

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені Володимира Гнатюка

Серія: Літературознавство 1 (16) 2005.

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Випуск XVI

Тернопіль-2005

ББК 83.3

Періодичне видання – виходить двічі на рік

Редколегія:

Микола Ткачук, д-р філол. наук, проф.

(відповідальний редактор),

Роман Гром'як, д-р філол. наук, проф.,

Олександр Глотов, д-р філол. наук, проф.,

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

Ольга Куца, д-р філол. наук, проф.,

Оксана Веретюк, д-р філол. наук, проф.,

Владислав Гижий, канд. філол. наук, доцент,

(відповідальний секретар)

Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241 від 18. 11. 1997 р.

Друкується за рішенням Ученої ради

Тернопільського національного педагогічного університету

імені Володимира Гнатюка

від 22 лютого 2005 року (протокол № 6)

Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль:
ТНПУ, 2005. – Вип. XVI. – 326 с.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Роман Голод (м. Львів)

ББК 83.3 (4Укр)

УДК 82 – 3 (477)

Романтизм у прозі Івана Франка

Статтю присвячено дослідженню поетики романтизму у творчості Івана Франка. На основі отриманих результатів зроблено висновок, що романтизм був невід'ємною, повнозначною та повноправною частиною його естетичної свідомості. Завдяки синтезуючій здатності власного творчого методу письменник гармонійно поєднував концептуальні здобутки романтизму з ідейно-естетичними постулатами інших напрямів, пропонуючи нові способи інтенсифікації літературного процесу.

Ключові слова: поетика, творчий метод, літературний напрям, романтизм, ідеалізм, ліризм, літературний процес.

Здавна і до наших часів Франкова причетність до романтизму оцінюється неоднозначно. Найближчі соратники письменника – М. Драгоманов і М. Павлик – картали товариша за так звані «романтичні скоки», вважали їх проявами слабкості, поступками на користь безідейності в літературі. О. Огоновський з поблажливостю та іронією, по-професорськи аргументовано вказував на протиріччя між палкими деклараціями свого талановитого студента про відданість реалізму та одночасним впровадженням романтичних принципів у художніх творах. М. Євшан убачав перспективність Франкового звернення до романтизму у зв'язку з ідейно-естетичною спорідненістю останнього з модернізмом. М. Зеров вважав ранній (романтичний) період творчості І. Франка аж ніяк не безідейним, а, навпаки, сповненим героїзмом самопожертви та самопошанування [Зеров 1990: 474].

Підсвідома проекція самооцінки І. Франка на аналіз особливостей творчого методу чільного представника натуралізму в літературі Еміля Золя вгадується у такому висловлюванні: «Та при тім він – романтик, – зазначає Франко. – Се не парадокс, се справді так: у тім завзятому натуралісті, в тім невтомимім малярі соціального болота і гнилизни є душа романтика. У нього палка південна фантазія,

що любується в грандіозних контурах, ярих кольорах, у прибільшуванні і роздуванні найвизначніших речей до нечуваних, казочних розмірів. Правда, розум і студії зробили його реалістом, малярем близької, сучасної дійсності, але захований у душі романтик робить тому реалістові ненастанні збитки. Реаліст робить студії, описує оточення якомога найстаранніше, нюхає, смакує, міряє циркулем, а романтик іронічно дивиться на всю ту роботу і водить пером автора, і з-під того пера виходять дивогляди, яких око не бачило і ухо не чуло ніколи...» [Франко 1978: 31, 305-306].

Тож нічого дивного немає в тому, що переважна більшість літературознавців дає подібну характеристику творчості вже самого Франка. Наприклад, в «Історії літератури руської» О. Огоновський зазначає: «Видно, що така манера оповідання (з фантастичними картинами, – Р. Г.) є авторові справді по-нутру, та що він не міг її позбутись досі, дарма, що він від р.1876 почав зображати реальні картини з життя. А вже ж по вродженому талантові Франкові писати б найпаче такі повістки, котрі визначаються напрямом реальним з закраскою романтичною...». На думку О. Огоновського, «в життю екстремі стикаються між собою. Так і Франко з крайнього романтика став реалістом» [Огоновський 1893: 1063].

М.Євшан пише про «дві сторони психіки Франка і його діяльності..., властиво, про їх боротьбу»: «Франко весь час боровся сам з собою, суспільний робітник боровся з поетом – і тільки в тій боротьбі скристалізувалася його психіка» [Євшан 1998: 136]. М. Зеров відзначає «Франкове роздвоєння між невідомим потягом, що кличе його в бік «естетизму», в бік повного виявлення його творчої індивідуальності – і програмовим його панцирем, що, лиш поволі спадаючи, дає йому змогу свobodно рухатись...» [Зеров 1990: 488]. Ю. Лавриненко вбачає в літературно-художній продукції Івана Франка «демонстрацію драми його власного духово-світоглядного росту. Франко був вихований під впливом Драгоманова в дусі позитивізму», але в кінці XIX ст., «взявши від позитивізму уважну любов до факту і жагу до знання, Франко звів претяжкий бій з позитивізмом як ерзацом релігії. Про це свідчить та боротьба «рацію» і «серця», яку бачимо вже в таких порівняно раніших творах Франка, як «Смерть Каїна» (1889)» [Лавриненко 1956: 5].

Гіпотетично причиною цієї внутрішньої боротьби з самим собою могла стати суперечність між романтичним

світосприйняттям обдарованого багатою фантазією та уявою письменника і раціональною спрямованістю на необхідну корисність творчої діяльності (принцип, до якого підштовхував І.Франка М. Драгоманов, і який сповідували у той час європейські філософи-позитивісти).

Як би не було, а потяг до «емоцій», до ліризму, ідеалізму, почуттєвої сфери людських стосунків, до бунтарства та радикалізму, зацікавлення темним боком світу та людської натури (риси, які складають концептуальний стержень романтичного мистецтва), – все це належало до одного із тих полюсів творчої напруги, які впливали на індивідуальний художній метод письменника не тільки у ранній період, а й упродовж усього його життя. Як слушно зазначає Лука Луців, «Франко почав свою поетичну творчість в романтичному дусі, пізніше він реалістично малював поетичним словом долю своїх героїв, але романтичної манери не покинув так повно, як це підкреслюють літературознавці в УССР» [Луців 1967: 96].

Один із перших великих прозових творів І. Франка – «Петрії і Довбушуки» (1875-1876) – визнає романтичним більшість літературознавців. М.Євшан, наприклад, вбачає у повісті вислів Франкового романтизму в таємничості, екзотичності, заплутаності фабули. «Такий романтизм, – пише критик, – побутував тоді найбільше в польській літературі в Галичині, і письменники такі, як Захар'ясеви́ч або Валерій Лозінський здобували собі популярність публіки творами в роді «Zaklęty dwór» або «Zakopane skarby» [Євшан 1998: 138]. М. Зеров свого часу вбачав позитивний результат впливу М. Драгоманова на формування творчого методу І. Франка у відході останнього від «бульварного романтизму» «Петрії і Довбушуків» до манери, притаманної Е. Золя. Такий суворий вердикт на адресу твору автора-початківця можна пояснити тим, що цей автор – сам Іван Франко, і вимоги до нього – відповідні, та ще тим, що сам-таки письменник подібні оцінки провокував. Про романтизм своєї повісті він пише у вступі до другого видання (1912 рік!): «На карб недозрілості того молодечого твору треба покласти його досить фантастичну топографію та не досить продуману композицію, се, так сказати, документ молодечого романтизму, який довелося мені пережити в значній мірі під впливом лектури польських романтиків: Міцкевича, Словацького та Красінського, а також польських белетристів трохи пізнішої доби, таких як Крашевський, Коженевський,

Дзержковський, Захар'ясеви́ч та Валерій Лозінський, що в своїх оповіданнях дуже часто оброблювали в напівромантичній, а напівреалістичній дусі українські теми» [Франко 1978: 22, 328-329].

Серед романтичних впливів на повість «Петрії і Довбушуки» автор відзначає «ремнісценції гімназійної лектури, особливо фантастичних оповідань Ернста-Амадея Гофмана» [Франко 1978: 22, 328].

Тема скарбів, які нечесним шляхом назбирані і які Довбуш після покаяння передає на суспільну справу, також лучить цей твір із романтичним напрямом, як і образ самого Довбуша, змальований у нереальному, екзотично-фантастичному дусі (малий Андрійко розповідає про дивовижного старця, який його врятував і якому ведмеді ластилися до ніг, наче пси [Франко 1978: 14, 22]). Мотив опришківства містить у собі притаманну романтизмові фольклорність.

Про «Петрії і Довбушуки» Лука Луців пише, що «ця перша Франкова повість – це мішанина сенсаційності і злочинності. Ось назви деяких розділів: Незвичайний рукопис, Сповідь опівночі, Погоня, Стара в пустині, Хлопці на чатах, Вчинок старої Горпини, Помста товаришів, Кінець – початок, Мій дім – моя твердиня!, Внучка воєводи, Утеча в'язня, а останній розділ називається «Нічні мари». Вже самі назви розділів говорять про сенсаційність цього твору, а про його «кримінальні» прикмети свідчить кількість смертних випадків в ньому» [Луців 1967: 102-103].

Щодо значущості повісті «Петрії і Довбушуки», то її важко оцінити однозначно. Адже з таким самим успіхом «бульварний романтизм» можна закидати гостросюжетним, читабельним і популярним серед найширших верств населення романам О. Дюма, однак від цього вони не втраять своєї важливості у французькому літературному процесі. Відтак і про Франкову повість справедливо зауважує Лука Луців, що вона «тако має «деяку літературну вартість», а з огляду на її прикмети вона конче до зрозуміння пізніших повістей Івана Франка» [Луців 1967: 108]. У цьому переконуємось під час аналізу інших Франкових творів, у яких інтрига створюється за допомогою подібних прийомів і засобів художнього зображення.

Ще один прозовий твір Франка з яскраво вираженими ознаками романтичного мистецтва – це історична повість «Захар Беркут». Звернення до історичної тематики в

школы, термины. Энциклопедический справочник / А. В. Дранов, И. П. Ильин, А. С. Козлов и др. – Москва: Интрада, 1996.

Стрюк 1983: Стрюк Л. Б. Идеино-художні функції повтору в ліриці.: Дис.... канд. філологіч. наук – К.: 1983.

Yaremenko Natalya

Through-going figures in the novel «A man and a weapon» by O. Honchar.

The problem of function of the through-going figures in the O. Honchar's novel «A man and a weapon» is investigated in the article, their role in making stratum of the feature text, active making of central figure's idea, realization of the main idea in the novel.

Key words: through-going figure, central figure's idea, introduction, associational sphere.

У романі «Людина і зброя» письменник вдало використовує принцип контрастного зіставлення. Війна й усе, що з нею пов'язане, — це руйнівна сила, «як буря, як ураган... чорний, смертоносний» [75, 85, 93], це «темрява, в яку поринула вся Європа», «фашистська ніч», що «... зяє під ногами чорним бездонним проваллям», вогонь, який «знищить усе живе». Прикладом цьому можуть бути такі рядки: «...чорним ураганом бушує війна...» [Гончар 1987: 28]. Або: «Курява війни вирує над Україною... Почорнілі від куряви і горя, бредуть шляхами біженці, а їхній відступ прикривають такі ж почорнілі, знеможені війська» [Гончар 1987: 261]. Дистанційним повтором слова «чорний» письменник акцентує на домінуючому кольорі, що характеризує війну, вибудувавши завдяки йому художні концепти «фашистська ніч, в яку поринула вся Європа», «курява війни вирує над Україною».

Отже, для роману О. Гончара «Людина і зброя» характерні виняткова емоційна виразність образної мови, оригінальність асоціацій, символів, що наскрізно проходять через всю художню тканину твору й уособлюють національну, моральну, соціальну сутність людини. Актуалізовані у творі образи сонця, веселки, яблука, хати, війни дають можливість автору акцентувати на найбільш значимих моментах художнього твору, підкреслювати незначні, на перший погляд, але важливі для реалізації художнього задуму факти та явища.

Література:

- Акимов 1966: Акимов Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. — Саратов: Из-во Саратовского университета, 1966.
- Гончар 1987: Гончар О. Твори: В 7-и т. — К.: Дніпро, 1987. — Т. 4. — 588с.
- Коцюбинська 1965: Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. — К.: Наукова думка, 1965. — 319 с.
- Мойсеїв 1993: Мойсеїв Ігор. Рідна хата — категорія української духовності // Сучасність. — 1993. — №7. — С. 151-163.
- Павличко 1978: Павличко Д. Дар світла і чистоти // Слово про О. Гончара. — К.: 1978. — С. 148-166.
- Погрібний 1998: Погрібний А. Олесь Гончар: Початок пожиттєвого випробування // Дивослово. — 1998. — №4. — С. 2-6.
- Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины 1996: Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции,

середовищі романтиків було надзвичайно популярним. Історія, як і фольклор, давала можливість письменнику протиставити ворожій для нього і для його народу дійсності «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой». Усвідомлення героїчного минулого власного народу сприяло в епоху романтизму самоідентифікації, самоутвердженню та самовизначенню європейських народів, відкривало їм перспективи розвитку на майбутнє. По-романтичному пророче звучать передсмертні слова Захара:

«Але серед тих злиднів знов нагадає собі народ своє давнє громадство, і благо йому, коли скоро й живо нагадає собі його: се ощадить йому ціле море сліз і крові, цілі століття неволі. Але чи швидше, чи пізніше, він нагадає собі життя своїх предків і забажає йти їх слідом. Щаслив, кому судилося жити в ті дні! Се будуть гарні дні, дні весняні, дні відродження народного! Передавайте ж дітям і внукам своїм вісті про давнє життя і давні порядки. Нехай живе між ними тота пам'ять серед грядущих злиднів, так, як жива іскра не гасне в попелі. Прийде пора, іскра розгориться новим огнем!» [Франко 1978: 16, 154]

Окрім історичної тематики та особливостей жанрово-композиційної будови, ознаки романтизму в повісті — гостросюжетність, насиченість батальними сценами, абсолютизація позитивних і негативних героїв, зображення байронівського типу героя-бунтаря, детальне зображення місцевого колориту тощо. Захар Беркут — це український Мойсей, провідник нації, який вчить свій народ не шукати, а боронити землю обітовану. Франкова повість має ознаки лицарського роману, події якого відбуваються в умовах карпатського колориту.

Елементи романтизму можна віднайти і в загалом неромантичних творах письменника. Скажімо, повість «Борислав сміється» вважається вершиною Франкового реалізму, а проте образ Бенедя Синиці змальований не зовсім реалістично. Франко ідеалізує головного героя, абсолютизуючи його позитивні риси. Такий «безгрішний» персонаж, що протистоїть «злому» середовищу, більше характерний для романтичних творів. «Вельми романтичною» у творі «Борислав сміється» здавалася О. Огоновському історія пристрасної любові Готліба до Фанні, особливо ж перша зустріч «перебраного за вуглярчука» Готліба з дочкою Леона Гаммершляга, коли Готліб «мало не одурівши від кохання», кидається перед коні,

щоб зупинити їх. «Правда, що любов у людей орієнтальної породи буває гарячіша, ніж у європейців, але все ж любовні пригоди Готліба розказано з такими романтичними подробицями, які не конче суть пристібні до писання реального. Відтак про характеристику Бенедя Синиці заперічаємо, що вона не може зватись природною» [Огоновський 1893: 998], – резюмує О. Огоновський.

Письменник вкотре звертається до романтичної манери і в одній із частин-новел великого роману «Лель і Полель» (1887) для того, щоб підсилити інтригу, зробити твір більш читабельним. Елементи натуралізму та реалізму у цій частині твору пом'якшено романтичним контекстом: як і у повісті «Петрії і Довбушуки», оповіданні «У тюремнім шпиталі», у розповіді про перебування Владка і Начка у тюрмі знову присутня тема захованих скарбів, котрі набуто нечесним шляхом, але які в майбутньому мають послужити справі боротьби за національне та соціальне відродження народу. Епізод, коли дід, який помирає у тюрмі, ділиться своєю таємницею з хлопчиками, нагадує типово романтичну історію з роману О. Дюма «Граф Монте-Крісто».

У романтичній манері розкривається в «Лелі і Полелі» й тема всевладного кохання, почуття настільки сильного, що воно здатне штовхнути людину на злочин проти власного сумління, на зраду суспільних інтересів і навіть на самогубство.

Елементи романтизму у повісті криються у містичній запрограмованості близнят, їхній вірі, що один без одного вони не зможуть жити на світі.

Як зазначалося вище, контраст – прийом романтичний, але виявляється, що на вищому рівні узагальнення і сам романтизм може бути контрастно використаний у протиставленні з натуралізмом. У «Перехресних стежках» Франко протиставляє романтичне, платонічне кохання Регіни і Євгена брутальному ставленню Стальського до дружини. Ідеалізоване зображення головного героя, який бореться зі «злим» середовищем контрастує з фізіологічно детермінованою постаттю Стальського. Романтична гостросюжетність співіснує з надмірно деталізованим описом справ, які веде у суді Рафалович. Письменник використовує контраст як засіб увиразнення для підвищення експресивності твору.

Контраст як композиційний засіб покладено в основу іншого твору Івана Франка – «Хома з серцем і Хома без

Своє ставлення до війни, як до потворного явища, у романі «Людина і зброя» митець висловлює через відтворення мертвотності реалій, пов'язаних з війною. Уже на самому початку твору автор змальовує картину, яка постала на макеті перед Богданом Колосовським та Танею у кімнаті військової кафедри: «Як убого! Неприродна жовтизна хлібів і отруйно-зелена просторина луків, і річка, й лісок – усе було мертве, засушене, це мовби сама війна поставала з муляжів своєю мертвістю, безжиттєвістю» [Гончар 1987: 12]. Описуючи муляж, письменник вибудовує синонімічний ряд «мертве», «неприродне», «засушене», «безжиттєве», акцентує на провідній ознаці війни – ворожості її всьому живому. Не даремно письменник далі у тексті, відтворюючи враження Степури і Духновича під час поховання загиблих, використовує порівняння: «... руки в нього були задубілі, закіптявілі, неначе муляж» [Гончар 1987: 144].

«Мертвості» і «безжиттєвості» муляжу, з якого «мовби сама війна поставала», у творі протиставляється опис реального, мирного, пейзажу, що виникає в уяві персонажів: «... а їм поставав живий, не муляжний степ з досягаючими хлібами, і вітер польовий, і небо, повне жайворонків, і райдуги, що над полями світяться соковито!» [Гончар 1987: 13]. Вдаючись до повтору, наратор акцентує на контрастності емоційно-сміслового наповнення цих описів, на життєлюбстві своїх персонажів, на антигуманній суті війни, її руйнівному началі. Звукові та зорові образи мирної природи доповнюються зображально-виражальними деталями: епітетами й метафорами «досягаючі хліби», «небо повне жайворонків», «райдуги, що над полями світяться соковито». Повтори, взаємодіючи з художніми деталями, створюють модель цілісного образу бажаного, але в умовах війни неможливого, тому поступово зображуване набуває глибокого психологічного підтексту й стає символічними. Через акцентування на гармонійності й красі живого мирного степу прозаїк непомітно підводить читача до узагальнено-філософських роздумів над проблемою, що постає перед героями роману: «... з усього живого прекрасного світу чи не отакий лиш перепалено-мертвий, як тут, ландшафт полишить після себе війна?» [Гончар 1987: 13]. У цих словах звучить і авторське застереження щодо катастрофічності наслідків війни, підкреслений антитезою «живий» – «перепалено-мертвий», а також заклик бути пильними, щоб мертвий ландшафт не став реальністю.

повітрі» [Гончар 1987: 93]. Цими рядками О. Гончар підкреслює, що образ хати не обмежується її утилітарним призначенням, це не просто приміщення для житла. Образ хати у творі одухотворений, сповнений сакральним смислом. Таке сприйняття увиразнюється яскравою деталлю: снаряд потрапляє «в лице» хати. Знищення правічного оберегу роду призводить до втрати гармонії і в душі людини, і в природі. Ефект нагнітання створюється завдяки використанню повтору заперечних часток «ні» і повтору на морфологічному рівні однокоренових слів «лелека», «лелече», «лелечата». Відтворивши, здавалось би, незначний епізод страшних воєнних буднів, автор наголошує на катастрофічних наслідках втрати найменшого елементу в складній системі мікрокосмосу.

Через ситуаційний подумковий повтор автор увиразнює враження героя від перших, найтяжчих днів війни, коли студбат зітнувся з першою небезпекою, вперше побачив, як безжально нищиться війною все найцінніше, одухотворене, прекрасне: «... Під хатою – квіття грядкою, а на хаті лелека з лелечатами у гнізді... Але не стій там! Бо ще мить, гахне снаряд, і спалахне полум'я над руйновищем, і тільки лелека, аж стогнучи, закружляє в повітрі» [Гончар 1987: 294]. Спогади Богдана Колосовського подані в розділі «Листи з ночей оточенських», сповнені мозаїчно поєднаних епізодів з недалекого минулого. Ідилічна картина, що символізує мирне життя, надії на продовження роду: хата, «а над хатою лелека з лелечатами у гнізді».

Традиційний для фольклорної поезики образ «високої могили», «останньої хати» створюється завдяки застосуванню повтору-переосмисленню на образному рівні: «Тут же, серед хлібів під садком, вони взялися копати перший і останній для нього окоп – вічну, з темними стінами хату» [Гончар 1987: 95]. Таким чином, наскрізний образ хати трансформується і набуває нового значення. Одухотворений, символічно-принадний образ хати переосмислюється письменником і набуває значення останнього притулку загиблому. Яскравою рисою емоційної характеристики тут є кольорове забарвлення. Хата, що є оберегом життя – біла, «чиста, святкова», «облита сонцем», «що не хата – то витвір мистецтва», «окрема індивідуальність». Контрастує з нею хата, народжена війною, «вічна, з темними стінами», «чорна купа руїн». Пісенний персоніфікований образ хати відбиває давній анімалістичний погляд людини на природу

серця». Це оповідання важливе для розуміння психологічних причин того явища, яке М. Драгоманов та М. Павлик не зовсім делікатно називали «романтичними скоками» Франка.

Протиставляючи головних героїв твору, письменник не тільки робить їх виразниками протилежних ідеологічних концепцій, що побутували на той час у середовищі інтелігентної української молоді, а й надає їм ролі «живих символів» різних боків амбівалентного людського «Я» письменника. Палкі промови, що їх проголошують Хома з серцем і Хома без серця, нагадують уривки з публіцистичних творів самого Франка, а їхній діалог інколи нагадує внутрішній монолог автора:

«– Мусимо любити народ, що вигодував нас працею своїх рук і потом свого чола! – проповідав із щирим запалом Хома з серцем.

– До чого здасть [ся] народові наша любов? – бурчав Хома без серця. – Народ потребує реальнішої поживи» [Франко 1978: 22, 10].

Іван Франко звертався до поезики романтизму не тільки під впливом загальних тенденцій у розвитку літературного процесу, але й тоді, коли в його естетичній свідомості перемагали аргументи Хоми з серцем. Хома без серця символізує раціоналізм реалістичного типу творчості. Вічна суперечка між «розумом» і «серцем» тривала впродовж усієї творчої діяльності письменника і на рівні різних художніх творів по-різному вирішувалася.

Прозова творчість Івана Франка переконливо доводить, що романтизм був невід'ємною, повнозначним та повноправним складником його естетичної свідомості так само, як реалізм, натуралізм, імпресіонізм чи модернізм. Геніальність письменника проявляється у вмінні підсвідомо синтезувати здобутки різних літературних напрямів, у тому числі й романтизму, перебуваючи у постійній силловій напрузі протилежно спрямованих полюсів «рацію» та «емоцію». В умовах ущільнення українського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття ця особливість творчого методу Івана Франка не тільки забезпечувала оригінальність і самобутність його художнім творам, а й відкривала нові можливості для інтенсивного розвитку всієї української літератури.

Література:

Бовсунівська 1996: Бовсунівська Т. Григорій Сковорода й український

- романтизм// Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С.317 — 324.
- Голод 1999: Голод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу І. Франка// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч.1. – С.156-162.
- Давидь-Соважю 1891: Давидь-Соважю А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. – Москва, 1891. – 350с.
- Євшан 1998: Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К., 1998. – 658 с.
- Зеров 1990: Зеров М. Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – 601 с.
- Козак 1999: Козак С. Українське і польське національне месіанство// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів: Світ, 1999. – Ч.1. – 740 с. – С.287 – 297.
- Лавриненко 1956: Лавриненко Ю. Дещо до еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка: Нотатки і спостереження// Зб. УЛГ на 1956 р. – С.4 – 8.
- Леся Українка 1979: Леся Українка. Зібр. тв.: У 12т. – К., 1979.
- Литературная теория немецкого романтизма 1934: Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Н. Я. Берковского. – Л., 1934. – 248с.
- Луців 1967: Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. – Нью-Йорк, 1967. – 654 с.
- Наливайко 1985: Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365с.
- Огоновський 1893: Огоновський О. История литературы русской. – Львів, 1893. – ч. III. – 2 вольд. – 1256 с.
- Сверстюк 1999: Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – 784 с.
- Стебун 1958: Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. – К., 1958. – 315 с.
- Франко 1978: Франко І. Зібр. тв.: У 50т. – К., 1978.
- Чижевський 1994: Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – 480 с.

Holod Roman

Romanticism in the prose of Ivan Franko

The article is devoted to the investigation of the romantic poetics in Ivan Franko creative work. On the basis of the obtained

темних далеких хмарах» [Гончар 1987: 112]. У героїв твору яблуко асоціюється не тільки з мирним довоєнним життям, світлою й прекрасною мрією, а й із вічною красою природи, натхненою творчою працею батьків. Підтвердженням цьому може бути порівняння райдуги, традиційного символу миру й радості з яблуком. Полісиндетон «над» увиразнює протиставлення гармонії природи, її вічної одухотвореної краси та потворності всього, що пов'язане з війною.

Ця ж думка звучить і в роздумах Степури про долю рідної землі, яка залишається на поталу ворогові, беззахисна і прекрасна: «... а земля під ними відкрита для ударів... Вона протистоїть бомбам лише своєю вічною красою, лише яблуками, що поблискують між гіллям та ніжними пахощами любистків, фіалок, м'яти... «Красою проти війни,» — думає Степура. Воно (яблуко – Н. Я.) пахло всіма садками цього краю, всією мирною довоєнною дійсністю» [Гончар 1987: 233]. Образ яблука, повертаючи читача до міфологічного світоуявлення людства, уособлюючи зв'язок між Всесвітом (макрокосмом) і людиною (мікрокосмом), як місце їх перетину, піднімається до символу миру, життя, ще ширше – до символу краси, гармонії, яка протиставляється автором руйнівній суті війни. Наскрізний повтор образів, які символізують мирне життя (яблуко, райдуга, хата, лелека) підсилює зорово-слухові асоціації, завдяки чому вибудовується художній концепт: «красою проти війни».

Протиставленням кривавому безглузду хаосу війни, втіленням добра, спокою, мудрості й сили покоління постає в романі «Людина і зброя» образ української хати. У процесі формування ментальної свідомості, як зазначає Ігор Мойсеїв, «хата виступає спершу як синкретичне уявлення – ставлення і міфологема-символ, далі – як образ і знак, нарешті, особливо впродовж останнього століття – як ідея, ідеологема, концепт, принцип, моральна засада, естетичний критерій, світоглядна категорія» [Мойсеїв 1993: 152]. Українська хата в інтерпретації Олесея Гончара втілює образ української ідеї.

Образ хати з лелечим гніздом на даху в міфологічному мисленні набуває семантики можливості продовження життя, зв'язку покоління, нерозривності родового ланцюга. Автор проводить думку, що нищення цього осередку духовності призводить до зникнення цілих світів: «Один із снарядів жахає в хату, просто в лице їй, у вікна... і вже не видно ні підстрижених китиць по вуглах, ні лелечого гнізда з лелечатами біля димаря, сама тільки лелека кружляє в

Змальовуючи затьмарене близькою розлукою весілля Мар'яни й Славіка Лагутіна, письменник підкреслює, що відбувається воно вночі, а не при світлі сонця, яке асоціюється зі світлим щасливим родинним життям. Тому роздуми матері Мар'яни щодо доччиного весілля сповнені гіркоти й очікування бід: «Удень би, при сонці грати це весілля. Але не сонце освітлює їхнє єднання на все життя, не пісня роздольна, радісна, а смуток, тривога, розлука, що живе вже тут і не зникає» [Гончар 1987: 49]. Письменник формує два контекстуально-контрастні ряди: «сонце», «пісня роздольна, радісна» – «смуток», «тривога», «розлука», які й асоціюються з поняттями, протилежними за значенням: «мир» – «війна». «Війна», що руйнувала людські душі, долі, життя, оголювала найболючіше, сіяла горе, забирала життя близьких, нищила сім'ї, плодила відчай і безнадію, порушувала гармонію одвічного буття. І «мир» – спокій, можливість працювати, ростити дітей, не чекати щохвилиної загрози від бомби, снаряду чи кулі, адже людина народжується для щастя, вона повинна жити в гармонії з природою, з усім світом.

Протягом усього роману образ сонця набуває все нових семантичних відтінків. У «Листах з ночей оточенських» Богдан Колосовський ніби зіставляє два протилежні образи-поняття: «Як зістарила кожного з нас війна! Вже ніби не місяці, а роки, десятиліття одділяють нас від бібліотек, гуртожитків, від сонця студентської юності... зійшло сонце, наше безрадісне оточенське сонце, схоже на якийсь снаряд» [Гончар 1987: 284]. «Сонце студентської юності» вимальовується як втілення мирних радісних днів, а «безрадісне оточенське сонце» – образ, який сприймається драматично, у якому виписані небезпеки й труднощі, безмірна втома й біль утрат.

Асоціативне поле наскрізного образу сонця збагачується й доповнюється образами веселки, яблука, хати: «... а просто над студбатівськими окопами звисало яблуневе гілля, обважніле від зелених плодів та рясної роси. Коли противник, починаючи день, сіконув кулеметом по садках, то роса посипалась, як дощ, а яблука-зеленчаки падали студентам просто в окопи... Степурі добре було видно райдугу з окопу. Вона стояла по темній тучі, здіймаючись над війною, над побоїщем, що шматувало землю..., ...потім райдугу майже всю закрило тучею, лише шматок її зостався на обрії, круглий, мов яблуко. Велике яблуко рожевіє в

results the conclusion has been made. The romanticism was the meaningful and unseparable part of the author's aesthetic consciousness. Owing to the synthetic ability of the creative method the author combined the conceptual achievements of romanticism in a harmony with ideated and aesthetic postulates of the other trends proposing new ways of the literary process intensification.

Key words: poetics, creative method, literary trend, romanticism, idealism, literary process.

*Архиспископ Ігор Ісіченко (м. Київ)
ББК 83.3 (о) 3
УДК 82'04*

Послання в риторичній культурі давньоруської аскези

У статті йдеться про послання в риторичній культурі давньоруської аскези як найбільш ранньої літературної форми з неодмінною апологетичною функцією в християнському письменстві. Значна увага зосереджується на аналізові особливостей інтеграції тексту до метатексту конфесійної культури Середньовіччя. Вказується на той факт, що послання вносять до середньовічного руського дискурсу споконвічну комунікативну модель аскетичної літератури: модель стосунків учителя і учня. Рецептивна програма послань трансформує вербальний простір книжності, посилюючи в ньому адресний дидактичний струмінь, ефект якого забезпечувався суголосністю з апостольськими посланнями. Метатекст такої літератури усвідомлюється як компонент культури Євангельського сповіщення про спасіння, трансльованого Церквою до християнського народу.

Ключові слова: риторична культура, давньоруська аскеза, послання, комунікативний ланцюг, апологетичний дискурс.

Георгій Кустас визначає послання як найбільш ранню літературну форму в християнському письменстві, що виявляє присутність певної риторичної теорії [Kustas 1972: 44]. Адресність послань, зорієнтованість їх на певну конкретну особу або спільноту, характеристики яких визначають рецептивну програму, за її посередництвом формуючи структуру тексту як центрального елементу комунікативного ланцюга, – все це надає текстові послання більшої оперативності та повніше інтегрує цей текст до метатексту конфесійної культури Середньовіччя.

Послання середньовічних руських авторів мають неодмінну апологетичну функцію, спрямовуючись на ствердження нового етосу й витіснення традиційних поганських вірувань. Крім того, присутність на Русі носіїв інших релігійних традицій та контакти Київської держави з сусідніми Хозарським каганатом, Волзькою Булгарією, арабським світом і західноєвропейськими країнами

За висловом Т. Акімової, «наскрізні образи часто розвивають головну думку твору, уточнюючи, доповнюючи її і одночасно підсилюючи емоційне звучання тексту». Вони необхідні, вважає дослідниця, оскільки, виявляючи процес художнього думання митця, увиразнюють думку в різний спосіб, зокрема в емоційному плані, апелюють до непомітної активності форми [Акімова 1966: 147]. Саме повтор на образному рівні «залучає асоціативні поля до взаємодії, створюючи ефект схожості несхожого, тягне за собою цілий ряд асоціативних сплетінь, вносить нові смислові відтінки в семантику слів, оскільки «повтори тісно пов'язані між собою, взаємодоповнюють один одного у вираженні пафосу й ідейно-художнього задуму твору, вказують на характерні особливості стилю й творчого метода письменника» [Стрюк 1983: 192].

Наскрізний образ як «символічна формула» постає своєрідним інформаційним елементом в образній системі романів О. Гончара, актуалізуючи «всезагальні стрижневі ознаки, іманентно притаманні національній ментальності і одночас людському родові» [Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины 1996: 66]. Так, корені образу сонця походять з найдавніших уявлень людини про сонце як джерело світла, тепла, а відтак життя. У потоках сонячних променів постають перед читачем герої у найшасливішій миті свого життя: «Сонце стоїть високо, сипле рясним промінням у відкриті юні обличчя. Ясніє небо, те небо, в якому понад два десятиліття не вибухали снаряди, не свистіла шрапнель, не було нічого, крім птахів та райдуг високих» [Гончар 1987: 35]. І далі: «Сама юність іде, красиві які люди йдуть... і видно усмішки на юнацьких обличчях і блиск сонця в очах... В окопах, у найтемніші ночі твого життя, коли душа твоя, знесилоуючись, запрогне підтримки, на поміч їй прийде у згадках оце залите сонцем місто, де ти залишаєш своїх рідних, майдани й бібліотеки» [Гончар 1987: 54]. Узагальнено-символічний образ сонця наскрізно проходить крізь всю художню тканину роману. Він виступає у творі в ролі концептуального символу, в якому втілюється життєстверджуюче світобачення письменника. Художньо переосмислюючись, слово-образ «сонце» набуває в контексті твору непрямого значення й сприймається як символ миру, щастя, надії, на чому акцентує словосполучення «блиск сонця в очах».

Наталія Яременко (м. Тернопіль)
ББК 83.3 (4Укр)
УДК 82 – 311. 4 (477)

Наскрізнi образи в романi Олеся Гончара «Людина i зброя»

У статті досліджено проблему функціонування наскрізних образів у романі О. Гончара «Людина i зброя», їх роль у активізації підтекстуальних пластів художнього тексту, створенні лейтмотивів, реалізації провідної ідеї твору.

Ключові слова: наскрізний образ, лейтмотив, підтекст, асоціативне поле.

Багатогранна творчість Олеся Гончара як художня цілісність складається з багатьох складників: мистецького неспокою, новаторського пориву, емоційної та експресивної образності. Тому попри те, що мало не всі літературознавці, що торкалися проблеми художньої організації прози митця (І.Семенчук, К.Фролова, А.Погрібний, Н.Заверталоук та ін.), питання своєрідності художньої манери О.Гончара є, по суті, невичерпним. На думку Д.Павличка, «під покровом гончарівського реалізму тече глибинне, таємниче, ніби навіть нереальне, але високоякісне життя» [Павличко 1978: 154].

Метою нашої роботи є вивчення й опис образів у романі «Людина i зброя», що наскрізно проходять через художню тканину твору, втілюючи у вигляді стійких мотивів та асоціацій одвічні уявлення українця про дійсність, значною мірою відбивають структуру ментальної свідомості автора і за допомогою яких можна виявити складові ціннісної системи українського народу, простежити амбівалентний зв'язок людини і природи як одвічний закон життя, заглибленість у минуле народу, в його правитокі, філософське осмислення сучасної письменникові дійсності.

Говорячи про наскрізні образи у творчому доробку О. Гончара, ми спираємося на позицію, висловлену в роботі М. Коцюбинської «Література як мистецтво слова». На думку дослідниці, це «образ, вдалий, вагомий, виношений письменником, що повторюється, обростаючи кожного разу новим додатковим змістом» [Коцюбинська 1965: 123]. При цьому, наголошує М. Коцюбинська, художня наступність виявляється і в найдрібніших деталях, встановлюється образна естафета.

створювала необхідність усвідомлення своєї конфесійної, зокрема, обрядової тотожності. Стратегія апологетичного дискурсу [Miller 2002: 2-16, 125-144] певною мірою визначає літописну розповідь про вибір віри послами великого князя Володимира, житійні сюжети, що стосувалися дискусій праведників з іновірцями. В її полі виникає відоме послання «О вѣрѣ крестьянской и латинской», що відобразило включення руського письменства до візантійсько-римської полеміки, гострота якої наростала після церковного розколу 1054 р.

Книжна традиція, закріплена авторитетом митрополита Макарія [Булгакова] [Макарий 1855: 288], вважає послання «О вѣрѣ крестьянской и латинской» твором прп. Феодосія Печерського, направленим до вел. кн. Ізяслава Ярославича у зв'язку з прокатолицькими симпатіями князя, що виявилися в залучення польського короля Болеслава II Хороброго (1058-1079) [Головко 1988: 47-56] до боротьби за київський престол та посольстві до папи римського Григорія VII [Великий Атанасій 1998: 214-228]. Крім літературної традиції, на користь гіпотези про авторство прп. Феодосія Печерського може свідчити відома схильність печерського ігумена до полеміки з іновірцями, його дискусії з юдеями, про які згадується в житії: «Се бо и сиць обычай имяше блаженный, якоже многашьды въ нощи въстая и отай въсѣхъ исхожааше къ жидомъ, и тѣхъ еже о Христѣ прѣпирая, коря же и досажая тѣмъ, и яко отметьники и безаконьники тѣхъ нарицаы, жьдаше бо еже о Христовѣ исповѣдании убиень быти» [Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII века 1978: 374]. Мужність характеру прп. Феодосія засвідчує безкомпромісний і послідовний захист ним прав князя Ізяслава Ярославича на київський престіл.

Однак уже Євген Голубинський висловив сумнів у можливості написання цього твору прп. Феодосієм Печерським і вказав, що автором міг бути інший Феодосій – Феодосій Грек, автор перекладу послання папи Лева I до патріарха Флавіяна, виконаного у середині XII ст. [Голубинский 2002: 799]. Цю точку зору підтримав у дослідженні «Киево-Печерский патерик и Печерская летопись» (1897) і Олександр Шахматов, котрий ототожнював Феодосія Грека й ігумена Феодосія, котрий був настоятелем Печерського монастиря з 1142 до 1156 рр. «Перебуваючи в цьому сані (ігумена – А. І.), він написав полемічну статтю проти латинян у відповідь на запит

великого князя Ізяслава Мстиславича (сидів у Києві з 1146 до 1154 р. з невеликими перервами)» [Шахматов 2003: 2, 94].

Водночас, Ігор Єрємін ще з 1935 р. [Єрємин 1987] стверджує, що йому вдалося заперечити гіпотезу Олександра Шахматова й довести, нібито «послання Феодосія Печерського князеві Ізяславу Ярославичу було написане не раніше весни 1069 р., часу прибуття Ізяслава з поляками до Києва, й не пізніше 3 травня 1074 р. – дня смерті Феодосія. Очевидно, воно було написане 1069 р., коли в зв'язку з загальним невдоволенням проти розпущених Ізяславом на *годування* ляхів і без того дискусійне після поділу церков 1054 р. питання про латинян, їхній вірі й звичаях набув особливої гостроти й злободенности» [Єрємин 1987: 68]. І в упорядкованому 2003 р. за ред. В. Г. Крючкова спеціальному випуску київського альманаху «Хроніка 2000» № 53-54, присвяченому духовній спадщині прпп. Антонія та Феодосія Печерських, подаються лише ті публікації, які відповідають поглядам Ігоря Єрєміна на авторство послання «О в□р□ крестьянской и латинской». Це надає масштабній науковій праці зайвої тенденційності.

Неважко зрозуміти: проблема атрибуції послання ускладнюється внесеним у неї церковно-політичним чинником. Для істориків, методологія котрих визначається намаганням протиставити позиції Київської митрополії та Константинопольського Патріярхату в стосунках з римським апостольським престолом у др. пол. XI ст., написання прп. Феодосієм антиримського послання здається неприйнятним, бо суперечить образіві прп. Феодосія як опонента греків-митрополитів та прихильників єдиної Вселенської Церкви. Скажімо, за словами Миколи Чубатого, його «виразно прокатолицьким симпатіям не був у силі опертися навіть провізантійський напрям, що йшов від Всеволодового двору» [Чубатий 1965: 393]. А з іншого боку, захист авторства прп. Феодосія здається окремим антикатолицьки наставленим історикам формою ствердження щиро православної церковности киево-печерського святого.

Варто все ж просто уважніше перечитати текст послання «О в□р□ крестьянской и латинской», аби усвідомити, що йдеться не стільки про віровизнанняєву полеміку – послання насправді засвідчує вельми тьмяне уявлення про суть різниць між східним і західним християнством, – скільки про спробу окреслити параметри диференціації візантійського та латинського обрядів. Середньовічна

- Кречет 1951: Кречет П. Кричущее молчание // Нові дні. – Торонто, 1951. – ч. 17/18. – С. 31 – 36.
- Лесин, Полинець 1971: Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1971. – 485 с.
- Новиченко 1990: Новиченко Л. Родом з двадцятих... // Вітчизна. – 1990. – № 11. – С. 144 – 159.
- Павличко 1999: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 357 с.
- Шевельов 2000: Шевельов Ю. Шостий у гроні // Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. Українська модерна проза. – К.: Гелікон, 2000. – 518 с.
- Шерех 2000: Шерех Ю. Автобіографія // Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. Українська модерна проза. – К.: Гелікон, 2000. – С. 39 – 40.
- Шерех 1998: Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя / Література. Мистецтво. Ідеології: В 3-х т. – Т. 1. – Х.: Фоліо, 1998. – 605 с.

Ushnevych-Shtanko Solomia

The feeling of «lack of land» as the result of the change of principles and guiding lines of world outlook in the post-revolution society (on the material of the novel «Landless» by Victor Domontovych)

This article deals with the research of psychological conception of «lack of land» in V. Domontovych's works. Novel «Landless» was not previously considered in this aspect. It was not considered in the context of dreadful collisions in post-revolution society – changes of vision and behavioral guiding lines, transformation of ethno-psychological characteristics, antagonisms concerning modernization of cultural principles of Ukrainian identity. The above-mentioned problems are essential components, which define V. Domontovych's critical attitude to Soviet reality.

Key words: «lack of land», ethno-psychological, national, modernism, post-revolution society.

Витвицьким – певною мірою, окремою іпостассю стоїть автор із своїми роздумами.

Авторський словник у В. Домонтовича у романі «Без ґрунті» підпорядкований ідеї твору. Тому, не зважаючи на трагічність теми, його мова рівна і спокійна, подекуди навіть байдужа, ніби відсторонена, як сам наратор, вона у сполученні з сюжетом тільки посилює моторошність передчуття безґрунтя. «Це показ страшної спустошеності людських душ, коли все життя стає без ґрунту, коли можна жити тільки хвилиною, та і ця хвилина непевна – дарма, що самі герої свого безґрунтярства ще не усвідомлюють» [Шерех 1998: 219]. Нещадне перо В. Домонтовича не показує нічого позитивного в тій дійсності, хоч з першого погляду всі його герої не є негативними персонажами. Як вважає Ю. Шерех, із цього погляду, твори В. Домонтовича – може найглибша критика радянської системи, взятої не в її злободенному політичному аспекті, а в аспекті психологічно-філософському.

Література:

- Агеєва 2000: Агеєва В. Путівник для інтелектуального бродяжництва // Критика. – 2000. – Березень. – С. 14 – 17.
- Білокінь 1992: Білокінь С. Довкола таємниці // В. Петров. Діячі української культури (1920 – 1940 рр.). Жертви більшовицького терору. – К.: Воскресіння, 1992. – С. 3 – 20.
- Василик 2002: Василик Л. В. Петров (Домонтович): художньо-психологічна концепція «безґрунтя» // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Міжнародна наукова конференція Українська література в загальноєвропейському контексті – Ужгород, 2002. – Вип. 5: – С. 56 – 59.
- Ганошенко 2004: Ганошенко Ю. Відображення кризи національного міфу в українському інтелектуальному романі 20-х рр. // Слово і час. – 2004. – №5. – С. 24 – 29.
- Гусейнова 2004: Гусейнова О. Елементи архітектурного дискурсу в українському урбаністичному романі («Без ґрунту» В. Домонтовича) // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 18 – 23.
- Домонтович 1999: Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: Критика, 1999. – 379 с.
- Загоруйко 1992: Загоруйко Ю. Митець незвичайної долі (В. Петров-Домонтович) // Слово і час. – 1992. – № 7. – С. 25 – 33.
- Костенко 2001: Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури // Дивослово. – 2001. – № 2. – С. 2 – 7.

свідомість ігнорує догми й канони задля гіпертрофованого й оповитого фантастичними елементами показу різниць у відправі богослужінь, у звичаях, народній побожності й моралі духовенства. Відображається радше не богословська дискусія, а явище діалогу конфесійних культур.

Звичайно, цей діалог по-середньовічному гострий і побудований на непримиренному протиставленні. Радикалізм поглядів автора послання виявляється в суворому викритті носіїв іншої обрядової традиції як представників абсолютної конфесійної альтернативи, «занеже неправо в□рують и нечисто живутъ» [Хроніка 2000 2003: 320]. А вже справою довіри до виявлених джерел та винахідливості є знайти досить переконливі й відрозливі свідчення цієї інакшості. Адже для автора йдеться про вияв на цьому відрозливому тлі власних цінностей, тієї конфесійної тотожності, котра формувалася як синтез руської культурної традиції та візантійського обряду: «И н□сть бо иная в□ры лучши, якоже наша едина, чистая, и честная, и святая, си в□ра правов□рная» [Хроніка 2000 2003: 320].

Варто звернути увагу не лише на викривальний пафос послання, цілком ординарний для не вельми толерантної середньовічної доби – часу, коли формування культур християнізованих народів Європи відбувалося шляхом протиставлення іншим культурам та власній поганській старовині. Закликаючи пильнуватися «кривов□рныхъ», запевняючи, що «сущему въ оной в□р□, ли в Латинской, ли в Арменской, ли в Срачинской, н□сть вид□ти жизни в□чныя, ни части съ Святими» [Хроніка 2000 2003: 321], полеміст закликає читача: «Милостынею же милуй не токмо своея в□ры, нъ и чужоя. Аще ли видиши нага, ли голодна, ли зимою, ли б□дою одържима, аще ти будетъ, ли Жидовинъ, ли Сорочининъ, ли Болгаринъ, ли еретикъ, ли Латининъ, ли отъ поганых, – всякаго помилуй и отъ б□ды избави, якоже можеш, и мзды отъ Бога не погр□шиши. Богъ бо и самъ нын□ набъдѣтъ поганых, якоже и крестьяныя. Поганымъ же и инов□рнымъ въ семь в□ц□ попечение отъ Бога»... [Хроніка 2000 2003: 321].

Не мати спілкування з носіями інших вір, отже, не означає позбавляти їх права на опіку й милостиню. Адже ж і сам Бог, караючи їх у майбутньому віці, оточує їх у нинішньому житті Своєю турботою. Тож коли ми розглядатимемо послання «О в□р□ крестьянской и латинской» не в анахронічному контексті сучасного відкритого суспільства, а у вимірах войовничої нетолерантності

Середньовіччя, мусимо зауважити в ньому проєкцію в суспільно-культурну парадигму звичайної моделі східної аскези. Її початком є пізнання себе й відмежування власної особи від звабливого довколишнього світу, перебіг же здійснюється в пильній протидії всьому, що руйнує душевну цілісність і ритмічну ходу до омріяної гармонії з Богом. При цьому відмежування від довколишнього світу та неминуче протиставлення йому може інтерпретуватися як етап у здобутті дару жертвовної любови до цього світу, готовності до самозреченого служіння справі його спасіння.

Немає що говорити, проблема авторства послання «О вѣрѣ крестыанской и латинской» є надзвичайно істотною. Та коли вже не вдається розв'язати цю проблему з цілковитою переконливістю, варто принаймні зважити на прикметне для народної релігійності пізнього Середньовіччя й Ренесансу пов'язування цього тексту з особою прп. Феодосія Печерського. Його авторство для масової свідомості здавалося тим переконливішим, чим істотніших випробувань зазнавала релігійна тотожність Руси при включенні до моноконфесійної європейської цивілізації. І вже в кожному разі текст полемічного послання виглядає закономірним, хоч у чомусь, може, хворобливим виявом освоєння руською релігійною свідомістю того специфічного стану, в якому опинилися церкви візантійської традиції щодо латинського Заходу після розколу 1054 р.

Закономірність появи цього тексту підтверджує поява в письменстві XI-XII ст. ще принаймні двох полемічних творів: «Стязанія съ латиною, вин числом 70», приписуваного митрополитові Георгієві (1062-1077 або 1065-1073) [Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI – первая половина XIV в. 1987: 104] та послання митрополита Никифора (1104-1121) до князя Володимира Мономаха. В обох посланнях, подібно до попереднього, перелічуються «латинські помилки» [у митр. Георгія 27, у митр. Никифора 20]. Гергард Подскальський помітив: «Головними джерелами цього каталогу ересей є лист патріярха Михаїла I Керуларія до патріярха Антіохійського Петра III та анонімний лист проти франків» [Podskalski 2000: 247].

Подібно до риторики софістів [Poulakos 1995: 32], риторика українських середньовічних письменників була включена до культури змагання. Це виявлялося не тільки в початках міжконфесійної полеміки, але й у відкритих чи прихованих формах діалогу християнства з традиційним

герої, Церква, старе місце, зрештою, вся країна.

Варязька церква-собор у В. Домонтовича постає метафорою нездійсненності/недовершеності національної місії та національного буття: «Починати й не кінчати. Проектувати й не завершувати. Витрачати безліч зусиль, напружувати без міри м'язи, зводити напругу м'язів до катастрофи зриву й не досягати» [Домонтович 1999: 213]. Ця невивершеність історичного проєкту модерністського покоління, очевидно, спричинює певною мірою й нігілізм змізернілих спадкоємців, які прагнуть не будувати, а заперечити собор як знак пошуку вселенської гармонії людини зі світом і собою [Агеєва 2000: 17].

Досить цікавою і сміливою є спроба В. Агеєвої порівняти концепцію собору у В. Домонтовича і О. Гончара, який «пробував протиставити песимістично-модерністській Домонтовичевій візії свою оптимістично-неонародницьку версію» [Агеєва 2000: 17]. В. Домонтовичу йдеться про незавершеність модерного проєкту, про нездійсненність задумів тих митців, що їх не потребував їхній час та їхній соціум; натомість О. Гончар наполегливо доводить необхідність поваги до національних святинь, закликає любити «славних прадідів», які в тих самих південних степах вивершили-таки «шедевр, поему степового козацького зодчества».

Роман «Без ґрунту» – це «тріумф мистецької досконалості автора» [Шевельов 2000: 19]. Ідеї письменника живуть в образах, вони взаємозумовлені. Тому кожний з героїв «Без ґрунту» належить певній ідеї. Оскільки духовне безґрунтя являє собою водночас і першопричину, і наслідок, і квінтесенцію всіх інших, образ героя-оповідача, як його втілення, є у творі виправданим і головним.

Сюжет повісті «Без ґрунту» побудовано таким чином, що автономні новели не відособлені і незалежні, а досить помірно розпросторюють тематику і зумовлюють певні зміни в сюжетній конструкції, порушуючи її прямолінійність. У першій половині твору вміщено новелу про Линника, у другій – новелу про Витвицького, які перебирають на себе значну частину ідейного навантаження. Через це, по-перше, сюжетна конструкція врівноважується; по-друге, хоч твір і втрачає (в новелах) динаміку подієвого ритму, але здобувається на глибокий інтелектуальний пласт; по-третє, в кожній із новел вирізняються ще два головні герої. За кожним із трьох – Ростиславом Михайловичем, Линником,

(досі воно належало селу), модернізм запровадив нові жанри. Проте в українському модернізмові, що сповідував натхнення, ліризм, емоційність, уже з цієї причини була схильність до інтелектуальної поверховості. Висуваючи гасло європеїзації української літератури, модернізації поезії, українські поети 1900-х рр. робили це не в ім'я утворення нової якості поезії, лише в ім'я оновлення, модернізації регіоналізму. Саме тому симпатії В. Домонтовича на боці Линника, що підтверджує розлога характеристика його творчості, в якій присутні такі складники, як модерна концептуальність, зосередженість на деструкції, самота, принципова відірваність від ґрунту, антинародництво, внутрішня тривога.

Що ж до Витвицького, то автор «одверто іронізує над народницькою етичною парадигмою» [Василик 2002: 58]. Арсен Петрович на варті своїх музейних рубежів не просто потерпає від агресивного нецтва і безкультур'я, він чинить свій, доступний йому опір, намагаючись тим чи іншим способом врятувати народні, національні цінності. Але і він певною мірою залежний від тих процесів, які відбуваються у суспільстві, врешті, і він від модерних пошуків переходить до «речознавства», втрачаючи ґрунт і психологічно переживаючи власну невизначеність. У життя Витвицького приходять депресія, страх перед завтрашнім днем, у якому питання мистецтва визначатимуться абсолютно не причетними до нього людьми, коли печать казенщини домінуватиме і в цій сфері.

Отже, на відміну від природного розвитку національних цінностей у свідомості людей у вигляді базисних світоглядних орієнтирів, тоталітарний міф, створений на основі певної ідеології, продукує ситуацію переміщення категорій у свідомості особистостей. Людина втрачає власні етно-національні виміри, натомість набуває (усвідомлює) станово-класові – «усе повинно бути усупільнене» [Домонтович 1999: 186]. Як пише Ю. Ганошенко: «Втрата індивідуального сакруму означала для нації не просто кризу міфо-ритуальних домінант, а й цілісної картини світу, єдиної космологічної моделі» [Ганошенко 2004: 26].

Письменника хвилюють масштабні проблеми буття. Все відчутніше із твору в твір вирізняється головний письменницький інтерес – психологія перехідного часу. Йому вдається блискуче провести психологічну «межу» між «ґрунтом» і «безґрунтям» і зафіксувати, як балансують на ній

поганським світоглядом, діалогу твореної українськими авторами київської книжної традиції та візантійсько-римської патристичної спадщини. За образним висловом о. Георгія Флоровського, в середньовічній Русі складалося дві культури: «денна», «культура духа й розуму» – її носієм була книжна меншість – та «нічна», «сфера мрій та уяви», завжди відчутна під поверхнею християнської культури «як кипляча й бурхлива лава» [Флоровський Георгій 1983: 3].

Напружена атмосфера змагання християнства з поганством відображається в літописних сюжетах про княгиню Ольгу та напучуваного нею сина Святослава (955 р. – 21, ствп. 51-52), про загиблих у Києві мучеників варяга Федора та його сина Іоана (983 р. – 21, ствп. 69-71), про полеміку з волхвами Яна Вишатича в Ростовській землі (1071 р. – 21, ствп. 164-171). Апологія християнства включає й оцінку поганських ідолів як людських творінь (за словами мч. Федора, «не су^т то бз^и и но древо. дн^иь есть а оутро изъгнило есть. не д^ить бо ни пьютъ. ни м^олв^ить. но суть д^илани руками въ древ^и. сокироу и ножемъ. а Бъ^и единъ есть. еможе служатъ Гр^ици. и клан^иютс^я. иже створилъ н^ибо и землю и чл^ивка и зъв^изды и слн^ице и луну. и даль есть жити на земли. а си бз^ии что сд^илаша. сами д^илани суть» – 21, т. 2, ствп. 70) або бісів (Ян Вишатич у статті за 1071 р. говорить: «то кии есть Бъ^и с^д въ бездн^и то есть б^съ. а Бъ^и есть с^д на нбс^ихъ и на престол^и славимъ ^и ан^иглъ. иже предъсто^ить ему. со страхомъ. не могуще на нь зр^ити а сии бо – ^и ан^иглъ св^иржень бы^е егоже вы гл^иете антихр^иста. за величаніе его. и св^иржень бы^е с нбс^ии и есть в бездн^и. ^ико же вы гл^иета. жд^и егда придетъ с нбс^ии и сего емъ антихр^иста св^ижетъ. оузами. и посадить во ^игни в^ичнемъ. со слугами его. и иже к нему в^ируеть» – 21, ствп. 166-167). Борис Рибаків припускає, що негативна реакція на прийняття княгині Ольгою християнства була така сильна, що змусила княгиню приховувати своє справжнє віровизнання [Рыбаков 1988: 384-392]. Відома гіпотеза Михайла Брайчевського про Аскольдове хрещення включає припущення щодо поганського перевороту 882 р. й антихристиянських переслідувань з боку варязької династії [Брайчевський 1988: 77-86]. В усякому разі, суспільно-релігійний контекст становлення й розвитку руського письменства визначався активним діалогом християнства й поганства принаймні до кінця XII ст.

Тому відносно слабке й епізодичне відображення цього діалогу в літературі Середньовіччя, на перший погляд,

здається дивним. Тут, однак, треба врахувати кілька особливостей літературного життя і, відповідно, літературної полеміки. Поганська традиція цілком належала до сфери архаїчної культури, цілком чужої пов'язуваному з християнською місією письменству. А отже, полеміка з поганством у межах християнського дискурсу була не вельми ефективною, бо не досягала свого адресата. Усна ж полеміка могла тільки принагідно відбиватись у писаному тексті, як це маємо в щойно цитованих літописних статтях.

Руське письменство виростало з біблійного та богослужбового тексту, виступаючи знаряддям аскетичного самоусвідомлення конфесійної культури. Його справжнім натхненником уявлявся сам Святий Дух, уречевлена дія котрого карбувалася в слові. Місія книжника була радше посередницькою, другорядною. Література не відображала дійсність і не узалежнювалася від неї, а осявала реальне життя благодатним сяйвом Божого Слова. Абстрагуючись від тінювих сторін повсякдення, вона прагнула «знайти загальне, абсолютне й вічне в окремому, конкретному й тимчасовому, *неречовинне* в речовинному, християнські істини в усіх явищах життя» [Лихачёв 1979: 103]. Оскільки ж поганські забобони, з погляду християнського книжника, належали саме до темних, ганебних, пережиткових явищ дійсності, вони заслуговували на увагу лише як знаки присутності в історії зла, що долається силою Божої благодаті.

На цьому тлі несподіваним виглядає диспут між невідомим пресвітером Фоною та Климентом Смолятичем, ключовою проблемою котрого виявляється можливість звернення християнського богослова до античної спадщини. Закиди опонента наводить сам Климент: «речеши ми: *Философиею пишеш*, а то велми криво пишеш, а да оставль азъ почитаемая писания, азъ писахъ от Омира, и от Аристоля, и от Платона, иже во елиньскихъ нырѣхъ славнѣ бѣша» [Памятники литературы Древней Руси: XII век 1980: 282]. Але несправедливими («вельми кривими») ці закиди названі не тому, що Климент обурює припущення про його пошану до «грецьких стовпів» («елиньскихъ нырѣй»). Письменник боронить своє право на використання міфологічної літератури й нехристиянської філософії як елементів алегоричної форми сповіщення євангельських правд.

Кожен із шістнадцяти наведених прикладів алегоричної екзегези засвідчує причетність автора до традицій олександрійського богослов'я, справжнім фундатором

найважливіших для розвитку романної концепції. В образі Степана Линника акцентується титанізм, винятковість, він поза побутом, звичайними людськими цінностями. Власну ідею він проектує «у світ речей, проти якого він змагався». Художник гине в цьому двобої, але означає контури іншої реальності. І не випадково маляр наприкінці творчого шляху приходиться до потреби будувати церкву. Пошуки Линника гинуть разом із ним перед приходом нової епохи загального примітивізму, лубочних полотен, трестівських клумб із ликами нових вождів, загальної орієнтації на масу, на обивателя. У такий час Линник, зрозуміло, існувати не може, тому В. Домонтович так трагічно обриває сюжетну лінію долі митця.

Не менш вартісною для цілісності сприйняття твору є новела про директора Художнього Музею Арсена Петровича Витвицького, як і деякі інші, «не історичні» герої письменника, він складений, так би мовити, із кількох дійсних осіб. Л. Новиченко стверджує, що, так звані, прототипами були: М. Філянський (найбільше), поет передреволюційного модернізму, автор статей з проблем геології і мистецтвознавства; М. Жук, працював як літератор; М. Чернявський, «тихий херсонєць», постать якого вгадується в одному із сонетів М. Зерова.

У чисто музейних справах Арсен Петрович, на фаховий погляд оповідача, грішить певним дилетантизмом, але ж справді героїчною сагою звучить його розповідь про те, як він охороняв культурні скарби у роки великих переворотів. Образ Витвицького суперечливий. У свій час – у 1910-ті рр. він належав до групи модерністів, однак стаття одного з критиків справила на нього гнітюче враження, надломив його, позбавила певності, якої йому бракувало і до того. За твердженням С. Павличко, «естетичний критерій у Витвицького розмитий, тому він з однаковим захопленням показує гостям ескізи вигаданого прозаїком художника Линника й альбом із зразками селянських вишиванок» [Павличко 1999: 339]. Але справа не в його особі. Він є втіленням ставлення В. Домонтовича до модернізму в його українському варіанті, який письменник-теоретик, з одного боку, визнає, з іншого – не відчуває до нього достатньої пошани. Український модернізм, на думку письменника, був викликом народництву. Це головний, проте тільки поверховий зміст цього явища.

Модернізм передавав право на літературу інтелігенції

ігноруючи.

Категоріальний апарат естетики витіснявся ідеологією, що ставала також й етичним еквівалентом релігії та моралі. Марксистсько-ленінська ідеологія як закрита і жорстка легітимізована система організації суспільного ладу планомірно перетворювалась на всезагальний тоталітарний міф, визначаючи заборони й виявляючи «своїх» та «чужих».

Проте не потрібна особлива ретельність у прочитанні символів та алегорій автора, щоб зрозуміти, що катастрофа неминуха. І не тільки тому, що її передрікає Вирський, її відчують всі герої твору, кожний із них у певний момент сюжету поставлений автором над безоднею. Тому незримий образ безодні як катастрофи, що насувається, ненав'язливий, але постійно присутній контекст. Завдання автора – залишити читача на тому краю безодні і здригнутися. Це йому вдається.

В. Домонтович простежує індивідуальне безгрунтя особи, водночас розширюючи його до проблеми безгрунтя суспільного, національного. «Безодня кличе. Розщеплюються зв'язки. Знищити іншого, щоб врятувати себе. Тільки себе» [Домонтович 1999: 198].

Загальнонаціональне безгрунтя накладає свій відбиток і на сферу мистецтва. Новітні пошуки в мистецтві репрезентує Линник. Народництво й модернізм на зламі епохи В. Домонтович зображує у непримиренному протистоянні: Линник не шукає попередників, щоб спиратися на їхній досвід, він, навпаки, – розкладає світ, протиставляє, руйнує, шукаючи абсолютної ідеї. Линник жив на рубежі століть, мислив категоріями прийдешнього і почував себе мешканцем нової цивілізації. Для більш контрастного зображення своєрідності та індивідуальності Линника автор застосовує прийом антитези – народництво – антинародництво, зіставляє й протиставляє Линника і Нарбута. Якщо Нарбут був стилізатор і його вавив XVII вік, доба розквіту українського бароко, то Линника приваблювали IX – X віки, імперія Святослава і Володимира, «держава, яка народжується, народ на етапі його витворення». І хоча обидва майстри – Линник і Нарбут перемогли в собі й у своїй творчості «народницькі традиції пейзажного етнографізму, спертого на почуття...» [Домонтович 1999: 241], неважко помітити, що симпатії В. Домонтовича, прихильника інтелектуального становлення суспільства, на боці Линника, котрий «не малював вишневих садочків», «не сюсюкав і не шепелявив».

Вставна новела про Линника постає як одна з

котрого був Оpireн [Simonetti 2000: 63-107]. Наприклад, не обмежуючись звичайною інтерпретацією притчі про милосердного самарянина, Климент шукає в кожному її образі глибших символічних сенсів: «Се бо и въ Евангелии указаетъ господь нашъ Иисусъ Христосъ глаголя: *Человѣкъ схожааише отъ Иерусалима на Ерихонъ и в разбойники впаде, и съвлекъше и, язви возложиша на нь. Едемъ убо Иерусалимъ скажетсяя, Иерихонъ же миръ, человекъ же исходяй Адамъ, разбойници же бѣси, прелщениемъ бо тѣхъ боготканья одежда обнажися, раны же глаголетъ грѣхы»* [Памятники литературы Древней Руси: XII век 1980: 286].

Звичайно, «філософією» такий спосіб екзегези навряд чи можна назвати. Історики української філософії, констатуючи наявність у давніх київських книжників моральних рефлексій, христологічних проблем і спроб алегоричного тлумачення Святого Письма, коректно пишуть, що в них ми «зустрічаємо небагато елементів філософічних» [Чижевський 1992: 25], хоча й зараховують митрополитів Іларіона й Никифора, Володимира Мономаха й Климента Смолятича, єпископа Кирила Туровського до «тенденції до інтелектуалізму, яка переважає в підході до проблем пізнання» [Історія філософії на Україні 1987: 85]. Щоправда, Дмитро Чижевський згодом уточнював, що в особі Климента Смолятича середньовічна руська література дістала взірєць «початкової богословської екзегези» [Чижевський 1994: 63].

Слід нагадати, що «філософами у візантійській і давньоруській літературі називали не тільки людей, схильних до теоретичного мислення й глибокої інтерпретації потаємних книг, але й практиків, що діями стверджують сповідувані ними ідеї» [Громов 1990: 73]. «Філософія» Климента Смолятича полягала все ж головню не в екзегетичних міркуваннях, а в прагненні звільнитися від оман реальності, від влади факту. Тому його обурює звинувачення не в проголошенні себе філософом, а в славолюбстві. Климент пише: «Скажу ти сушихъ славы хотящихъ, иже прилагаютъ домъ к дому, и села к селомъ, изгои же и сябры, и бърти, и пожни, ляда же и старины. Отъ нихъ же окаанный Климъ зѣло свободень, нь за домы и села, и борти, и пожни, сябрь же и изгои землю 4 лакти, идѣже гробъ копати. Ему же гробу самовидци мнози; да аще гробъ свой вижду по вся дни седмъ краты, не вѣмъ, откуда славити ми ся, не бо ми рече мощно иного пути имѣти до церкви, кромѣ гроба» [Памятники литературы Древней Руси: XII век 1980: 282-284].

Він заперечує також і своє прагнення до влади. Навпаки, влада (напевне, митрополича, що її обіймав Климент протягом 1147-1154 рр.) обтяжує його і він радий її позбутися. «Нъ съвѣдѣй сердца и обистѣя, тѣ единѣ съвѣсть, но елико молихся, да быхъ избавился власти» [Памятники литературы Древней Руси: XII век 1980: 284], – пише Климент. Не зайвим буде нагадати, що Климент, попри пов'язану зі складною історією його митрополитства упередженість стосовно його особи, за визначенням Київського літопису «бѣ бо черноризецъ скимникъ, и быѣ книжникъ, и философъ, такъ бѣ коже в Рускои земли не бѣщеть» [Полное собрание русских летописей 1908: стлп. 340]. А отже його любов до мудрости [□□□□□□□□] впливала в очах громадської думки з його особистої аскези.

Послання виявляє себе як оптимальна форма середньовічного дидактичного дискурсу, реалізація жанрового потенціалу котрої здійснюється у вельми перспективному контексті реальної чи уявної міжособистісної комунікації. І автор, і адресат послання, зберігаючи певну особистісну конкретність, перетворюються на жанротворчі моделі. Архетипне значення має корпус новозавітніх творів, написаних у формі послань – не лише 21 апостольське послання, а й обидва твори апостола Луки, «Євангеліє від Луки» та «Діяння святих апостолів», адресовані якомусь «високодостойному» Феофілові [Лк. 1:3; Діян. 1:1. Див.: Гатри 1996: 74]].

Епістолярна форма широко використовується в аскетичній літературі Середньовіччя, вносячи в дискурс елемент звірливості й відкритості, властивий спілкуванню між близькими друзями або між духовним отцем і учнем.

Обидва твори, що склали основу Києво-Печерського патерика, написані свт. Симоном і прп. Полікарпом, за своєю жанровою формою є посланнями. І коли твір Полікарпа використовує цю жанрову форму лише умовно, то Симонове послання до Полікарпа мало всі функції свого жанру, спрямовуючись на допомогу адресатові в подоланні його життєвих труднощів. Можливо, Симонових послань було два: про побудову Успенської церкви Києво-Печерського монастиря [згодом воно склало перші шість слів у Другій Касіянівській редакції Києво-Печерського патерика 1462 р. – Абрамович 1931: 1-20] та про досвід святости киево-печерських ченців [у Другій Касіянівській редакції воно розбите на слова 14-23 – Абрамович 1931: 99-122].

Художня картина твору відзначається складністю і багатоплановістю його семантики. Ми поділяємо думку Ю. Шереха про те, що «стиль трошки неприродний і наближений до манери, що в пізніший час копіювала славнозвісну колись школу «потоку свідомості» [Шерех 2000: 40]. Справді, увага зосереджена на тому, щоб показати, «як одні почуття й думки розвиваються з інших», як «почуття, що виникло безпосередньо з даного положення чи враження, підлягаючи впливу спогадів і сил сполучення, що їх подає уява – переходить в інше почуття...» [Лесин, Полинєць 1971: 331]. У сюжетній архітектоніці В. Домонтович вірний собі – наповнює розповідь автономними, ніби позасюжетними новелами, але з цілеспрямованим ідейним навантаженням.

Назва роману чітко вказує на ідейну спрямованість, тому не дивно, що слово «ґрунт» часто вживається автором на сторінках твору як зумисно підкреслений символ сталості, коренів, витоків, основи. Герої роману поділяються на тих, хто хоч якоюсь мірою осмислює чи відчуває власне «безґрунтярство» й масштаби всезагальної неуникненої катастрофи, – і тих, хто з різних причин не хоче чи не може вибратися з полону ілюзій. Будь-який фанатизм і запліплєність водночас і загрозливий, і смішний. Таку песимістичну назву В. Домонтович аргументує, означивши в повісті триєдиний початок загальної «безґрунтя» – національного, суспільного, духовного.

Власну незакоріненість у будь-який ґрунт інтелектуал пояснює багатьма причинами. По-перше, він, людина міста, втратив ті «могутні інстинкти зв'язку з місцем, землею, з ґрунтом», які були властиві патріархальній людині попередніх поколінь. Місце народження перетворилось тепер лише на паспортний запис або рядок анкети, а природу воліють спостерігати з тераси ресторану або в геометрично розпланованому міському парку. Але найзначущіша ознака вбогості часу – це, очевидно, втрата зв'язку з Господом. Варязьку церкву, шедевр геніального художника і архітектора Линника, планується або зрівняти із землею, або віддати під складські приміщення. Храм перестав бути місцем спілкування людини з Богом, вона втратила зв'язок з Абсолютом і, полишена на саму себе, забула міру дріб'язкового й величного, звикла жити в хаосі і неупорядкованості дисгармонійного світу. На цю онтологічну, біографічну, побутову безґрунтовність люди реагують по-різному, пристосовуючись, бунтуючи,

певну читабельну динаміку твору, то другою письменник користується для виявлення своїх мистецьких, філософських, знакових поглядів. Новела про Линника більш вагома, ідейно-насичена частина твору. Можна сказати – ідейна кульмінація твору.

Розповідь про самотнього митця Степана Линника – глибоко символічна. За три роки до смерті він переносить свій талант із Петербурга в Україну – в рідному місті буде церкву. Але він не міг знати, що пройдуть революції, перебудовуючи світ, і витворять «нову спільність людей», яка не потребуватиме Церкви – ні як Храму Божого, ні як мистецького шедевра, і навіть учні його не стануть в оборону за неї. Захисники Варязької церкви, що складаються головним чином з місцевих музейних діячів, змальовані в творі з безсумнівною симпатією, але – і зі співчутливим смутком. Вони зворушливі у своєму безкорисливому ідеалізмі, морально-високій відданості справі, якій присвятили себе неподільно, але вони такі незахищені перед нещадним часом з їхнім мало не позавчорашнім, на погляд оповідача, стилем мислення, з їхнім наївним етнографізмом і «речознавством», які так легко звинуватити в несучасності. Що, по суті, і робить Ростислав Михайлович, самоусунувшись як від полеміки щодо Варязької церкви, так і від допомоги Витвицькому.

Взагалі, постать Ростислава Михайловича прочитується кількома площинами. Ряд науковців (Л. Новиченко, В. Зубань) наголошують на тому, що це чи не єдиний герой без прізвища. Очевидне прагнення автора до узагальнення цього образу у двох площинах: в абстрактній – це зразок класичного конформізму; в конкретній – певний тип людини передвоєнного десятиріччя в СРСР. Оповідач, мистецтвознавець за фахом, уже самою своєю професією заперечує якісь життєперебудовні, активістські настанови. Він усвідомлює власну неприналежність до руйнівної, войовничо-безкультурної епохи, не хоче поділяти вину за підлість свого часу й пильно стережеться, аби не бути пійманим принадами цього ворожого й чужого світу. Його фахові заняття – це мандрівка мистецькими епохами, де ще можна «душею відпочити» від підлої сучасності [Агеєва 2000: 16]. Ростислав Михайлович індиферентно ставиться до своєї місії рятівника культурних цінностей, та й що робити фахівцеві на нараді, де більше важить слово піонервожатої у червоній краватці.

На основі тексту послань історія їхньої появи постає такою. Печерський чернець Полікарп не задовольнявся своїм становищем у монастирі, прагнув вищих церковних посад. Спершу він береться бути ігуменом у київському монастирі св. Косми й Даміана, а потім у монастирі св. Дмитрія. Незадоволені амбіції Полікарпа даються взнаки після повернення до Печерського монастиря: він підбурює ченців проти ігумена й економа, шукає й далі вищого сану. І ось уже княгиня Верхуслава-Анастасія, дружина Ростислава Рюриковича й донька Всеволода Велике Гніздо, клопочеться за нього перед володимиро-суздальським єпископом, теж колишнім ченцем Печерського монастиря, Симоном, просячи для Полікарпа єпископської кафедри в Новгороді, Смоленську чи в Юр'єві.

Симон якимось чином був пов'язаний з Полікарпом. Він добре поінформований про життя цього ченця, знає про його клопоти, очевидно, цікавиться ним. Полікарп раніше вже писав до Симона, викладаючи йому свої думки. І ось Симон направляє Полікарпові послання, в якому засуджує честолюбність і пиху та переконує, що Печерський монастир – найкраще місце для подвижницького життя, замінити його не може жодне інше місце, в тому числі і його, Симонова, кафедра: «... всю сію славу й честь вьскор□, яко кал, вьм□ниль бых, и аще бы ми ся сметіем помятену быти в Печерском манаытири и попираему челоу□кы, или едину быти от убогих пред враты честныа тоя лавры и сьтворитися просителю, – то лучьши бы ми временныа сея чести» [Абрамович 1931: 103].

Свої напучування Симон ілюструє розповідями про печерських подвижників, які формували духовний потенціал монастиря, викладає також історію спорудження, прикрашення іконами й освячення Печерської церкви, чи то додаючи цей матеріал до послання Полікарпові, чи то оформлюючи його як окремий твір. Але кожен сюжет проектується в конкретну ситуацію життєвої кризи Полікарпа.

Під впливом розповідей Симона Полікарп змінюється на краще і сам вирішує уславити рідний монастир та його колишніх мешканців: пише послання до Акиндина – архімандрита Печерського монастиря. Зрозуміло, що сан адресата не дозволяв надавати творові повчально-викривального спрямування, аналогічного Симоновому посланню. Якщо вірити посланню Полікарпа, ініціатива в написанні цього твору йде від Акиндина, котрий просив

якось розповісти про вчинки колишніх печерських ченців. Вводячи традиційний для авторської самохарактеристики в середньовічній літературі топос самоприниження, Полікарп посилається на свої «грубость й незашенное нрава» [Абрамович 1931: 124], що завадили йому усно виконати прохання архімандрита й спонукали взятися за перо. Дидактичні відступи займають у Полікарповому посланні мінімальне місце; предмет його зображення – діяльність уславлених ченців минулого.

З кінця XIX ст. історики літератури [Кубарев 1838; Макарий (Булгаков) 1856; Шахматов 1897; Шахматов 1898; Абрамович 1901-1902] відносять послання Симона до 1214-1226 рр. – часу, коли свт. Симон обіймав володимир-суздальську кафедру, причому дослідники схильні звужувати хронологічні рамки їх можливої появи до 1222-1226 (для «Слова про побудову Печерської церкви») та 1225-1226 рр. (для послання Полікарпові) [Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI – первая половина XIV в. 1987: 394-395]. Ненабагато пізніше або навіть водночас мало з'явитися й Полікарпове послання до Акиндина.

Джерелознавчі студії мало що додають до тих скупих відомостей про авторів послань, що їх містять самі твори. Літописні матеріали, опрацьовані Л. А. Ольшевською, свідчать, що Симон – вихідець з Печерського монастиря, потім ігумен Різдово-Богородичного монастиря у Володимирі-Заліському, духівник дружини Всеволода Велике Гніздо, котрий у часи єпископства (1214-1226) підтримував Юрія Всеволодовича, виступав за зміцнення влади Мономаховичів і позицій Володимиро-Суздальського князівства [Ольшевская 1978: 13-18]. Про Полікарпа ж і таких відомостей дістати не вдається, контроверсійною лишається навіть проблема характеру його стосунків із Симоном: чи були вони родичами, чи перебував Полікарп при дворі Симона, чи залежав Полікарп від Симона як від духівника, чи відповідає дійсності патерикова версія появи Полікарпового послання [Копреева 1983; Копреева 1969] тощо.

Попри ці проблеми, очевидно, що послання Симона й Полікарпа вносять до середньовічного руського дискурсу споконвічну комунікативну модель аскетичної літератури: модель стосунків учителя [«авви»] й учня або учнівської спільноти. Рецептивна програма послань трансформує вербальний простір руської книжності, посилюючи в ньому адресний дидактичний струмінь, ефект якого забезпечувався,

Яворницького) і вельми колоритний «музейний дід» Півень, «стилізований в українському етнографічному дусі» [Новиченко 1990: 154].

У зображенні цих архаїчно-етнографічних «дідів» В. Домонтович із співчуттям і смутком дає зрозуміти, що їх час минув. Проте як образи, вони є уособленням оборонців людської гідності. Вони ще не стали тією масою населення, заляканою, дезорієнтованою, вони ще не відгородились стіною мовчання. Крім того, протистояння між «дідами» і Бирським, хотів того автор чи ні – це протистояння між двома соціально-протилежними світами, двома історичними епохами, вододілом між якими стала революція. Вони були представниками того покоління, яке переживало «трагічне в його рафінованому, чистому вигляді». Що ж стосується Бирського, навіть таких, як він, перемолола тоталітарна машина, його ім'я згадується у зв'язку із сенсаційним політичним процесом 1937 – 1938 рр. Отже, можемо засвідчити, що процеси, які відбувалися в тогочасному суспільстві вели до загальної деформації звичаїв, міфологічно-традиційної повторюваності та періодичності життєвих дій, що їх позначаємо як «людина в сім'ї». На зміну людині повільно-селянській (в українських реаліях) через науково-технічний поступ, революцію, війну та інші соціально-економічні зміни приходить посттрадиційна, прискорено-індустріальна «людина маси», яка існує в новому світі бюрократичних установ та суспільних процесів, підпорядкованих домінуючій ідеології (масова культура, пропаганда). Це створює нову парадигму життєвих схем і моделей, до яких константною складовою входить відчуження як на міжособистісному, так і етнонаціональному рівні [Ганошенко 2004: 25].

Та В. Домонтович не був би собою, якби вміло не вплив епохально-глобальні речі у прості, здавалося б, буденні ситуації. У центрі твору – Варязька церква над Дніпром, довкола неї розгортається фабула про загрозу знищення й боротьбу за врятування церкви. В романі чітко вирізняються дві основні сюжетні лінії. Перша – Ростислав Михайлович, його відрядження, перебування у Дніпропетровську, любовна пригода, тобто все, що перебуває у теперішньому часі стосовно нього. Друга лінія – це минулий час головного героя, його спогади, а конкретно – новела про Линника. Ці дві лінії сполучені між собою символом Варязької церкви. Якщо перша дає змогу авторові розвивати події, створювати

розташування канцелярських паперів, утворювало уявність якоїсь роботи, діяльності, цілковитої упорядкованості» [Домонтович 1999: 167]. В. Домонтович з огидою описує секретаря Комітету Стрижиуса, який «писклявим баб'ячим голосом доводив, що в урядових справах немає чогось дрібного». Отже, уважного читача письменник уже налаштовує на підтекстовий зміст твору, вміло маскуючи це легким іронічним стилем.

Дорога вченого, консультанта республіканського комітету Ростислава Михайловича до Дніпропетровська переповнює його досить суперечливими почуттями. З одного боку, він відчуває «могутній інстинкт з місцем, землею, з ґрунтом», з іншого – цей ґрунт практично втрачено. Трагедійність Ростислава Михайловича в тому, що він відчуває, як «сталість утікає з його життя, і він приречено, безвільно споглядає наявний стан речей, не в силі щось змінити, бо, на жаль, обставини визначають його, а не він їх». До цього душевного сум'яття додаються враження від жахливих картин радянського господарювання: «вже нема й сліду родючої землі; поверхня залята олією, лискучо-чорна від масних плям нафти, вкрита шаром дрібного вугілля, шлаку, сміття й бруду» [Домонтович 1999: 175]. Це були часи, коли оглушливо гриміло слово «індустріалізація», будувався Дніпрельстан, коли сотнями закривалися, нищилися старовинні церкви, коли навіть у сфері побуту звучали ультралівацькі заклики, створювалися робітничі гуртожитки-«комунки», де все мало підлягати усуспільненню й урівненню.

Абсурдність цих ідей В. Домонтович ілюструє словами Станіслава Бирського – такого собі сталінського технократа, ідеолога всеохопної нівеляції особистості: «Усе повинно бути підпорядковано крицевій владі партії: людина, її особиста вдача, її мораль, її погляди, її взаємини до людей, побут, житло. Ніщо не може лишитись у приватній ізольованості: ідеологія, праця, особа. Усе підлягає уніфікації й централізації» [Домонтович 1999: 187]. Саме таку філософію тотального «оказармлювання» суспільства і нещадної уніфікації розвиває «людина розрахунків і кон'юктури». Справжній жах викликає ідея про «кімнати для пошлюблених, ключі від яких будуть зберігатись, можливо, у порт'є, або будинкового коменданта, чи то у лікаря». Проти цього рішуче виступають почесні місцеві діячі Данило Іванович Криницький (в якому легко впізнати Д.І.

крім іншого, суголосністю з апостольськими посланнями, активно присутніми в церковному богослужінні. Метатекст літератури Київської Русі усвідомлюється як компонент культури «Доброї Новини», євангельського сповіщення про спасіння, трансльованого Церквою до християнського народу. В цьому контексті логічним і навіть закономірним стає ферментування довкола послань Симона й Полікарпа корпусу текстів, що став «золотою книгою» української літератури й знаменував невідпинну дію київської спадщини на духовне життя України, - Києво-Печерський патерик.

Література:

- Абрамович 1901-1902: Абрамович Д. И. Исследование о Киево-Печерском патерике как историко-литературном памятнике // ИОРЯС. – 1901. – Т. 6, кн. 3/4; 1902. – Т. 7, кн. 1-4.
- Абрамович 1931: Абрамович Дмитро. Києво-Печерський патерик: Вступ. Текст. Примітки. – К., 1931. – ххvi; 235 с.
- Брайчевський 1988: Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі. – К.: Наук. думка, 1988. – С. 77-86.
- Великий Атанасій 1998: Великий Атанасій, о. ЧСВВ. З літопису християнської України. – 2-е вид. – Львів: Місіонер, 1998. – Кн. 1. – 277 с.
- Гатри 1996: Гатри Дональд. Введение в Новый Завет: Пер. с англ. – Одесса: Богомыслие, 1996. – 900 с.
- Головко 1988: Головко А. Б. Древняя Русь и Польша в политических взаимоотношениях X – первой трети XIII вв. – К.: Наук. думка, 1988. – 136 с.
- Голубинский 2002: Голубинский Е.Е. История Русской Церкви: Репринт изд. 1901-1904 гг. – Москва: Крутицкое Патриаршее подворье; Общество любителей церковной истории, 2002. – Т. 1. Вторая половина тома. – [6]; 926; XVIII с.
- Громов 1990: Громов М. Н., Козлов Н. С. Русская философская мысль X-XVII веков. – Москва: Изд-во МГУ, 1990. – 288 с.
- Ерёмин 1935: Ерёмин И. П. Из истории древнерусской публицистики XI века: Послание Феодосия Печерского к князю Изяславу Ярославичу о латинянах // ТОДРЛ. – 1935. – Т. 2. – С. 21-34.
- Ерёмин 1987: Ерёмин И. П. Лекции и статьи по истории древней русской литературы. – 2-е изд. – Ленинград: Изд-во Ленинградск. университета, 1987. – 327 с.
- Історія філософії на Україні 1987: Історія філософії на Україні. – К.: Наук. думка, 1987. – Т. 1. Відп. ред. В. П. Нічик. – 399 с.

- Копреева 1983: Копреева Т. Н. Инок Поликарп – забытый писатель-публицист Киевской Руси // *Духовная культура славянских народов*. – Ленинград: Наука, 1983. – С. 59-73
- Копреева 1969: Копреева Т. Н. Образ инока Поликарпа по письмам Симона и Поликарпа: Опыт реконструкции // *ТОДРЛ*. – 1969. – Т. 24. – С. 112-116.
- Кубарев 1838: Кубарев А. М. О Патерике Печерском // *ЖМНП*. – 1838. – № 10. – С. 1-24
- Лихачёв 1979: Лихачёв Д. С. *Поэтика древнерусской литературы*. – 3-е изд. – Москва: Наука, 1979. – 360 с.
- Макарий [Булгаков] 1856: Макарий [Булгаков], архиеп. Обзор редакций Киево-Печерского патерика, преимущественно древних // *Известия Академии наук по Отделению русского языка и словесности*. – 1856. – Т. 5. – С. 129-167
- Макарий 1855: Макарий, еп. Преподобный Феодосий Печерский как писатель // *Известия Академии наук по отд. русского языка и словесности*. – СПб., 1855. – Т. 4.
- Ольшевская 1978: Ольшевская Л. А. Об авторах Киево-Печерского патерика // *Литература Киевской Руси*. – Москва, 1978. – Вып. 2. – С. 13-18.
- Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII века 1978: *Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII века*. – Москва: Худож. лит., 1978. – 413 с.
- Памятники литературы Древней Руси: XII век 1980: *Памятники литературы Древней Руси: XII век*. – Москва: Худож. лит., 1980. – 704 с.
- Полное собрание русских летописей 1908: *Полное собрание русских летописей*. – СПб., 1908. – Т. 2. *Ипатьевская летопись*. – 937 с.
- Рыбаков 1988: Рыбаков Б. А. *Язычество Древней Руси*. – Москва: Наука, 1988. – 783 с.
- Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI – первая половина XIV в. 1987: *Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI – первая половина XIV в.* – Ленинград: Наука, 1987. – Вып. I. – 494 с.
- Флоровский 1983: Флоровский Георгий, о. *Пути русского богословия*. – 3-е изд. – Париж: YMCA-Press, 1983. – xvi; 600 с.
- Хроніка 2000 2003: *Хроніка 2000*. – 2003. – № 53-54. – 786 с.
- Чижевський 1994: Чижевський Дмитро. *Історія української літератури: Від початків до доби реалізму*. – Тернопіль: МПП «Презент» за уч. ТОВ «Феміна», 1994. – 480 с.
- Чижевський 1992: Чижевський Дмитро. *Нариси з історії філософії на Україні*. – К.: Орії, 1992. – 230 с.
- Чубатий 1965: Чубатий Микола. *Історія християнства на Русі-Україні*. – Рим; Нью Йорк, 1965. – Т. 1 [до р. 1353]. – 816 с.

невирішених завдань у дослідженні роману «Без ґрунту» і це відкриває можливості для подальшого наукового пошуку.

З огляду на це, метою нашої статті є прочитання роману «Без ґрунту» в контексті зміни світоглядних та поведінкових орієнтирів у постреволюційному суспільстві; трансформації етнопсихічних характеристик людини; суперечностей щодо модернізації культурно-мистецьких основ українства.

Роман уперше був надрукований у харківському «Українському засіві» на рубежі 1942 – 1943 рр., окремою книгою вийшов у Регенсбурзі (Німеччина) у 1948 р. Тогочасна критика була досить скупою в оцінці твору, але схвальні відгуки з'явилися за кордоном. Доцільно навести, на нашу думку, слова П. Кречета, які стосувались роману, оскільки це все, на що спромоглася літературна критика 1940-1950-х рр. Він зауважив, що у цьому творі «яскраво виступають усі притаманності майстерного стилю В. Домонтовича: стисла, безорнаментальна розповідь, з карбованою легкістю фрази, пластичністю картин, із нахилом до блискучих парадоксів і афоризмів, зі своєрідним варіюванням думки в кількох реченнях, проста, хоч і не простолінійна композиція із підкреслюванням і згущуванням деталей, із відскоками до ремарок і коментарів» [Білокінь 1992: 34]. Сучасні ж літературознавці, якщо і звертаються до роману «Без ґрунту», то якимось обережно, не виходячи за межі традиційно-побутового прочитання.

Інтелектуальна романістика початку ХХ століття зображує закінчення буремних подій революції, громадянської війни, а також засвідчує поступовий плюралізм ідеологій до централізованого комуністичного режиму, вплив якого поширювався не лише на соціально-економічні, політичні, культурно-гуманістичні галузі життя, а й на підвалини колективної та індивідуальної свідомості. Унікальність творчості В. Домонтовича в тому, що вона заперечує більшовицьку революцію, по суті, залишаючись аполітичною. «Радянська система не може претендувати на В. Домонтовича-письменника, адже увесь світогляд, уся система думання, є чужими радянським критеріям і підходам» [Білокінь 1992: 17].

Роман «Без ґрунту» починається зі знайомства з головним героєм Ростиславом Михайловичем, уже з перших сторінок автор уводить читача в кабінети радянського чиновництва, яке, роками «створюючи вибагливі системи

Соломія Ушневич-Штанько (м. Івано-Франківськ)
ББК 83.3 (4Укр) – 3
УДК

«Безгрунтярство» як наслідок зміни світоглядних принципів і орієнтирів у постреволюційному суспільстві (на матеріалі роману «Без ґрунту» Віктора Домонтовича)

У статті досліджується специфіка функціонування психологічного комплексу «безгрунтярства» в творах Віктора Домонтовича. У цьому аспекті роман автора «Без ґрунту» ще не аналізувався. Відтак у статті основна увага зосереджується на інтерпретації багатьох конфліктів післяреволюційної доби, відбитих у творі письменника, які стосуються змін у світогляді людини, трансформації етнопсихологічних характеристик та всіляких антагонізмів, що відбувались у процесі модернізації національної самооцінки людини. Саме вище згадані проблеми визначають специфіку критичного ставлення Віктора Домонтовича до радянської дійсності.

Ключові слова: «безгрунтярство», етнопсихологічний, національний, модернізм, постреволюційне суспільство.

Останнє десятиріччя ХХ століття позначилось спалахом активного інтересу українських літературознавців до творчості В. Домонтовича. З'явилося чимало наукових розвідок, які досліджували літературний доробок письменника в контексті модерного, психологічно-психоаналітичного, інтелектуально-урбаністичного та формалістичного дискурсів в українській літературі. Та найменш проінтерпретованим, на нашу думку, залишається роман В. Домонтовича «Без ґрунту». Певні наукові розвідки були, але вони велися в контексті усієї творчості письменника. Л. Новиченко, В. Зубань, В. Агеєва відносили цей роман до «кращих творів української прози першої половини ХХ століття» [Агеєва 2000: 32], і намагалися дати вичерпну характеристику твору відповідно до своїх наукових завдань. Найновіші розвідки з'явилися на початку ХХІ століття. Зокрема, Л. Василик зосередила свою увагу на художньо-психологічній концепції «безґрунтя» [Василик 2002], а О. Гусейнова – на елементах архітектурного дискурсу в урбаністичному романі «Без ґрунту» [Гусейнова 2004]. Усе ж, не зважаючи на це, залишається багато

- Шахматов 1898: Шахматов А. А. Житие Антония и Печерская летопись // ЖМНП. – 1898. – № 3. – С. 105-149.
- Шахматов 2003: Шахматов А. А. История русского летописания. – СПб.: Наука, 2003. – Т. 1, кн. 1-2.
- Шахматов 1897: Шахматов А. А. Киево-Печерский патерик и Печерская летопись // ИОРЯС. -1897. – Т. 2.
- Kustas 1972: Kustas George G. Studies in Byzantine Rhetoric. – Thessaaloniki: Patriarchal Institute for Patristic Studies, 1972. – xv; 215 p.
- Miller 2002: Miller Brett A. Divine Apology: The Discourse of Religious Image Restoration. – Westport, Connecticut; London: Praeger, 2002. – viii; 172 p.
- Podskalski 2000: Podskalski Gerhard. Chrześcijaństwo i literatura teologiczna na Rusi Kijowskiej [988-1237]: Przekł. z niem. – Kraków: WAM, 2000. – 500 s.
- Poulakos 1995: Poulakos John. Sophistical Rhetoric in Classical Greece. – Columbia, South Carolina: University of South Carolina, 1995. – xiv; 220 p.
- Simonetti 2000: Simonetti Manlio. Między dosłownością i alegorią: Przyczynek do historii egzegezy patrystycznej / Przekł. z włosk. – Kraków: WAM, 2000. – 386 s.

Isichenko Ihor

The epistle in rhetorical culture of Old Russian asceticism

The article deals with the epistle in rhetorical culture of Old Russian asceticism as the earliest literary form with indispensable apologetic function in Christian writing. The main attention is given on the fusion of the text of an epistle to the metatext of confession culture of Middle Ages. It is noticed that the epistles brought into the medieval Russian discourse eternal communicative model of ascetic literature, the model of relations between a teacher and a follower. The receptive program of epistles transforms verbal space of Russian book-learning by increasing in it the address didactic stream, the effect of which is provided by consonance with apostolic epistles. The metatext of such fiction is realized as the component of culture of Evangelic notification about salvation transmitted by church to the Christian people.

Key words: rhetorical culture, Old Russian, asceticism, epistle, communicative chain, apologetic discourse.

Наталія Кирієнко (м. Київ)

ББК 83.3 (4Укр) – 4

УДК 82 – 1 (477)

Лірика Михайла Ореста: до проблеми метро-ритмічної системи

У статті описано метрико-ритмічну систему лірики Михайла Ореста. Зокрема, зосереджено увагу на розгляді строфіки, ритмічній організації віршів митця та функціональних особливостях рим.

Ключові слова: лірика, метро-ритмічна система, строфіка, рима, вірш.

У статті «Творчість Михайла Ореста» І. Качуровський твердить, що «формально неокласична школа позначилася на двох аспектах Орестової творчості: на його вишуканій лексиці, до якої поет не допускав жодного вульгаризму чи арготизму, жодного простацького звороту, та на схильності до так званих канонізованих строф, як сонет, октава, дантівська терцина, рондо, елегійні та олександрійські дистихи, а також до рідкісних строфічних форм, що декотрі з них саме Орест уперше впровадив в українську поезію» [Качуровський 1992:152].

У цьому дослідженні спробуємо з'ясувати строфіку, ритмічну організацію віршів Михайла Ореста та функціональні особливості рими.

Творчість митця вирізняється багатством вишуканих форм від найпростіших до оригінальних, складних. Так, подибуємо елегійний дистих – «найпростішу з усіх строф античного походження» [Качуровський, 1994:91], яку неокласики «включили в число загальноновживаних» [Костенко, 1993:195]:

Радість, як птиця, черкнеться об двері і далі полине;

Горе, як звір, день і ніч бродить круг дому твого [Орест 1995: 19].

– UU – UU – U || U – UU – UU – U
– UU – UU – || – UU – UU –

Цитована поезія будується на антитетичному поєднанні: радість-горе, птиця-звір, день-ніч, полинати-бродити. Тому твір, не дивлячись на обсягову мінімальність,

Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко: В 2-х томах. Том 2. – К.: Основи, 1995. – 392 с.

Тарасюк 1999: Тарасюк Г. Крізь біль стражденної покути дивиться С. Йовенко на свої персонажі // Літературна Україна. – 13 квітня. – 1999. – С. 6.

Філоненко 1999: Філоненко С. «Переживання кінця» в сучасній українській «жіночій прозі» (на матеріалі творів О. Забужко, С. Йовенко, С. Майданської) // Молода нація: альманах 12. – 1999. – С. 309 – 321.

Яворівський 1987: Яворівський В. О. Марія з полином у кінці століття: Роман – К.: Дніпро, 1987. – 191с. (Романи і повісті, 1987, №11).

Tebeshevska-Kachak Tetyana

The specificity of the fictional presentation of the «Chornobyl genre» by Svitlana Yovenko

The article considers the specific feminine perception of the Chornobyl tragedy, Chornobyl zone, woman's place in the zone, intimate author's emotional experience of the «Chornobyl syndrome», feeling of the all-nation pain, which is on the poetic level of the novel «The Woman in the Zone» and the narrative «Do Not Scare Me, My Little One!» represented and reflected in the feminine characters, psychology and emotiveness of the style, feminine subjectiveness and confessional attitude, autobiographic writing.

Key words: «Chornobyl genre», Svitlana Yovenko, feminine character, autobiographic writing, feminine perception.

* Далі, посилаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

людське в людині (любов, милосердя, добро, бо «життя – воно і є Любов»), що є виявом природи «жіночого письма». Але одночасно долі Інни, Карпівни, «як і долі конкретних жінок із «чорнобильської реальності» – королев бензоколонок, ангелів-хоронительок із медчастин, усіх тих, хто «проведе за собою по самому краєчку Неба», – ці долі осмислені письменницею вражаюче прицільно, як невідворотне звинувачення Системі» [Зобенко 2000: 185].

Щодо третьої ознаки «чорнобильського жанру» у творчості С. Йовенко говорити не приходиться, бо письменниця завжди була послідовною у своїй позиції, а її твори – складовою тієї частини літератури, яка, «прагне відкинути обмеження і деформації, накладені традицією тоталітаризму» [Павлишин 1997: 182], а також подолати патріархальні стереотипи щодо проблем і ролі жінки у сім'ї, суспільстві, історії.

Специфіка творів «чорнобильського жанру» Світлани Йовенко полягає у своєрідному жіночому баченні чорнобильської трагедії, чорнобильської зони, місця жінки в зоні, внутрішнього авторського переживання «чорнобильського синдрому», відчуття загальнонаціонального болю, що на рівні поетики віддзеркалено у жіночих образах, психологізмі і емоційності стилю, жіночій суб'єктивності і сповідальності, автобіографічності письма. Переконливим є твердження про неповторність кожної особистості, гармонію, любов і добро, милосердя, в яких увиразнено жіночу, материнську субстанцію, націлену на збереження життя, роду, нації (з опорою на біблійний образ Марії Матері Божої), що протистойть апокаліпсису, ймовірній загибелі світу.

Література

- Зборовська 1997: Зборовська Н. Постчорнобильський синдром в українській свідомості (на матеріалі сучасної літератури) // Слово і час. – 1997. – № 7. – С. 5 – 10.
- Зобенко 2000: Зобенко М. Стежка із зони в космос. Нове знайомство: зі Світланою Йовенко – прозаїком... // Березіль. – 2000. – № 5-6. – С. 180 – 186.
- Йовенко 1999: Йовенко С. Любов під іншим місяцем. – К.: Укр. письм., 1999. – 223 с.
- Павлишин 1997: Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – 447 с.
- Сімона де Бовуар 1995: Сімона де Бовуар Друга стаття / Пер. з франц.

вияскравлюється виразністю висловленої думки.

У поезії «Є мислі ароматні, наче квіти...» М. Орест обстоює ідею про єдність людини й природи: «І небо, далеч, легіт, шепти віт / Говорять чуйному: Буття – єдине» [158]. Логічно згадується стрижнева філософська ідея космічної гармонії, концепції єдності «мікрокосму» та «макрокосму» Олександра Олеся, що пронизує всю його творчість – «світ в мені і в світ я». Людина – часточка Єдиного, її внутрішній космос корінням своїм іде вглиб Всесвіту. Вірш написаний класичними (кантівськими) терцинами, формою, «кожен рядок якої чекає на продовження свого змісту, кожна рима прагне свого подвійного відлуння. У поезії, – як зазначає Д. Павличко, – це ніби симфонічна музика, в той час, як дворянська або навіть чотирирядкова строфа нагадують лише коротку й просту мелодію пісні» [Павличко 2001: 36]. Симфонічність звучання підсилюють асонанси голосних *a – o*, майстерно використані митцем. Окрім цього, Михайло Орест вишукано римує: дієслово з іменником (*квіти-розкрити*), прикметник з іменником (*прозорі-узорі*), прислівник із прикметником (*назовні-однокрівні*).

О. Бросаліна, аналізуючи основні метрико-строфічні моделі в Орестовій поезії, зазначає: «...силабо-тонічними розмірами написано 76, 35% від усього масиву поетичних текстів <...> Загалом Орест застосовує 16 розмірів і стільки ж видів різностопних строф, скомбінованих на базі цих розмірів [Бросаліна 2003: 165]. <...> Абсолютну перевагу серед силабо-тонічних розмірів Орест віддає п'ятистопному ямбу» [Бросаліна 2003: 166]. У ліриці Михайла Ореста серед строфічних форм п'ятистопного ямба домінує катрен з перехресним римуванням типу АВАВ [Бросаліна 2003: 166], хоча зустрічається й охопне (АВВА) та паристе (ААВВ). За твердженням І. Качуровського, «катрен п'ятистопного ямба належить... до найкращого в творчості ряду поетів покоління Другої світової війни» [Качуровський 1994: 61], до якого власне і належить Михайло Орест.

Так, поезія «Станси» [78] написана цим розміром. Назва не випадкова. Як відомо, станси – це «невеликий ліричний вірш, що складається із чотирирядкових ямбічних строф, кожна з яких характеризується викінченою філософською думкою» [Літературознавчий словник-довідник 1997: 653]. Визначення цілком відповідає поезії митця. Проте строфи не є відмежованими одна від одної за змістом і формою, бо через увесь твір проходить наскрізна

думка, висловлена у третій строфі: «Видимий світ є більше злом, ніж благом, / Та саме нам у бурю навісну / Судилось бачити з безмежним жахом / Його падінь останню глибину» [78]. «Нам» – тим, хто пережив «наругу і полон», тому ж таки поколінню Другої світової, кожен представник якого ймовірно ставив перед собою питання, вміщене у двох останніх рядках «Стансів»: «Душе моя, скитальнице боляща, / З чим прийдеши ти у потойбічний світ?» [78].

У творчості М. Ореста зустрічаємо п'ятивіршову строфу на одну риму:

Прийдешне – пуща, в пітьмі вся, німа;
 Стежки – слова, та слів у ній нема.
 Ти йдеш, глядиш: навколо тьма і тьма.
 Одне ти знаєш: тиха і смутна,
 Тебе по той бік пущі жде труна [19].

Найчастіше митець користується п'ятивіршовою строфою, у якій перший вірш римується з третім і четвертим, другий із п'ятим (АВААВ). Також простежуємо варіації: ААВАВ, АВААА, АВВАА.

У творчості Михайла Ореста є два зразки різновиду октету – сициліани: вірші «Я і мій спомин – ми додому лине...» [164] та «Серпень» [164]. В обох творах провідним постає мотив ностальгії, маркований сумним настроєм.

Та саме в сонеті, завдяки його формальній стійкості й струнності, Михайло Орест зреалізував своє прагнення до досконалості, естетичної викінченості. На думку М. Сулими, саме «доробок «неокласиків»-сонетистів <...> і досі залишається взірцевим. Можна сказати, що це були поети, наділені даром володіння «сонетним тоном» [Сулима 2001: 90]. Сонетний жанр постав як універсальний, бо саме йому притаманна єдність бездоганної форми з красою втіленого в ній змісту. Взагалі саму форму сонета слід розглядати як філософську, бо в його композиції вбачається гегелівська тріада: теза – антитеза – синтез. Саме так осмислював теорію сонета Й. Бехер, вважаючи його «найдіалектнішим художнім видом» та наголошуючи на його інтенсивній драматургійності.

Р. Вестфаль вважав, що ритмічні закони однакові як для поезії, так і для музики [Марианашвили 1985: 182], тому поряд із домінуванням музичного начала, вираженого у низці образів, для лірики М. Ореста властива і формальна музичність. Як звуки у музичному творі підлягають своєму ритмові, так і слова в поетичному творі – втілення звуків –

С. Йовенко демонструє індивідуальне, оригінальне трактування проблеми, бо обирає інтровертний кут зору на жіночий образ, що зрештою пояснюється висловом Сімони де Бовуар: «Жінка уважніша, ніж чоловік, до самої себе і до світу» [Сімона де Бовуар 1995: 276].

З певною відмінністю специфічного ракурсу інтерпретації чорнобильської теми пов'язана і реалізація другої ознаки «чорнобильського жанру», визначеної М. Павлишином як «моральна напруга між двома одночасними, але протилежними аргументаційними прямуючими: тотальної критики, з одного боку, апологетики – з другого» [Павлишин 1997: 180].

В. Яворівський акцентує на професійній діяльності старшого сина – Олександра Мировича, який допустив похибку у проєкті реактора, але влада прийняла його, бо був найпростішим і найдешевшим; на халатності при будівлі АЕС; безвідповідальності керівництва станції; непродуманості експерименту – все зводилось до виконання наднормового плану до травневих свят (чіткий елемент радянської дійсності – соцзмагання і плани, нагороди і премії). Справджується тенденція, яку простежує М. Павлишин і яка полягає в обмеженні «виднокола критики до мікрокосму – окремого колгоспу, фабрики, сектора фронту. За цією формулою мікрокосм перебуває у обіймах макрокосму: в якому все гаразд...» [Павлишин 1997: 180]. Письменник наводить факти приховання дирекцією АЕС інформації про справжній радіоактивний стан, потреба миттєвої евакуації людей – персонажі Голобородька і Чижова – негативні. Події роману розгортаються протягом кількох квітневих днів: до і після аварії – автор відтворює ситуацію тієї ночі по «гарячих слідах».

У повісті С. Йовенко зображає зону через два роки після аварії, а події квітневої ночі репродукуються у спогадах очевидців, ліквідаторів, медперсоналу в осмисленні журналістки Інни. Тут інші факти, інші цифри. Журналістка обурена тим, що співвітчизникам не надається достатньо інформації про справжню ситуацію у зоні. Письменниця критично зображує не тільки керівництво АЕС, а й політичну та ідеологічну ситуацію у державі, натомість звеличує усіх тих людей, хто «пройшов ці дев'ять кругів пекла четвертого блока Чорнобильської АЕС» і «мають повне право спопеляти демагогів ідеологічного гендлярства презирством героїв» [Йовенко 1999: 189]. У повісті піднесено людину, її життя,

ліквідації у розквіті сил чоловіків, молодих жінок, які вбивали ненароджених дітей, позбавила рідних домівок сотні тисяч людей того тривожного літа вісімдесят шостого року. [Йовенко 1999: 181]. Психологічний портрет Інни глибокий і багатоаспектний, до деталей і дрібниць відтворює авторка її настрій і прагнення. Це особистість – унікальним, одиничним жіночий досвід, що уособлює і вбирає у себе тисячі жіночих досвідів, доль і людський біль. Це образ близький авторці не тільки тому, що є носієм певних автобіографічних рис, а саме жіночістю, жіночою психологією, жіночим світом, втіленням материнського інстинкту самопожертви і захисту (аналогічно символічному образу Марії Матері Божої), а разом і самоіндивідуалізації. Образ Марії у романі В. Яворівського – швидше сюжетна необхідність і художня реалізація канону чоловічої традиції, стереотипного бачення родини та ролі жінки – матері в ній. Жіночий образ позначений дещо схематизмом. Автор кількома штрихами малює зовнішній портрет, дії Марії, тоді як психологічний портрет подає тільки частково, фразами-натяками («Це ж виходить, що старший брат молодшому смерть придумав. Чому я дожила до цього?» [Яворівський 1987: 148]) і то, як правило, через призму поведінки, а не внутрішнього переживання, роздумів. Натомість у романі в подробицях зображено епоху, описано місто енергетиків, вкраплено ліричні пейзажі, акцентовано на символічних знаках (Полинь, трава чорнобиль, чортове колесо, хрест, який Марія несе на цвинтар тощо), які є традиційними і часто повторюваними в літературі, малооригінальними. Автор зупиняє свій погляд на нараді директора і робочих АЕС, простежує до дрібниць кар'єрний шлях кожного з них, виписує їх «протокольні», раціонально, по-чоловічому точно. Сімейні історії, любовні трикутники, моралізаторське висміювання у соцреалістському стилі алкоголізму та розпусти – сюжетні ходи традиційного плану. Стереотипним є і бачення письменником жінки-героїні: або як легковажної дружини (Людмила), або як самовідданої дівчини, яка шукає захисту в чоловіка (Олеся), або дружини, матері (Дарка, Марія), яка є сама захисником і опорою своєї родини. Функція Марії – це виключно функція матері, яка має все прощати, заспокоїти, приголубити, пожаліти, бути берегинею роду, терплячи все і при цьому не маючи власного голосу. В цьому образі автор реалізовує гендерні стереотипи патріархального суспільства, відчувається екстравертність погляду на жінку та її світ письменником-чоловіком.

своєму ритмові, фіксованому митцем здебільшого у п'ятистопному ямбі, що можна пояснити частковим впливом сонета і його відповідної ритмічної організації.

На п'ять збірок оригінальних поезій письменника припадає 13 сонетів: «Прекрасні дні, в минулім потонулі...» [21], «Весни-цариці злотоварний трон...» [24], «Петрарка» [35], «Мандрівний лицар» [56-57], «Не видно берега у сивій млі...» [62], «З високих веж у дальній даліні...» [94], «Ліс восени» [122-123], «Тривання» [159], «Діалог» [159-160], «Aestate A. D. MCMXLVIII» [160], «Захід» [160-161], «Стогнала ніч вітрами і грозою...» [184], «Осінній ліс. Дерев жовтомитрі» [196]. Вони майже рівномірно розміщені у всіх збірках: «Луни літ» – три сонета, «Душа і доля» – два, «Держава слова» – два, «Гість і господа» – чотири, «Пізнє вруна» – два сонети.

Усі сонети М. Ореста належать до німецько-російської групи (за термінологією І. Качуровського) з чітко дотриманим римуванням та написані п'ятистопним ямбом. Варто зазначити, що поет взагалі полюбляв використовувати ямб, який, на думку Аристотеля, є «найрозмовнішим із всіх розмірів» [Жирмунський 1985: 71]. До форми сонета зверталися і неокласики, які «усвідомили собі сонетний стиль як строгий стиль» [Чапля 1930: 44]. Для них вибір сонета був зумовлений захопленням античними темами, творчістю французьких «парнасців», доробком «срібного віку», що наклало свій відбиток і на зміст їхніх творів. За свідченням Н. Костенко, особливо М. Зеров з-поміж інших неокласиків «у своїх сонетах користувався у більшості випадків 5-стопним ямбом...» [Костенко 1993: 150]. Дослідниця твердить, що «у розробці п'ятистопного ямба лідер неокласиків... продовжував традиції української версифікації кінця XIX – початку XX ст., переважно традиції І. Франка», а не традиції парнасців [Костенко 1993: 150].

Техніку сонетів М. Ореста варто визначити як досить високу: дотримання сонетної структури «теза – антитеза – синтез», чергування окситонних і парокситонних рим, класичні схеми римування. Як зазначав І. Качуровський, «сонетів Михайло Орест написав не так багато, проте всі вони відповідають вимогам, які ставить до цієї форми багатовікова традиція світової поезії» [Качуровський 1992: 152]. Канонічний сонет вимагає оригінальних, вишуканих рим. Такою оригінальністю позначене римування в Орестових поезіях. Для його сонетів властиві

парокситонно-окситонні рими: *запалати-кімнати* [160], *міраклі-набряклі* [160], *путі-самоті* [196], *заметіль-біль* [159] тощо. У неокласиків чимало сонетів починається окситонною римою. У митця таких віршів налічується вісім із тринадцяти, а п'ять сонетів починаються з парокситонної рими. Закінчуватися Орестів сонет може як окситонною (шість сонетів), так і парокситонною (сім сонетів) римами.

Особливо цікавою є система римування, яка, як відомо, в українській поезії має тяглу традицію. В обох катренах панівним є охопне римування типу АВВА. Саме така форма сонета (кільцеве римування) в українській поезії звучить значно динамічніше, не так однотонно, як зразок канонізований. Виключенням є сонет «Захід», у якому римування у катренах не тотожне, у першому – парне (AABB), у другому – оповите (BAAB). Поет, попри дотримання канонічних ознак у катренах, натомість варіює систему римування у терцетах, що дає можливість йому шукати найбільш вдале формальне вирішення. У терцетах автор дуже часто припускається таких варіацій: у шістьох сонетах – CCD / EED; у чотирьох – CDC / DEE; у двох – CCD / EDE; в одному – CDD / CEE.

Багата рима в творах митця надає сонетам особливої гармонійності та музичності. Цьому сприяє вдале римування *іменників у різних відмінках*: дні-височині [160], охоронці-сонці [160], млі-шпилі [62], землі-кораблі [62], гнізд-міст [196]; *іменника і дієслова*: затрати-віддати [159], корогви-живи [160], поглянь-сподівань [122], горбів-прогримів [56]; *іменника і прикметника*: святі-забуті [24], в безвітрі-нехитрі [196]; *однакових граматичних форм*: атаки-маки [159], грудні-будні [159], догробній-злюбній [160], наруга-туга [62]. Усе це веде до загостреного образного втілення поетичної ідеї, дає можливість автору повніше «розкрити» себе в межах строгої форми.

Тематика сонетів Михайла Ореста не відбивала духу сучасної йому доби, він не поділяв віри В. Чаплі в індустріальний сонет, але водночас автор не прагнув, зберігаючи форму, відтворити епоху, з якої вона запозичена. Поет, як і неокласики, тяжів до універсальних тем: пізнання людиною довколишнього світу, сходження до інших форм буття, самовизначення тощо.

Відомо, що сонети писали всі київські неокласики, а для Миколи Зерова ця віршована форма стала найулюбленішою. Проте, як зазначає І. Качуровський, «якщо

154)]. Інна оберігала свою інакшість (навіть її ім'я: Інна – означає «інша»), а підкреслюючи цей факт, письменниця репрезентувала власне жіночу суб'єктивність, структура якої визначається через категорію «іншості» по відношенню до чоловічого світу. «Бо вона жінка у зоні. Будеш самотньою. Інакшістю своєю, іншим баченням людей і подій, обов'язку і права. Якщо захочеш мати свій голос». Така жіноча суб'єктивність – риса «жіночого письма» С. Йовенко, що вирізняє її твори «чорнобильського жанру» серед творів письменників чоловіків і полягає у відчутті «правди інакшого почуття життя» [Йовенко 1999: 176]. І цю правду письменниця відтворює, використовуючи монологічну форму роздумів самої героїні, сторонню оцінку її Ігорем, трактування її натури Олесем, вплітаючи особисте у річище людських історій, розказаних тими, кого зустрічає Інна. Поєднуючи різні часопросторові компоненти (спогади, дійсність, уявні сцени, сни, марення, своєрідна сублімація чужих долі у підсвідомості) за принципом кіномонтажу, С. Йовенко пише саме повість, яка відзначається «здатністю у малому відобразити велике».

В. Яворівський використовує жанр роману і пише твір під назвою «Марія з полином у кінці століття». В центрі – образ жінки, матері Марії – берегині роду Мирівичів. Герої роману – діти Марії: Олександр, який проектував реактор, Микола, що працював на АЕС оператором і загинув під час вибуху, Григорій – пожежник, який ліквідував наслідки аварії і опинився на межі життя і смерті, Дарка, як пересічна жінка, що доглядає чужих дітей і виводить їх із зони, глухонімий брат Федір, який віддає кістковий мозок, щоб врятувати життя братові. На думку М. Павлишина, такий збіг викликає іронію; автор, зумисне намагаючись надати темі підвищеної значущості, використовуючи цілий комплекс літературних засобів, щоб недопустити враження буденності, тривіалізує саму тему, створює враження неадекватності. Ці питання літературознавець відносить до аспекту специфіки і проблематичності авторської позиції стосовно теми. У С. Йовенко вона якісно інша, що зумовлено не в останню чергу автобіографічністю розповіді. У творі ця позиція виражена у спробах Інни дати світу об'єктивну інформацію про Чорнобильську трагедію, яку журналістка збирала по всій зоні і «як мати, що стояла над могилою власної дитини, хотіла пройти й цю чорнобильську Голгофу сама», хотіла побачити ту кнопку, яка спричинила вибух і «спалила» на

Символічне бачення сягає біблійних ремінісценцій і торкається загального образу українського народу, виражає апокаліптичні і одночасно життєствердні істини. Символічним є і образ зони (замкнутого, відокремленого простору і часу), яка у повісті трактується двозначно: як територія, найсильніше уражена радіацією, і як «модель світу, в якому існує жінка й існує не як вільна істота, а як інша, як людина, яку позбавлено права голосу» [Філоненко 1999: 313]. Журналістку Інну, що їде в зону збирати матеріал для статті, зустрічають неприємно, пов'язуючи небажання її перебування в зоні з майбутнім материнством. Відбувається відчутна переорієнтація авторки з історичного мислення в бік міфологічного, зокрема акцент на мотиві ініціації, допущення жінки до чоловічого світу. В такому сюжетному розвитку полягають особливості художнього мислення жінки-письменниці.

Загалом твори С. Йовенко часом феміністичні, ускладнені гендерними стосунками чоловіка і жінки (Інни і Олеса у «Жінці в зоні», Юлії і лікаря Марка Сергійовича з повісті «Юлія»). Авторка вибирає позицію не радикальну, бо у цій сфері шукає істину життя, любов, що є джерелом, зарядом духовності, а відтак можливістю самозреалізуватися жінці, відшукати «власний простір» у сім'ї, інтимному та професійному житті.

Після пережитої Інною трагедії (втрати в автокатастрофі сина і чоловіка), опинившись в зоні, вона відчула сенс свого життя, причому природою закладений у жіноче ество. «Ніби з цією своєю роковою причетністю до велетенської трагедії, яка встигла стати новим побутом, відпрацьованих до автоматизму для одних, засобом для наживи й спекуляції для інших, вона віднайшла себе нову, справжню, свій втрачений сенс життя – бути рятівною соломинкою, ниткою Аріадни для тих, кого прагне поглинути п'їтьма відчаю, злочинної байдужості холоднооких бюрократів» [Йовенко 1999: 151]. Самопожертва, функція оберігання і милосердя – риси жінки матері, в якій власне горе притлумлене чужим болем. Ця проблема розкрита з позицій жінки, із заглибленням у її внутрішній світ, міркування, роздуми, поведінку, а одночасно відверто і безпосередньо, художньо відтворена туга і самотність, жіноча вразливість і беззахистість, емоційність і чуттєвість (це тоді, коли «Вити хотілося, голосити, як на похороні, а треба було триматися, вдавати з себе «залізну леді» [Йовенко 1999:

в сонетах старшого Зерова відбиті книги, персонажі, автори (Гомер, Діккенс, Теккерей, Еміль Золя, Герберт Велс, Жюль Верн, Сельма Лягерльоф, Ередія, Леонт де Ліль тощо), то в творах молодшого це радше відгомін не прочитаних книжок, а бачених і чутих романтичних опер і музичних драм Вагнера» [Качуровський 1992: 151]. Із наведеної цитати випливає, що у «старшого» неокласика домінують книжні образи, а у М. Ореста – візуально-слухові, музичні.

Особливе ідейне й емоційне наповнення має сонет «Прекрасні дні, в минулім потонулі!...» Поезію розпочинає своєрідна експозиція, що подає картину «живого» лісового світу: «Прекрасні дні, в минулім потонулі! / Ще образ ваш не стерся, не поблід! / Іду в ліси, де мій зостався слід, / І знов мені шумлять дерева чулі» [21].

Автор не випадково використовує епітет «чулі», бо наділяє їх здатністю зрозуміти внутрішні хвилювання героя, заспокоїти душу. Наступний катрен розвиває тему, розпочату у попередньому: «Я бачу блискавичний біг козулі, / Таємну папороть і тихий глід, / Суниць я бачу ароматний плід / І п'ю блаженним слухом клич зозулі...» [21].

Неважко помітити, що це не зовсім типовий сонет. Адже, на думку Й.-Р. Бехера, «положення, або теза, розвивається в першому катрені; на нього відповідає в другому катрені протиставлення, або антитеза; завершення, або синтез, розвивається в двох терцетах» [Бехер 1981: 409]. Виходить, що автор робить певну ретардацію, в уяві розтягує, продовжує емоційний стан задоволення, захоплення, спокою, аби хоч на кілька хвилин відтягти зустріч із реальністю. Яка вона? Це світ цивілізації. У світі природи розчиняється «я» ліричного героя, досягаючи гармонійного стану. Але, «враз барви щастя гаснуть. У п'їтьмі / Квадрат вікна біліє. Чорні грати, / В залізні двері. Тиша. Я – в тюрмі» [21]. У цьому терцеті бачимо протилежну картину (антитезу) на противагу описаній у попередніх катренах (тезі). Але у знаменитій гегелівській «тріаді» повинен бути третій компонент – синтез. І він тут є, у заключному терцеті: «О духи! Я не хочу тут конати, / Я – волі син. Порвіть погубну сіть! / Я плачу, я благаю: допоможіть!» [21].

Якщо у катренах ішлося про гармонію, то в терцетах відтворена дисгармонія. Поет створює картину обмеженого простору, який нагадує тюрму: п'їтьма, «чорні грати», «тиша» – усе це пригнічує настрій, відрізаючи ліричного героя від оточуючого світу, де у високості «шумлять дерева», а в

далечі бачиться «блискавичний біг козулі». Ліс тут – символ волі. Ліричний герой – волі син, який проситься, благає духів допомогти вибратися з цієї «тюрми», дисгармонії, знову поєднатися з довкіллям. Таке поєднання можливе за умови, якщо людина всім єством прагне злитися з природою, може прийти і поклонитися їй. Лише тоді ліричний герой потрапляє до раю, на який перетворюються земля і ліс, оповиті блакиттю, чує «піднебесний» шум дерев, їх гомін-розмову. І нарешті, він зустрічається з царицею раю цього: «Весни-цариці злотобарвний трон / Сіяє серед лісу на поляні, / Стоять довкола нього кроткі лані / І слухають небесний гомін крон» [24].

Усе, що відбувається в лісі, в очах поета олюднюється – антропоморфізується. Через природу і в природі ліричний герой відчуває і своє «я», яке є антитезою гармонії у природі: «Я пережив наругу і полон, / Я зацілів в убійчій гурагані, – / Душі, що злому не сплатила дані, / Присниться тут її найкращий сон» [24].

У природній гармонії внутрішня енергія духу я-героя має можливість жити і наблизитися до бажаної духовної рівноваги, символом якої є «сині крила» (синій колір – символ віри). Мрія про злиття з природою викликає в душі ліричного героя не лише відчуття щастя, а й відчуття гармонії.

Вірш складається із двох частин. Перша (перший катрен), насичений дієсловами теперішнього часу («сіяє», «стоять», «слухають») – це картина, намальована фантазією. Ліричний герой немовби переноситься в уявну дійсність, що сприймається як реальність. Друга частина (другий катрен і терцети), насичена дієсловами майбутнього часу («присниться», «оновить», «згадає», «випростає», «полетить»), у ній передано роботу уяви ліричного героя, згадуються вже пережиті, добре знайомі йому враження, які проєктуються на майбутнє. Злиття вигаданого і дійсного світів створює гармонію поезії. Вірш легкий, бо душа автора відкрита всьому прекрасному, живому, природному, «райській святині».

Михайла Ореста по праву можна вважати майстром сонета в українській поезії. У них – ювелірна відшліфованість, тонка філігранна робота, що свідчить про плекання традиції неокласики.

Створив М. Орест і *олександрійський вірш* на зразок зеровського: «На камінь мій поглянь: він почорнів од літ, / Од

темою, гендлярським засобом заробити дивіденди.. Все, що вона мала від нього, – це ущерблене здоров'я... зневажену любов, біль за сплюндровану землю» [Йовенко 1999: 196]. Екзистенційні мотиви перегукуються із «постчорнобильським синдромом в українській свідомості» (за Н. Зборовською), оскільки «Чорнобильська катастрофа, цей великий апокаліптичний знак, так само успішно може помножувати наше небуття у світі, як і страх нашої самотності» [Зборовська 1997: 5]. Враховуючи виокремлення Н. Зборовською двох форм присутності чорнобильської трагедії в українській літературі (перша з відсиланням до реального факту, катастрофа постає як екологічно-історична, трагедійна проблематика; друга форма виявляє себе тоді, коли трагедія перестає бути темою, глибоко вкорінюється в задзеркалля художнього змісту і вже не існує назовні, так званий постчорнобильський синдром), зазначимо, що художнє мислення письменниці позначене саме «чорнобильським синдромом».

Світлана («Не лякай мене, крихітко!»), Інна («Жінка у зоні») – носії авторського погляду, виразники авторської позиції, внутрішньої суперечності і самоствердження. Інна картає себе, що не приєдналася до тих, хто виступав проти використання «мирного атома» в енергетиці, шукала, що є причиною цього: чи її коханий Олесь, чи справа, якою він з колегами займався, але виясняла для себе таким чином істину. «То блюзнірство – дорікати їм, що страждання й сумніви, видовище зони чорнобильського апокаліпсису, голосіння тисяч одірваних силоміць від рідної землі, позбавлених домівок людей і святого права їхнього вертання до рідних могил, у лоно своїх кладовищ, де віками ховали дідів і прадідів, – що все це не ятрило душі Інни. Того й приїхала вона сюди, що не знаходила спокою у Києві, що і рік, і другий, і вже, мабуть, поки й віку, болітиме їй цей пекельний «чорнобильський синдром» [Йовенко 1999: 167]. С. Йовенко надає розвитку теми специфічного ракурсу, пропускає його через призму жіночої долі, жіночої суб'єктивності, а одночасно створює «мозаїку облич, долі, учинків, що складають Чорнобиль», бо усвідомлює, що «це зовні наче броунівський, стихійний рух людей і машин, а насправді гігантське, організоване ніби космічним розумом залізною дисципліноване зусилля тисячоногого, тисячоручого велетенського небаченого спрута, який силкується впоратися з розверзнутим атомним Везувієм» [Йовенко 1999: 150-151].

зрада жінкою самої себе, родини, наслідком чого є духовне спустошення цілої нації.

Героїня намагається допомогти усім, а «чорнобильський синдром» розглядає як проблему маргіальності, що особливо гостро (подвійно) торкається саме жінки. Інна «тонко відчувала, скільки стресів, понівечених доль і ось такого внутрішнього тремтіння відчаю загнаних у кут, викинутих, мов вибуховою хвилею, із звичного життя людей уже не знайдуть себе і в іншому житті» [Йовенко 1999: 167]. Психологічно через окремі деталі передано відчуття болю кожного, зокрема, і цілої нації. Героїня перебуває у зоні – «це її зона болю. Вона тут – своя...». «Вона була спільницею з ними всіма, була єдиним голосом серед них, була матір'ю і сестрою кожного з них. Чорнобильською матір'ю, а може, й дитям Чорнобиля водночас. Дитям, як кожна жінка, що тільки й уміє жити сповна, коли живе наївним, довірливим серцем» [Йовенко 1999: 155]. Таке переживання, емоційність, жіночість належить безперечно художньому мисленню жінки. Це ніби погляд зсередини, тоді як у Ю. Щербака, В. Яворівського маємо погляд зовні, відсторонений, з позицій спостерігача.

Так, документальна повість Ю. Щербака складається майже з самих автентичних інтерв'ю, опирається на факти і дозволяє таким чином «заговорити їм власним голосом». Поняття «документальна повість» включає в себе підтвердження матеріалу письмовими доказами, документами, відтворення дійсних подій без художнього домислу. Такий твір будується за принципами раціонального, а не емоційного підходу, об'єктивної оцінки фактів. Роман В. Яворівського – твір художній, а С. Йовенко – художньо-документальний. Два останні ближчі для порівняння власне з погляду стилю.

«Жінка в зоні» – «кривавий уламок реальних подій, населених конкретними, реальними людьми, які тілами своїми заступили нас від атомного Армагедона» [Тарасюк 1999: 6]. Уже сам заголовок повісті є кодом «епохи, зрушеної атомом, поставленої на грань виживання Чорнобилем» [Зобенко 2000: 182], контрастним поєднанням жіночого, як символу початку життя, і зони, як апокаліптичного знаку приреченості на загибель всього живого. Головна героїня переживає все особисто, не маючи вибору, її шлях – непорозуміння і страждання. «Проте Чорнобиль жив у ній і висотував душу. Він ніколи не став би для неї одноденною

їх ярливості і буревійних бід. / Тиран і войовник крізь мене йшли в країну, / Вони несли їй смерть, насильство і руїну» [116].

М. Орест використав у своєму поетичному доробку *алкесву строфу*. Як припускає І. Качуровський, саме праця автора над перекладами з Гельдерліна підказала скористатися улюбленою строфою німецького поета [Качуровський 1994: 97]:

Весна розквітла, третя в чужій землі,

○ – ○ – ○ || – ○○ – ○ –

І радість ллється з рога прещедрого

○ – ○ – ○ || – ○○ – ○ –

Але без сон-трави, о весно,

○ – ○ – ○ – ○ – ○

Я не умію радіти повно [125]

– ○○ – ○○ – ○ – ○.

Перший і третій вірш – гекзаметр, другий і четвертий – архілохові малі вірші.

Саме цим розміром написана «одна з кращих» [Качуровський 1994: 101] поезій митця «В храмі Св. Ульріха» [175], що звучить, як гімн західному християнству:

Тисячоустий хорал наростає: вливається густо

В нього органу громи;

З хорів масивних несуться в огроми звучать екстатичні

Клекоти й поклики труб,

І понад морем голів, розкидаючи блиски таємні,

Рака пливе золота [175].

Цікавим у цій поезії є передання величності звучання органа. «Неуявленне» постає перед автором під впливом органної музики. Очевидно, це – молитва. Михайла Ореста хвилює не тільки власна моральна чистота, а й загальнолюдська. У поетичних рядках вчувається заклик берегти «собори наших душ». Тоді «... чисті помисли, постали в тишині, / Надійно проростуть у негудешні дні» [44].

Таким же духом пройнята і перекладацька діяльність Михайла Ореста. У поетичному перекладі з Бруно Вілле звучить: «О душі, єднайтесь! / Ликую скрізь / Орган неомірний, / Всесвітній ліс!» [317].

Автор тісно пов'язує орган з лісом, який є провідним образом у його творчості. Органна музика в наведених рядках – символ вічності. А це поєднання тільки підкреслює швидкоплинність людського життя в порівнянні з безсмертям

душі та природи. Тому звучання Орестового органа можна вважати надзвичайно масштабним.

У поетичному доробку митця подибуємо ще один зразок романської строфи – це *рондо*, яке в Орестовій поезії характеризується римованим рефреном: «Ти – цвіт землі! Тебе люблю, бо знаю: / Я виріс серцем у твоїм теплі, / І, вдячний, з ніжністю я повторюю: / Ти – цвіт землі!» [36]. Щойно цитована поезія «Ти – цвіт землі! Тебе люблю, бо знаю...» становить синтезу тематики любовної й пейзажної. Михайло Орест оспівує життя я-героя в злагоді з природою (аж до розчинення в ній). Він чутливий до традиції змалювання природних метаморфоз. Одним із улюблених його художніх засобів є антропоморфізація оточуючого світу, надання йому людських рис. Тому не дивно, що образ коханої настільки органічно зливається з природою, її стихіями, що окремі рядки його любовних медитацій перетворюються на розгорнуті метафори всеоб'ємності та чистоти високого почуття.

Газелі Михайла Ореста наповнені загальною атмосферою смутку. Їх у нього три: «Над світом є не знана нам свобода...» (1950) [161], «Свідки» (1950) [161-162], «Спливає на каштан тепло останнє...» (1948) [162], як бачимо, всі написані в один період.

Для східної газелі характерні любовні, дидактичні, моральні теми, філософські медитації, що перейняті вченням суфізму та анакреонтичними настроями, втіленими в алегоріях. М. Орест використовує цю форму тільки у медитативній ліриці, але не вдаючись до анакреонтичного забарвлення і східної символіки.

Для митця газель – не засіб наближення східної культури до українського читача, а форма, в якій за допомогою редики можна, постійно вдаючись до повторів, винести на перший план потрібний образ або мотив. Так, наприклад, у газелі «Над світло є незнана нам свобода...» – це образ свободи. Простір представлений у триплощинному вимірі: вищий світ («Над світом є не знана нам свобода...»), низ («Внизу є теж – не тільки там – свобода»), горизонтальна площина постає в образах: море – береги – ріки – ліс. Твір побудований на антитезі: свобода в довкіллі – нездатність людського серця відчути цю свободу. Контраст, уживаний залюбки в Орестовій поезії, має на меті побільшувати враження.

Письменник не вживає у своїх газелях в останньому

іти далі. Далі, далі – «по жіночих снах та іменах»... Ні, жінка у чорнобильській реальності – це жінка особлива: надто сторожка, чутлива, як лісова звірина, що чує небезпеку за верству і готова шохвилини дати відкоша кривднику» [Йовенко 1999: 155]. Як і у цьому епізоді, так і у повісті «Жінка у зоні» загалом репрезентована типова для жіночої прози тема – самоствердження жінки, акцентування на внутрішньому, психологічному «Я» героїні, розкриття найглибших і найінтимніших схованок її душі, болю, самотності, екзистенції. У цьому закладена субстанція «жіночого письма», жіночої літератури, а також специфіка інтерпретації чорнобильської трагедії, репрезентації «чорнобильського жанру», які в письменників-чоловіків якісно інші.

Якщо Ю. Щербак (документальна повість «Чорнобиль»), В. Яворівський (роман «Марія з полином у кінці століття»), М. Закусило («Чорнобильський щоденник») намагаються в першу чергу висвітлити чорнобильську трагедію як об'єктивну подію, пережиту багатьма, окремий досвід зводять до спільного займенника – національної трагедії, то у С. Йовенко на передньому плані чорнобильська трагедія як «подія у внутрішньому житті даного автора» [Павлишин 1997: 177]. І це не тільки репрезентація автобіографізму як виповідання власного жіночого досвіду, а й бажання авторки, сублімоване у прагнення героїні Інни з повісті, правдиво відтворити події тієї квітневої ночі, не загубити жодного імені, не залишити без уваги жодної долі. А їх було багато, і якщо оповідання, яке ми аналізували вище, «Не лякай мене, крихітко!» є однією із таких долей, то повість «Жінка у зоні» – є цілою низкою історій конкретних людей, занотованих у блокноті журналісткою.

Інна спілкується з очевидцями і учасниками ліквідації аварії, з жінками із лікарні (Тетяна Андріївна, Надія Іванівна, Лідія Олександрівна), розкриває для себе їх історії, проблеми, приреченість, адже вони стали «заложницями психологічного і соціального експерименту держави». С. Йовенко «опукло» виписує кілька планів художнього світу: інтригуюче-подієвий, спостережливо-психологічний, яскраво-поетичний, роздумливо-філософський» [Зобенко 2000: 180]. Вона подає сюжетну історію і одночасно малює психологічний портрет, відтворює внутрішню напругу кожного персонажа. Її болить кожна жіноча доля, приголомшує сцена спотвореного сексу у зоні, який трактується не тільки як зрада моральності, а й як

відкритим і актуальним.

Принцип такого підходу (коли жанровість творів розглядається як складовий елемент їх діалогу з соціально-культурним контекстом, в основному на рівні ідейно-тематичному, змістовому) до аналізу прози С. Йовенко, на нашу думку, є правомірним, адже її твори позначені «всеприсутністю Чорнобильського знаку» [Зборовська 1997: 10], їм властиві окремі вищеназвані ознаки «чорнобильського жанру», а також специфіка жіночого погляду на поставлену проблему, жіночого письма як художньої реалізації цієї проблеми.

У книзі С. Йовенко «Любов під іншим місяцем» знаходимо глибоке осягнення сьогочасних проблем у контексті цілої доби, спроби «порозумітися зі світом». Авторка «пише» події і горю – людину, з її долею, характером, химерами, болями та радощами. В центрі її художнього світу, як правило, жінка, її любов і жертвність, безкомпромісність і утвердження права на власний погляд, позицію, голос.

Із «чорнобильською темою» пов'язані і автобіографічні моменти творчості письменниці. «Не лякай мене, крихітко!», «Жінка в зоні» – твори, написані під враженнями від перебування у Чорнобильській зоні. Специфіка «жіночого письма» – автобіографізм, виповідання власного жіночого досвіду, демонстрація жіночої моделі образної системи, жіночої суб'єктивності у світотворенні через призму жіночого бачення проблем, трактування дійсності – той ракурс, який доповнює уже існуючі інтерпретації чорнобильської теми.

Звертання письменників до цієї теми, на думку М. Павлишина, зумовили два чинники: чорнобильська катастрофа приєдналася до тих небагатьох подій (як Голод, Друга світова війна), що ввійшли в загальну громадську свідомість і таким чином стали покликом для літератури та інших форм культурної репродукції; «обов'язок літератури осмислювати головні суспільні питання моменту» [Павлишин 1997: 176]. Щодо творчості С. Йовенко, то слід виокремити присутність ще одного чинника феміністичного характеру: прагнення авторки показати «жінку в зоні», жінку в чоловічому світі, її неповторність та «інакшість». «Жінка в зоні, жінка серед безлічі мужів, поміж яких і охочі поглузувати, зневажити, й ласі приголубити, потолочивши, як руту-м'яту, підім'явши під себе, щоб потім, не оглядаючись,

вірші сфрагіда, що вважається для східної газелі нормою. У кінці творів використовує як слово-редиф (у віршах «Над світом є не знана нам свобода...» та «Свідки»), так і рефрен: «тепло останнє» (у творі «Спливає на каштан тепло останнє...»).

Особливістю Орестових газелей є тематична зв'язність бейтів (усі газелі складаються з п'яти бейтів), на відміну від східної, де кожна думка виражається самостійно й об'єднується з іншими єдиним рефреном римою. У всіх газелях є внутрішні рими, причому вони тотожні: римуються між собою слова перед рефреном чи словом-редифом. Оригінальне переплетення внутрішніх рим із римуванням у кінці рядків створює враження музичності, легкості творів.

Рубаї (персидські катрени), вміщені у циклі «Взором перського» у збірці «Пізнi вруна», як і газелі, у творчості Михайла Ореста не були засобом наближення східної культури до українського читача. Наповнюючи цей «викінчений мініатюрний віршований твір» [Літературознавчий словник-довідник 1997: 617] філософським змістом, митець висловлював певну думку, підкреслюючи її в останньому рядку строфи:

Ніч меншас, росте на силі день.

Як радує весняний, довший день!

Чи корінь радості ти чуєш, серце?

Знай: вічність є непроминуший день! [186].

Проте більша частина рубаї (всього їх у доробку письменника 14) відходить від класичної традиції і не містить в останньому рядку сконденсованої, афористично-філософської думки твору.

Деякі рубаї мають традиційне римування АА–А: «Мудрець посивілий мені повів, / Що радість мірою є наших днів, / До довгого свого життя ту міру / І я приклав: о, як я мало жив!» [186]. А деякі (9 зразків) римуються за допомогою редифа (див. приклад вище).

Двовіршова строфа становить основу багатьох національних форм поезії. Такою, зокрема, є *кніттель* у німецькій поезії, де дистих komponується з чотиринаголошених віршів. Оригінальний кніттель створив М. Орест:

Лунають кроки, дзвенять ключі

В безлюднім замку пізно вночі.

Хочуть убивця, тиран і татя

Зірвати з останніх дверей печать.

Хочуть останній розкути жак,

Що землю скорботну оберне на прах [180].

Михайло Орест у своїй творчості використовував інверсію слів (наприклад, в щойно цитованому творі подибуємо: *лунають кроки, дзвенять ключі, земля скорботна*) з метою виокремлення слова (чи групи слів), увиразнення змістового наповнення. У цьому ж творі це не поодинокий приклад: *погроза моя, душі ваші, нещадно порве, погасла свіча* тощо. Значення інверсійності ще більше підсилюється, коли інверсовані слова відділяються якимось іншим словом, наприклад: *дух ваш кромішний* тощо.

У своїй поетичній творчості Михайло Орест звертає головну увагу на естетичні засоби, на форму вислову, тому його поезії спроможні захоплювати своєю мелодійністю, музичністю, добірністю та новою віршовою технікою. Ритмічна будова Орестових поезій досконала. Це в нього, безперечно, від отієї стихії природженого поета. Його система ритмобудови метро- чи силаботонічна, знаходимо у нього й спроби верлібру.

За словом відомого американського й англійського поета і літературного критика Т. Еліота, верлібр – це «...підготовка до нових [форм] і поновлення давніх, це – увага до внутрішньої організації твору, завжди неповторної» [Еліот 1996: 81]. Саме таку роль і відіграв вільний вірш у творчості Михайла Ореста. Прихильник класичних зразків версифікації, він створив шість творів, написаних верлібром, відсутнім у метричному репертуарі київських неокласиків [Костенко 1993: 206-207].

На противагу старшому братові, М. Орест створив верлібр не тому, щоб стати модним поетом. Він звернувся до цієї форми з метою знайти свій найправдивіший шлях до успіху. Це виробило його професійність, його оригінальну манеру. За твердженням І. Качуровського саме «прозопоезія» німецького імпресіоніста Арно Гольца (один із перших фундаторів астрофічної «модерної» поезії, для якої характерні відсутність рими, вільна зміна клаузул та розмірів, а іноді й взагалі відсутність розміру [Качуровський, 1994: 19]), позначилася на ритмоструктурі деяких Орестових творів» [Качуровський 1992: 150].

Верлібром написана поезія «Pilgrambruecke» [107]. З тонким артистизмом Михайло Орест «підкоряє» цій формі свої ліричні медитації. За жанром вірш є філософським роздумом, що відбувається при спогляданні приходу ночі:

Тетяна Тебешевська-Качак (м. Івано-Франківськ)

ББК 83.3 (4Укр) – 4

УДК 82 – 311. 4 (477)

Специфіка художньої презентації «чорнобильського жанру»
Світланою Йовенко

У статті йдеться про своєрідне жіноче бачення чорнобильської трагедії, чорнобильської зони, місця жінки в зоні, внутрішнього авторського переживання «чорнобильського синдрому», відчуття загальнонаціонального болю, що на рівні поетики повісті «Жінка в зоні», оповідання «Не лякай мене, крихітко!» відбито в жіночих образах, психологізмі й емоційності стилю, жіночій суб'єктивності і сповідальності, автобіографічності письма.

Ключові слова: «чорнобильський жанр», С. Йовенко, жіночий образ, автобіографічність, жіноче бачення.

Світлана Йовенко – одна з найперших письменників України, хто ще 1986 року сказав правдиві слова про Чорнобиль. Не тільки її лірика, а й художньо-документальна повість «Жінка в зоні» є «знаком особистої причетності до громадянського випробування Чорнобилем» [Йовенко 1999: 2].

Термін «чорнобильський жанр», як і його визначення, вводить в українську літературу М. Павлишин (ст. «Чорнобильська тема і проблема жанру» [Павлишин 1997: 175—183]). Автор зазначає, що у сучасному літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежується традиційними поняттями про три роди і їхні підкатегорії; «жанр становить будь-яка група текстів чи актів мовлення, котра, на думку якоїсь громади сприймачів, має певні визначальні риси» [Павлишин 1997: 175]. Літературознавець розглядає проблеми, ознаки «чорнобильського жанру» (тематичне пов'язання з подіями чорнобильської аварії і її наслідків, стилістичний (між «простою мовою» і «високим стилем»), моральний і синхронний (між критикою і апологетикою), моральний і діахронний (між сьогодишньою і вчорашньою оцінкою тих самих явищ) моменти напруги), аналізує поетичні і прозові твори українських письменників. Серед названих М. Павлишином імен є і С. Йовенко, але її жодного твору автор не інтерпретує. Питання залишається

The poetics of Lemky love songs

The article deals with the typical peculiarities of the poetics of Lemky love songs that occupy a significant place in the Ukrainian folklore. The romantic way of reality, hyperbolization of heart drama of the lyrical heroes, poetization of human feelings, whose emotional profundity flows into lyrics of the symphony of youth, creates original and colourful poetical palette of these songs.

Key words: lemky songs, lyrical hero, psychological parallelism, symbol, metaphor, simile, gradation, antithesis, tautological reiterations.

Вечора меч над обрієм хмари розтяв,
 болючий меч;
 кривавляться хмари, не гаснуть хмари –
 і спокою нема
 в небесах, на землі, ні в серці [107].

Митець використовує дві площини відтворення світу – мікросвіт і макросвіт та два часові виміри – теперішність і вічність, які протікають у міфологічному континуумі. Філософському змісту відповідає багата архітектоніка твору, яка виявляється у художньо-мотивованих, гармонійних пропорціях довгих і коротких рядків.

Справжній вірець ліричного верлібру – поезія «Йому ще немає року...» – митець створює у збірці «Пізнi вруна». З великою віртуозністю поет використовує виразні можливості неметричних повторів – інтонаційно-синтаксичних фігур; вибудовує, як зодчий, верліброву «архітектуру» рідкісної краси. У творі автор вникає у специфіку світосприйняття малюка:

Йому ще немає року,
 а він уже мусить вивчати
 (і як вивчати!)
 чужий, великий і дикий
 світ,
 в який його вкинула
 рука буття
 (я не сказав би, що дуже добра) [197-198].

Відтворення світу дитини – це «прийом, тому що врешті-решт дитинність не стільки пригадується, скільки контрастується заради зрівнювання з поетичним світовідчуттям» [Моклиця 1999: 148].

Верлібр у Михайла Ореста природний та органічний. Таке враження, що поет просто не знає іншої мови, якою йому треба чи то лірично сповідатися, чи будувати медитацію або щось інше.

Михайло Орест показав себе бездоганим у поетичній формі. Він досконало володів як простими, так і складними розмірами. У різноманітності формальної строфіки М. Орест дорівнює хіба що М. Рильському та Юрію Клену, а в досконалості сонетів рівняється М. Зерову. Строфи Михайла Ореста, запозичені з античної, романської, германської та східної традицій, звучать українською мовою органічно й природно.

Література:

- Бехер 1981: Бехер И.-Р. О литературе и искусстве. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1981. – 527 с.
- Бросаліна 2003: Бросаліна О. Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського: Дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Київський національний університет імені Т. ГШевченка. – К., 2003. – 217 с.
- Еліот 1996: Еліот Т. Музика поезії // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996. – С. 80-93.
- Жирмунский 1977: Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Ленинград: Наука, 1977. – 406 с.
- Качуровський 1965: Качуровський І. Про поезію Михайла Ореста // Орест М. Пізні вруна. Книга поезій п'ята. – Мюнхен: Інститут літератури ім. М. Ореста, 1965. – С. 5-10.
- Качуровський 1994: Качуровський І. Строрфіка: Підручник. – К.: Либідь, 1994. – 272 с.
- Качуровський 1992: Качуровський І. Творчість Михайла Ореста // Науковий Збірник Українського Вільного Університету. Ювілейне видання з приводу 70-лття УВУ.– Мюнхен, 1992. – Т. 15. – С. 147-166.
- Літературознавчий словник-довідник 1997: Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
- Костенко 1993: Костенко Н. Українське віршування ХХ століття. – К.: Либідь, 1993. – 232 с.
- Марианашвили 1985: Марианашвили М. К проблеме временного субстрата в стихотворном тексте // Структура и функционирование поэтического текста: Очерк лингвистической поэтики. – М., 1985. – 180-185 с.
- Моклиця 1999: Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. Навч. посібник для студ. вузів: В 2 ч. – Луцьк: Вежа, 1999. – Ч.2: Зарубіжна література. – 183 с.
- Орест 1995: Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С. Павличко. – К.: Основи, 1995.– 526 с.
- Павличко 2001: Павличко Д. Поетичний вступ до поеми «Мойсей» Івана Франка // Розбудова держави. – 2001. – № 7-12. – С. 35-43.
- Павличко 1995: Павличко С. Михайло Орест, поет лісу // Орест М. Держава слова: Вірші та переклади. –К.: Основи, 1995. – С. 3-12.
- Чапля 1930: Чапля В. Сонет в українській поезії: Історично-теоретичний нарис: До соціології українського вірша. – Х.; Одеса: Державне вид-во України, 1930. – 79 с.
- Сулима 2001: Сулима М. Сонети українських футуристів // Київська

*Падають мі силзи,
Як трава на косу* [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 211].

Лемківським пісням властива досконала ритмічна організація пісенних віршів, тексти яких вирізняються внутрішньою мелодійністю, милозвучністю і невимушеністю рим:

*Повідж же мі, любе дівча
Ци-с кохало кого юж,
Ци ти хочеш, ци не хочеш
Тот віночок з білих руж?
Ци я хочу, ци не хочу,
Не питайся о то мя,
Бо видят то вишитки люде*

Же я бідна кохам тя [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 118].

На думку дослідника фольклору К.Давлетова, «У пісенній творчості кожна соціальна група і навіть етнічна одиниця... утворює хоча б якоюсь мірою, свою самостійність і оригінальність...» [Давлетов 1966: 253]. Цитована сентенція органічно накладається на багатий спектр лемківської пісенності.

Таким чином, лемківські пісні про кохання – це поетично своєрідні, художньо-емоційні твори, в яких віддзеркалилися побутова й соціальна атмосфера життя лемків, їхні морально-етичні принципи й розуміння кохання як природного, високого, світлого почуття.

Література:

- Антонич 1994: Антонич Б.І. Три перстені. Зелена євангелія. – Львів: Каменяр, 1994.
- Давлетов 1966: Давлетов К. С. Фольклор как вид искусства. – М., 1966.
- Дей 1978: Дей О.І. Поетика української народної пісні. – К.: Наукова думка, 1978.
- Колесса 1905: Колесса Ф. Огляд українсько-руської народної поезії. – Львів, 1905.
- Колесса 1970: Колесса Ф. Фольклорні праці. – К.: Наукова думка, 1970.
- Потебня 1996: Потебня О. Думка й мова // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.
- Українські народні пісні з Лемківщини 1972: Українські народні пісні з Лемківщини. – К.: Музична Україна, 1972.

Stupinska Halyna

Нихто ей не бере [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 360].

За допомогою антитези створена поляризована канва пісні «Дивися, дівчино», в якій відтворено зіткнення протилежних поглядів на розуміння кохання:

*Дивися, дівчино, де суха тополя,
Як она лист пустит, втовди будеш моя.
Втовди я, мій милий, втовди буду твоя,
Як на нашій столі виросте тополя.
Дивися, дівчино,- камін над водою,
Як тот камін сплине, возму шлюб з тобою.
Ти би, хлопче, хотіл, шоби камін сплинув,
Як лес мя не любил, чом же-с не покинув?* [Українські

народні пісні з Лемківщини 1972: 144].

Фіналом цієї виразно – багатозначної розмови є риторичне запитання ліричної героїні. В ньому і біль, і осуд, і розчарування, водночас воно засвідчує незавершений і недосягнутий діалог між персонажами.

У піснях про кохання поляризація ведеться переважно з позицій дівчини, нею протиставляється минуле і сучасне, кохання і втрачена любов:

*Мислиш ти, шугаю,
Же я тя люблю
А я твою любов
До керпця обую.
До керпця обую,
Ногами притопчу,
Же би люди знали,
Же я тя не хочу.*

Зоровий образ втраченої любові досягає найвищого експресивного напруження завдяки фразеологізмові «любов до керпця обути». Любов як щось речове, предметне і героїня топче її, щоб не бути осудженою людьми. Повтори у пісні несуть елемент градації, нагнітають розпач і водночас вичерпують зримий образ кохання:

*Татарка, татарка,
Зелена татарка.
Юж ся наша любов
На колодку замкла.*

Народнопісенна символіка підкреслює емоційний стан героїні (сльози як скошена трава):

*Як собі подумам
О своїм розкошу,*

старовина. – 2001. – № 6. – С. 86-94.

Kyrienko Nataliya

The lyrics of Mykhailo Orest: on the problem of the metric-rhythmical system

This article deals with the metric-rhythmical system in Mykhailo Orest's creative activity. The main stress is laid upon the peculiarities of stanzas, rhythmical organization of the writer's poems and rhymes' functional peculiarities.

Key words: lyrics, metric-rhythmical system, stanza, rhyme, poem.

Ольга Козут (м. Тернопіль)

ББК 83.3 (4Укр) – 4

УДК 883.3.01–3

Жанрові пошуки в українській літературі 70-80-х років:
міфопритчева проза

Стаття продовжує цикл публікацій автора з дослідження функціонування міфу, притчі та сучасних їх модифікацій в українській прозі 70-80-х років ХХ століття. Розглянуто проблему жанрових пошуків у літературі даного періоду, визначено особливості поетики міфопритчевої прози, дано визначення таким сучасним жанрам як роману-притчі, повісті-притчі, а також: традиційній притчі та притчевості як нової якості художніх творів.

Ключові слова: міф, притча, роман-притча, повість-притча, притчевість.

З другої половини ХХ ст. літературний процес в Україні розвивався у несприятливих умовах. Це було спричинено як літературними (закостеніла жанрово-стильова система, пересічна тематика, схематизм та ілюстративність), так і позалітературними (ідеологічний тиск) факторами. Наприкінці 50-х років у прозі відчувалася «втома», естетичні принципи «соцреалізму», що панував у той час, не давали можливості написати яскраві твори, назривала потреба у «новому вирішенні» творчих завдань. Ситуація змінюється після розвінчання культу Сталіна. У період «хрущовської відлиги» література оновлюється. З'являється нове покоління прозаїків – Є.Гуцал, В.Дрозд, Гр.Тютюнник, Р.Андріяшик, Вал. Шевчук. Вони, насамперед, внесли зміни у малу прозу, а точніше – у новелістику, яка стає на значно вищий ідейно-художній щабель, услід за нею і велика проза. Повісті й романи середини 60-х років набувають нових якісних характеристик. О.Гончар, П.Загребельний, Ю.Мушкетик, А.Мороз спрямовують творчість у русло морально-етичної проблематики.

Починається процес реабілітації, хоч і вибіркової, репресованих письменників: з'являються твори М.Ірчана, І.Микитенка, Г.Епіка... Покоління «шістдесятників» не тільки підняло нові теми та проблеми. Воно підготувало урізноманітнення жанрово-стильової палітри прози, яке відбувається у наступні два десятиліття.

*Співат на нім пташок премиле ний;
Слухай, дівча, слухай, як пташок щебече,
Же з велькой любови сльози течут.
Червене яблучко на яблони,
Повідж мі, дівчатко, што тя болит?
Болит мя сердечко за моім шугайом,
Што мі взяв хусточку з білим краєм.
Што мі взяв хусточку чисту-білу,
Верни ю, шугайку,
Верни ю, шугайку,
Верни ю, шугайку, бо загину!
Як тота хусточка премиле на,
Не била-с, не будеш,*

Не била-с, не будеш моя жена! [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 153-154].

«Широке коріння», «широки конари», «яблуня», «явір», «пташок», «червене яблочко», «хусточка з білим краєм» – символи пісні, які творять багатий у смисловому й емоційному плані образ нерозділеного кохання. Смисловий ланцюг етимологічних, образних зв'язків знаходить своє логічне завершення у багатовіковому спостереженні: «з велькой любови сльози течут».

Лемківським пісням властиве антитетичне світосприймання. В них найчастіше проходить зіткнення народних понять соціально-етичного плану, завдання яких полягає в тому, щоб підкреслити, ствердити позитивне при одночасному запереченні протилежного. У пісні «Танцюй же мі» з майстерною простотою проводиться чітка межа у виборі хлопцем дівчини:

*Не виберай собі в корчмици на танци,
Але собі вибер в роботі на сонци
В корчмици на танци хоц котра підскачить,
В роботі на сонци лем ноги волочит.*

Часті тавтологічні повтори тільки підсилюють пісенний малюнок в оцінюванні таких протилежних якостей, як працьовитість і незугарність до роботи. Вони підпорядковані спостереженню, сконденсованому в прислів'ї: «До танцю готова – од роботи борон мене матінко Христова».

Антитеза на рівні змістових елементів передбачає традиційно сталу оцінку й посилює дидактичну силу зображення:

*Моя фрайричка кабат кийом пере,
Кажди ей любує,*

*Оба молоденькі.
Два дуби, два дуби*

Оба ся схилили,

Любит мя двох хлопців

Оба братя били [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 107].

Кожний куплет пісні, що відкривається образом природи – двох дубів, які уособлюють собою символ чоловічої сили, гідності й краси, розгортає думку, створює настроєвий емоційний тон. Завдяки паралелізму досягається у пісні специфічна конденсація зображення любовного трикутника, який не може розв'язати лірична героїня:

Що ж я тому винна,

Же мя братя люблять [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 107].

«Психологічний паралелізм, – відзначає О.Дей, – виникає на основі зіставлень і порівнянь, імпульс до яких дають людські ситуації та переживання. Природні аналогії з'являються як результат проекції з людської сфери у сферу природи і тільки після своєрідної персоніфікації її береться знайдений у результаті цієї проекції образ-паралель, що при художньому опрацюванні в пісенному жанрі й висувається як перша лінія з двох паралельних» [Дей 1978: 102]. Картини природи у лемківських піснях є своєрідним струменем, що емоційно й композиційно пронизує всю канву народнопоетичної думки. Розмаїття повторів, асоціацій, зменшено-пестлива лексика, задушевна щирість – це органічний, як дихання, лад лемківської говірки, що творить пісню-гармонію, наповнену глибоким символічним переосмисленням побутових реалій:

Широке коріня в тій яблоні,

Повідж ми, дівчатко, што тя болит?

Болит мя сердечко за моім шугайом,

Што мі дал хусточку з білим крайом.

Широки конари в тій яблоні,

Повідж мі, дівчатко, што тя болит?

Болит мя головка за моім шугайом,

Што мі дал хусточку з білим крайом.

Тавтологічні повтори в піснях про кохання виконують не тільки суто композиційну роль, а й мають чіткий емоційно-смысловий акцент, що підкреслює характер взаємин ліричних героїв:

В нашім саді явір посаджений,

Оригінальними, на наш погляд, стають тенденції 70-80-х років. З одного боку, відновлюється ідеологічний тиск на літературу. Знову згори спускають «чорні» списки, які регламентують не тільки тематику і проблематику художніх творів, а й загалом творчість письменників. Жорстокішою стає цензура. З іншого – в літературному процесі виникають нові, цілком своєрідні явища як в проблемно-тематичному, так і жанрово-стильовому плані. Новий етап розвитку переживає український історичний роман: «Первоміст», «Смерть у Києві», «Євпраксія», «Роксолана», «Я, Богдан» П. Загребельного; «Черлене вино», «Манускрипт з вулиці Руської», «Вода з каменю», «Четвертий вимір», «Шрами на скалі», «Журавлиний крик», «Орда» Р.Іванчука; «На полі смиренному» Вал. Шевчука. Письменники прагнуть узагальнень, яскраво це проявилось у творчості О.Гончара: «Собор», «Циклон», «Берег любові», «Твоя зоря». Разом з тим, у прозу приходить документалістика. Популярності набувають романи-біографії, романи-есе: «Олександр Довженко», «Юрій Яновський» С.Плацинди, «Автопортрет з уяви», «Вічні Кортеліси» В. Яновського, «Марія Башкирцева» М.Слабошпицького; «Галицька брама» С.Пушика; «Микола Лисенко» Є.Товстухи...

У тогочасному літературному процесі критики виділили декілька стильових потоків: конкретно-реалістичний (А.Дімаров, В.Дрозд, А.Мороз, Ю.Мушкетик, Б.Харчук), лірико-романтичний (О.Гончар, Л.Первомайський, М.Стельмах) та умовно-метафоричний або «химерний».

Заслуговує уваги найбільш оригінальне, з нашої точки зору, явище 70-80-х років – «химерна» проза: О.Ільченко «Козацькому роду нема переводу, або Мамай і Чужа Молодиця», В.Земляк «Лебедина зграя», «Зелені Млини», В.Міняйло «На ясні зорі», «Зорі і оселедці», В.Дрозд «Ірій».

У середині 60-х років літературна критика зацікавилася питаннями форм умовності у художніх творах. У 1966 році вийшли праці А.А.Михайлової «О художественной условности» («Про художню умовність») та Т.Аскарлова «Естетическая природа условности» («Естетична природа художньої умовності»), як своєрідний підсумок дискусії 1958-1960 років. Основними опонентами з цієї проблеми були І.Фрадкін та Т.Мотильова. З особливою гостротою проблема використання форм умовності постала майже через двадцять років. Відбулася дискусія в «Літературной газеті» (березень-червень 1978 року). У ній взяли участь

Л.Аннинський, П.Ульяшов, Ч.Айтматов, А.Кондратович, А.Бочаров, А.Бучіс, Б.Анашенков, В.Кожинов, В.Левченко, М.Ауезов (перелік авторів подано у порядку появи публікацій). Ці ж питання обговорювались на сторінках журналу «Дніпро» (1980-1981). Своє бачення проблеми висловили М.Ільницький, Г.Штонь, В.Брюховецький, В.Дончик, М.Стрельбицький, А.Кравченко, В.Панченко, Л.Новиченко. З'явилися монографії Н.Чорної «Реалистическая условность в современной советской прозе» («Реалістична умовність у сучасній радянській прозі»)(1979), А.Кравченка «Художня умовність в українській радянській прозі» (1988).

Доки літературознавці сперечалися про доцільність використання форм умовності у літературі, вийшли художні твори, які засвідчили великий творчий потенціал цих форм. Міф, притча, парабола не тільки повнокровно входять у роман, повість, драму, а й стають їх конструктивною основою. Вони вже є надбанням течій і стилів у світовій літературі. До загальних жанрово-стильових ознак додаються особливості національні, що створюють нові цілком оригінальні явища. 70-80-ті роки в літературі колишнього СРСР позначилися появою ряду нетрадиційних творів, які в кожній національній літературі згодом отримали свою назву: українська «химерна», російська «сільська», литовська психологічна, естонська іроніко-філософська, історична грузинська проза. «Що ж визначало творчі шукання 70-х – початку 80-х років?.. дедалі більше усвідомлення складності, неоднозначності, діалектичної суперечливості довколишнього світу і прагнення досягнути його, уникаючи прямолінійного детермінізму, знайти найповніше художнє втілення безконечного, рухливого багатства життя, досягаючи діалектичну взаємодію його внутрішніх і зовнішніх проявів, спіраючись на місткі ідейно-естетичні, художньо-філософські концепції, створюючи переконливі образи сучасників і героїв минулого. Дедалі виразніше проступає прагнення романістів до багатогранного художнього синтезу великої і складної правди життя, до внутрішньої конденсованої епічності» [Дончик 1987: 353-354].

Ці процеси знайшли своє відображення у нових жанрових формах. Науковці заговорили про роман-притчу, роман-міф, повість-притчу. З'являються й інші синтетичні жанри: роман-монолог, роман-есе, роман-фреска, роман-парабола. Літературні критики визначили розмивання меж

думки, без якого не існувала б і сама думка» [Потебня 1996: 37-38].

Образи природи, введені у пісенну тканину, посилюють виразність відтворюваного почуття й переживання, надають абстрактним та загальним поняттям реальної конкретності й емоційності:

*Гором воли, гором, а я піду долом
Вийд до мя, дівчатко, бо гину за тобом.
Світлив би місячок, хмари му не дают.*

Взяв би шугай дівча, люди огваряют [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 99].

Влучного відтворення найтонших відтінків людських настроїв, зображення життєвих ситуацій, обставин лемківська пісня досягає завдяки психологічному паралелізму, в основі якого єдиний плин образної думки, що об'єднує і порівняння, і метафору, і символ, які перебувають у стані постійної аналогії:

*Червена калина, а листя зелене,
Ой почекай, почекай, дівчино,
Два рочки на мене.
Як я мам на тебе два рочки чекаю,
Коли хоче, хоче мене мати
За іншого дати.
Напишу листочок дрібними словами
Та й передам дівчині буйними вітрами
Буйний вітер віє аж дерева гнуться
Мила, мила, мила лист читає*

Слези з очей лютяся [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 96].

Образи-символи «червоної калини» і «буйного вітру», що переплітаються в пісні, несуть в собі вже наперед задане тлумачення й емоційний заряд: «червена калина» є символом дівочості, а «буйний вітер» – посередник між закоханими.

У лемківських піснях паралелізм виступає як сполучний засіб, що емоційно і музично організовує сприйняття пісенної думки, проєктованої в світ природи:

*Два дуби, два дуби
Зрослися докупи,
Любят мя двох хлопців
З єдної халути.
Два дуби, два дуби
Оба зелененьки,
Любят мя двох хлопців,*

народні пісні з Лемківщини 1972: 96].

У ліричному наративі пісні «Юж сонечко зашло» хід міркувань і переживань ліричного героя поданий дуже пунктирно, однак легко можна відчутти динаміку його думок та емоцій, здогадатися про чимало позатекстових моментів:

Засвіт мі, місячку, на узку дражечку,

Піду одвідіти свою фрайречку.

Бо она так думат, же єй не люблю,

А я на м'ясниці взяти єй рихтую [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 97].

Поетика лемківської пісні рясніє всім багатством тропів, що вживаються з метою акцентування певного важливого компонента загального ліричного малюнка. Цікавими є зразки пісень, в яких тавтологічна рима увиразнює, посилює емоційність душевного стану ліричної героїні:

Повідав лес, же мя озмеш,

Як на горі жито зожнеш,

А ти зожав і пов'язав,

На мене лес не одказал.

Повідал лес, же мя озмеш,

Як за гором овес зожнеш,

А ти зожав і покосил,

По мене ся не згомосил [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 130].

Лемківські пісні тісно пов'язані з гірським побутом, з прекрасною природою, де чарівну мелодію наспівує смерекам вітер, а дзвінки потоки й перегукування й співи птаства творять багату настроєву симфонію. В ній злива безпосередніх, невимушених почуттів, що їх у молитві до місяця і до зір – найближчих повірників закоханих сердець – вимовляють ліричні герої:

Не світи, місячку, не світи нікому,

Лем мому милому, як иде додому

Засвіти, місячку, і ти, зоре ясна,

Перед тоти дверка, де дівчина красна [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 109].

Засвіт мі, місячку, на узку дражечку,

Піду одвідіти свою фрайречку [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 97].

«Необхідність починати з образу природи, – писав О. Потебня про народну лірику, – існує незалежно від свідомості й наміру, і тому непорушна; вона, так би мовити, – розмах

роману, втрати ним специфічних ознак. Журнал «Вопросы литературы» за 1978 цілком присвятив цим проблемам весь свій 12 номер. Однак роман як жанр засвідчує свою невичерпність. Дискусії, думки щодо його «виснаженості» виявилися безплідними. Нові «гібридні» жанроутворення викликали великий резонанс і зацікавлення як літературознавців, так і читачів. Отже, на початку 70-х років письменники разом з усвідомленням неоднозначності, суперечливості навколишнього світу отримали новий засіб творення складної моделі буття. Притча, міф, парабола широко увійшли в арсенал письменницьких засобів. Форми умовності зображення широко використовують у своїй творчості В.Земляк та В.Яворівський, Вал. Шевчук та В.Дрозд. Подальші тенденції у літературному процесі 90-х років пов'язані з приходом нової Генерації письменників, які несли зовсім нову культуру – вільну, незаангажовану, розкату духовно. Вочевидь, що корінням вона більше сягає нерідного письменства, хоч припускаємо, що без появи у літературі 70-х років форм умовності, не відбулось би звільнення останньої від «кайданів» естетики «соцреалізму».

Дискусійними стали питання термінологічної означеності міфу, притчі, параболи. Сьогодні нараховують близько 500 визначень терміну «міф». Дискусії виникають з різних приводів, наприклад, чи притаманний міф реалізму, чи це надбання лише модернізму; чи можна взагалі вважати міф жанром. Постає проблема поетики міфу.

Останнім часом більш популярним став термін «новий міф», з вживанням якого уявлення щодо сутності міфу стало ще більш невизначеним. Широкого розголосу в українському літературознавстві набула дискусія щодо студій, присвячених дослідженню авторського міфу у творчості Т.Шевченка. Г.Грабович, О.Забужко, Л.Плющ зробили спробу окреслити міф, створений поетом, і прочитати його.

Ще більшу плутанину спостерігаємо із визначеннями «притча» та «парабола». Ці поняття часто використовують синонімічно. Цієї точки зору дотримується зокрема А.Ткаченко: «... чіткої диференціації між притчею і параболою не простежується. Тим паче, коли йдеться про форми їх сучасного побутування у прозі та драмі» [Ткаченко 1997: 90]. Це, на його думку, ще раз підтверджує існування паралельних назв одних і тих самих понять, «паразитарного словоряду». Мало того, виходячи на рівень якостей твору, говорить про притчевість та параболічність як манеру письма

або стиль, також не розрізняючи їх.

Проблема визначення меж жанру притчі ускладнюється тим, що притча у сучасній літературі існує у декількох модифікаціях. По-перше, продовжує функціонувати жанр традиційної канонічної притчі, дослідження якого у свій час займалися І.Франко, О.Потебня, М.Зеров. По-друге, пройшовши еволюційний шлях у літературі, притча набула нових ознак, виникли її сучасні модифікації: повість-притча та роман-притча. У вітчизняному літературознавстві не має досліджень великої притчевої прози та притчевості в українській літературі. Це питання вивчали у зв'язку з західноєвропейською та американською літературами (М.Ільїна, О.Товстенко, С.Щербина). На думку М.Ільїної, «притча – це літературний жанр, в основі якого лежить принцип параболічності і який, проникаючи в інші літературні жанри (оповідання, повість, роман тощо), надає їм надчасового, позапросторового, узагальнено-моралізаторського або філософського характеру. Такий жанр часто не знімає зовнішньоподібного, прямого плану, а доповнює і розвиває його» [Ільїна 1984: 111]. М.Ільїна виділяє декілька особливостей новітньої притчі: параболічність, інформативність текстів (не тільки фактуальну та підтекстову, а й концептуальну).

О.Товстенко схильна розглядати притчу як модель, а не жанр. Завдяки тому, що притча – це модель, вона може існувати на різних жанрових (оповідання, повість, роман, п'єса) та різних ідейно-тематичних рівнях (морально-філософському, сатиричному, історичному, політичному, психологічному). Авторка підкреслює в притчі саме моделюючий, а не структурний аспект: притча «не просто відображує дійсність, а активно її досліджує» [Товстенко 1989: 2].

Окремий спектр досліджень складають студії щодо притчі у поезії (І.Бетко, Ю.Клим'юк). З'явилося означення нової якості художніх творів – притчевість. В українській літературі вона виявила себе насамперед у «химерній» прозі, проблемам якої присвячені праці М.Жулинського, О.Ковальчука, А.Кравченка, М.Павлишина, А.Погрібного, Г.Штоня. Міркуючи над питаннями щодо химерності, літературознавці стали уважними до проблем форми, відзначаючи, що література не ілюструє життя, а постійно в ньому щось відкриває.

Деякі дослідники заговорили про своєрідний

найрізноманітніші стосунки між ліричними героями, представляє всю шкалу почуттів у різних перипетіях, серед яких першорядну роль відіграє кохання. Воно може бути вірним і зрадливим, взаємним і нерозділеним, щасливим і нещасним.

«На любовних піснях, – як зауважує Ф.Колесса, – найкраще можна змірити той довжений віковий шлях еволюції, котрий перебувала українська народна поезія від колективної творчості, як вислову почувань цілої групи чи громади, від синкретизму хорової обрядової гри, – аж до монодичної пісні з тонким відмінюванням психічних настроїв одиниці» [Колесса 1970: 90]. Мотиви кохання звучать в усіх жанрах і циклах обрядової лемківської пісенності. Інтимні почуття людини відбиті у творах, в основі яких покладено драматичні колізії, відтворені у баладах та в жовнірських піснях. Різноманітно й своєрідно звучить ця тема в жартівливій пісенній ліриці:

Не кашляй, Ганичко, не кашляй,

Їжеби мя при тобі не нашили,

Бо як мя при тобі учуют,

Возмут мі капелюх і чугу [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 113].

Основними ліричними персонажами виступають закохані. Їхні зустрічі, перші захоплення, щирі інтимні розмови підпорядковані культу почуттів, який звеличує людську душу, що здатна розкрити емоційні прояви свого ества:

Ци тебе, дівчино, маляр вималювал?

До твого личенька краси не жалувал

Маляр не малювал, але пан-Біг з неба,

Бо до мого личка такой краси треба [Українські народні пісні з Лемківщини 1972: 158].

Лемківська пісня вирізняється лаконічністю виразів й винахідливістю форм. Сюжет в ній сповнений інтенсивної динаміки, емоційності. Про що б не відображалось в пісні – все проходить крізь призму почуттів ліричних героїв і відтворюється ними:

В гаю зеленім соловій співат,

Повідж же мі, моя мила, ци будеш моя?

Ци будеш моя, ци мі ручку даш,

І тот вінок з розмарій, што на главі маеш?

Як би-м не дала, кед ти мя любил,

Дам го богу, а і тобі в церкві, при шлюбі [Українські

Галина Ступінська (м. Тернопіль)
 ББК 83.3 (4Укр) – 3
 УДК 82 – 146. 1 (477)

Поетика лемківських пісень про кохання

У статті розкриті характерні особливості поетики лемківських пісень про кохання, які посідають значне місце у барвистому розмаїтті усної народної творчості. Своєрідну і різнобарвну поетичну палітру цих пісень вирізняють романтичний характер зображення дійсності, гіперболізація душевних драм ліричних героїв, поетизація людських почуттів, емоційна глибина яких виливається в словесно-музичну симфонію молодості.

Ключові слова: лемківські пісні, ліричний герой, психологічний паралелізм, символ, метафора, порівняння, градація, антитеза, тавтологічні повтори.

У багатому суцвітті української народної творчості своєрідною є лемківська пісенність. На думку Ф. Колесси, вона виявляє «безсумнівну приналежність до українського матірнього пня і нерозривну спільність з іншими українськими діалектами музичними, але разом з тим у новіших нашаруваннях має і певні відмінності, що відбивають специфіку соціально-економічних умов лемків» [Колесса 1905: 194].

Лемківська пісня характерна неповторною оригінальністю колориту, що увібрав у себе елементи різноманітного поетичного і музичного стилю фольклору словаків, чехів, угорців, поляків. Цей сплав культур сусідніх народів сприяв розвитку лемківського фольклору, який мав найтісніший зв'язок з усім тим, чим жили лемки на своїй предковічній «землі вівса та ялівцю» [Антонич 1994: 22]. Народ виражає себе в пісні, утверджує в ній свою самостійність і оригінальність. Лемківські пісні – це пісні праці, молитви, пісні серця рідного краю, його туги, прагнень, пісні радості й жалю, покірного дива й страху супроти таємниць гірської суворой природи, гайдуцькі та опришківські пісні, сповнені емоційальної тональності жовнірські та пересипані драматизмом емігрантські пісні.

Справжніми перлинами є пісні про кохання, що таять у собі первісну силу і насичену подихом гірського повітря свіжість. Тематика пісень про кохання охоплює

«притчевий бум», хронологічні рамки якого означені 70-80-ми роками. Творчість «шістдесятників» підготувала його появу. Кульмінація цього жанрово-стильового явища припадає на середину 70-80-х років. У ХХ ст. притча змінила не тільки свій характер, але, переступивши рамки літератури, проникла в інші види мистецтва: театр, кіно, живопис. Це дає право говорити про новий етап розвитку притчі. Жанр притчі – не якась «мертва» структура, яка побутувала у давнину. В українській літературі 70-80-х років ХХ ст. відбувається своєрідне відродження цієї літературної форми, з'являються її сучасні модифікації: повість-притча та роман-притча.

Суттєву закономірність розвитку притчевої прози вбачаємо у «новому синтезі», у взаємодії філософських ідей та актуальних проблем конкретної соціально-історичної дійсності. Для цих творів характерна своєрідна двоплановість. Перший план розкриває соціальні, психологічні, побутові ситуації. Залежно від цього виділяємо велику прозову притчу – соціальну, морально-етичну, психологічну і навіть історичну. Щодо останньої – то це своєрідний парадокс жанру, бо історія та умовність тривалий час були несумісними. Визначимо найхарактерніші особливості притчевої прози:

1. Глибинну світоглядну основу художнього твору розкриває другий, філософський план, який виявляє філософську проблематику в усій її повноті. Притча – лише один із способів дослідження життя в мистецтві. В її основі лежить переосмислення явищ дійсності, які освітлюються в новому, незвичному ракурсі з метою виявлення їх істинної сутності.

Формування двоплановості оповіді відбувається двома шляхами: від загального до конкретного і навпаки. Вони співвідносяться з дедуктивним та індуктивним методами пізнання. Роман-притча не просто зображає життя, а досліджує, тому йому притаманні обидва способи пізнання. Роман-притча увиразнюється тоді, коли автор створює твір на високому рівні узагальнення, що відразу робить його універсальним. Іноді ця узагальненість, абстрагованість може вести до абсурдності змалюваної ситуації. Але це допомагає авторові чіткіше окреслити свій концептуальний підтекст. Письменник може якнайдалі відійти від реальної дійсності, щоб увикупкити життєві явища, які його турбують, або вирішувати поставлену перед собою мету протилежним шляхом: йти від конкретних явищ до абстрактного. Цей

метод є характерним для історичного роману-притчі. Відчуті притчевий характер твору, у якому подієвий план є самоцінним, значно важче. Цінність фабули й сюжету притчового твору прямо пропорційна його об'ємові. Якщо твір невеликий, то весь подієвий план спрямований на висвітлення авторської концепції, узагальнюючого характеру твору. Чим більшим стає об'єм твору, тим більше зростає цінність сюжету, самобутність образів і т. п.

Другий, концептуальний, план роману-притчі виводить її на філософський рівень осягнення буття. Філософічність є невід'ємною його характеристикою. Для літератури ХХ століття вихід на філософську проблематику є критерієм глибинності художнього твору, тому поряд з притчею активно використовуються різні форми умовності (міф, парабола, алегорія). Тяжіння до цих форм зумовлене пошуками письменників, прагненням виявити і дослідити, розкрити глибини буття людей, природи, актуалізувати питання тисячолітньої давності, віковічні проблеми. Це своєрідна відповідь літератури на результати науково-технічного прогресу, який значною мірою сприяв зростанню бездуховності людей.

2. Підвищення філософічності прози відбувається різними шляхами: створенням ситуацій морального експерименту (лабораторних ситуацій), багатопланових символічних образів або використанням у творі параболи. На наш погляд, вони характерні та органічні для філософської прози взагалі, а для жанру роману-притчі зокрема. Філософська ідея, яка лежить в основі роману-притчі, не ілюструється, а випробовується, перевіряється у процесі розгортання сюжетних колізій. Це випробовування і відбувається в умовах морального експерименту. В наукових дослідженнях цей прийом ще називають «лабораторною ситуацією» або моделюванням. Прийом морального експерименту передбачає створення для героя (як правило, головного) спеціальних обставин, у яких він опиняється перед проблемою вибору. Йому потрібно вибрати з численних ситуацій одну, але життєво важливу. Чим глобальніша ідея, тим напруженіша ситуація. Найчастіше герой може опинитися перед вибором екстремальним – між життям і смертю, але ганебним життям і славною смертю. На перший погляд «простий» вибір перетворюється на складну дилему, в якій висвічується все глибинно. У понятті «моральний експеримент» відбито те, що він передбачає

nature in artistic representation of the historical phenomenon of the UPA through dominating motifs of freedom, active and tragic humanism of action, passionarist, «the pathos of heart».

Key words: existentialism, anteism, passionarist, philosophical aspect, transcendentalism.

- національної ментальності: Автореф. дис.... докт. філос. наук. – Львів, 1998. – 34 с.
- Омельчук 1967: Омельчук Ю. «Волинський Геббельс» // Омельчук Ю. Змова. – Львів: Каменяр, 1967. – С. 27-51.
- Павличко 1999: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
- Пінчук 1994: Пінчук С. Генезис роману Уласа Самчука «Чого не гоїть огонь» // Улас Самчук. 90-річчя від дня народження. Ювіл. збірник. – Рівне: Азалія, 1994. – С. 48-50.
- Пінчук 1991: Пінчук С. Улас Самчук // Літературна Україна. – 1991. – 17 січня. – С. 6.
- Поліщук 1998: Поліщук Я. Пасивний стереотип національної свідомості // Міфологічний горизонт українського модернізму: Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – С. 276-289.
- Романенчук 1959: Романенчук Б. Поворот до вчорашнього або «Чого не гоїть огонь» // Київ (Філадельфія). – 1959. – Ч. 6. – С. 27-33.
- Самчук 1972: Самчук У. На білому коні: спомини і враження. – Вінніпег: Видання товариства «Волинь», 1972. – 249 с.
- Самчук 1979: Самчук У. Плянета Ді-Пі: нотатки й листи. – Вінніпег: Накладом товариства «Волинь», 1979. – 355 с.
- Самчук 1994: Самчук У. Чого не гоїть огонь: Роман. – К.: Укр. письменник, 1994. – 233 с.
- Сварог 1957: Сварог В. Екзистенціалізм // Нові дні. – 1957. – Ч. 7-8. – С. 11.
- Шаповал 1995: Шаповал Ю. Чого не гоїть вогонь // Дзвін. – 1995. – №12. – С. 119-127.
- Шерех 1998: Шерех Ю. Зустрічі з Заходом // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеологія: В 3-х т. – Т. 1. – Х.: Фоліо, 1998. – С. 390-423.
- Шерех 1998: Шерех Ю. Прощання з учора («Коли ж прийде справжній день?» // Там само. – Т. 1. – С. 500-541.
- Weretiuk 1998: Weretiuk O. Wizja Ukrainy w wspolczesnej powiesci polskiej i ukrainskiej. – Warszawa, 1998. – 258 s.

Pletenchuk Natalia

The existential dimension of the novel «Choho he hoyit vohon» by Ulas Samchuk

The article deals with the attempt to analyse the artistic structure of the novel by Ulas Samchuk through the prism of existential thoughts. The main attention is given to the philosophical aspect of the novel, its novelty in setting of cardinal problems of existence of the subject and the whole Ukrainian nation, in organic unity of features of European and anteistic existentialism which the author of the article impart the vital

виявлення певних морально-етичних цінностей, важливих не для того чи іншого суспільства, а для людства взагалі. Тобто за своєю функцією він органічно властивий для притчі. Використання цього прийому набуло значного поширення. Він може застосовуватися і для створення різних типів поведінки людей і т. п. З'явилося навіть поняття «проза морального експерименту». Сюжет розгортається за планом, тому виключає занадто розгалужену систему оповіді, яка спрямована на розкриття притчевого плану.

Змодельовані таким чином персонажі набувають своєрідності. Вони не розкриваються як повноцінні, повнокровні характери, бо запрограмовані на ті чи інші якості. Однак це не безликі герої, позбавлені імен, певної індивідуальності, хоча і не яскраві художні типи. З їх допомогою перевіряється авторська концепція, і тому в них відсутня та самотійність героїв реалістичної літератури, яка була властива у XIX ст. Персонажі протягом розгортання сюжету не вдосконалюються, не розвиваються, а ніби повертаються до читача різними гранями характеру. Може навіть виникати враження схематичності героїв. Вони – символи, рупори ідей, тому і не можна шукати в них повнокровності, хоча в оригінальності часто-густо їм не відмовиш.

3. Важливу функцію у великій притчевій прозі виконує хронотоп. У кожному творі події відбуваються в якомусь певному місці і тривають у часі. Навіть у найбільш узагальнених притчевих творах можна знайти натяк на певний час і місце. Хронотоп дає основу для зображуваних подій. Він творить притчевий план. Роман-притча характеризується ускладненими часопросторовими структурами. Індивідуальний, історичний, міфологічний час творять складний притчевий континуум, основною рисою якого буде, як не дивно, абстрагованість у часі, можливість використовувати модель повсякчасно.

Універсальність часу передбачає створення відповідних просторових характеристик. Художній простір роману-притчі також двоплановий. Перший – передає реальне місце дії, локалізацію на певній території, замкнену площину. Другий – розімкненість на позাপросторовість. Події, змальовані у творі, в принципі можуть відбуватися будь-де. Національне у притчі переростає у загальнолюдське, всесвітнє. Якщо змальовується, наприклад, українське село, то воно буде сприйматися не в масштабі України, а в контексті

всепланетарному. І тоді воно може мати назву Вавилон, або знаходитися на Сарматському пагорбі...

4. З точки зору канону притчевий твір передбачає відсутність або лаконічність описів. Тому розгорнуті пейзажі, портретні характеристики суперечать принципам притчі, що прагне у всьому до універсальності, хоча ця остання риса якнайменше «втримується». Письменники прагнуть все-таки через одиничне показати загальне, тому, створюючи притчеву прозу, не завжди уникають цих традиційних для реалістичного роману або повісті засобів зображення.

5. Неодноразово в дослідницькій літературі наголошувалось на спорідненості притчевої та іронічної літератури. Це є наслідком того, що іронічна література, як і притчева, оцінна за своєю сутністю. Тому іронічне світовідчуття органічно увійшло в притчеві твори, стало невід'ємною їх частиною.

6. У велику притчеву прозу все впевненіше входить театральність. Награність, деяка штучність не приховується, а навпаки – підкреслюється. Гра стає одним із супровідників притчі, причому іноді з читачем «граються» персонажі, а іноді – автор. Він виступає у ролі своєрідного «лялькаря». Автор розігрує умовні ситуації, моделює поведінку героїв. Ось чому персонажі можна прирівняти до ляльок, які є «добрими» і «злими». Нездарма найрозповсюдженіший мотив притчі – це протистояння Добра і Зла. Це ріднить її з казкою. Глибший аналіз питання виводить на проблему карнавальності у літературі.

7. Роман-притча та повість-притча мають інше джерело поетичності. У них дуже часто автори використовують традиційну біблійну символіку. Звертання до євангельських образів, біблійних притч, прямі ремінісценції створюють ту інтертекстуальність, яка вказує на глибинність проблем, порушених у творі. Стародавні сюжети накладаються на сучасність. А це вже, в свою чергу, вказує на жанр, який оперує глобальними категоріями – на притчу, міф. Це їхня сфера функціонування.

8. Притчевий твір здатний виходити на рівень міфологічного світовідчуття. Звертання до міфу ще не визначає жанрової форми роману. Міф може входити у твір як вставний мікросюжет, тоді він не обійматиме всієї художньої структури. У міфу та притчі багато спільного: їм властиве специфічне ставлення до категорій часу і простору, використання символіки, створення метафоричних образів,

гуманізму дії, пасіонарності, «пафосу смерті» задля вищої ідеї дозволяють говорити про вітальну природу Самчукового екзистенціалізму у художньому відтворенні історичного феномену упівства.

Література:

- Андрущенко 1996: Андрущенко В. П., Михальченко М. І. Сучасна соціальна філософія. – К.: Генеза, 1996. – 368 с.
- Голіян 1951: Голіян Г. Філософія жаху і смерті // Овид. – 1951. – Ч. 12 (29). – С. 5.
- Головко 1997: Головко Б. А. Філософська антропологія. – К.: ІЗМН, 1997. – 240 с.
- Гриценко 1991: Гриценко О. L'etranger у ролі попутника // Всесвіт. – 1991. – № 12. – С. 169-174.
- Гром'як 1997: Гром'як Р. Образ світу в Леопольда Бучковського й Уласа Самчука (на матеріалі повістей «Вертепи», «Чорний потік» і романів «Волинь», «Чого не гоїть огонь») // Слово і час. – 1997. – № 3. – С. 46-51.
- Журба 1962: Журба Г. Письменник та його супровід // Слово. – 36. 1. – Нью-Йорк, 1962. – С. 265-289.
- Забужко 1993: Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. – К.: Основи, 1993. – 126 с.
- Забужко 1999: О. Що сказано, або як українська література «виходить у люди» // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 1999. – С. 255-269.
- Залеська-Онишкевич 1995: Залеська-Онишкевич Л. Елементи неоавангардизму в українській драмі ХХ ст. // Українська література. Матеріали першого конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1995. – С. 72-84.
- Іванишин 2001: Іванишин П. Екзистенційне прочитання поеми Петра Скуня «На границі епох» // Визвольний шлях. – 2001. – Кн. 2. – С. 64-86.
- Костюк 1994: Костюк Г. Образотворець «времени лютото» // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: У 3-х кн. – Кн. 2. – К.: Рось, 1994. – С. 499-514.
- Лавріненко 1990: Лавріненко Ю. Література межової ситуації // Зустрічі. – 1990. – №1-2. – С. 178-188.
- Мельничук 1974: Мельничук Ю. Чорнорильний раб Гітлера; Натє вам, панове, тертого хрину // Мельничук Ю. Під чужим порогом: Памфлети, фейлетони, статті. – К.: Дніпро, 1974. – С. 38-55; 98-107.
- Михайловська 1998: Михайловська Н. Екзистенційний характер української філософської думки як відображення специфіки

входить у ширший просторово-часовий континуум соціально-історичного буття (*existentia-essentia*). Цей континуум надбудовується головним чином шляхом негачії війни, яка на рівні людської реальності є відповідником руйнації буття.

Власне, роман починається зображенням раптового початку війни і руйнації міста: «Одна мить – і весь центр шістдесятитисячного міста, чверть кілометра вздовж головної вулиці, вилітає в повітря...» [Самчук 1994: 5]. Замкнутий простір (дім) як аналог захищеності «внутрішнього» людського буття від зовнішніх депресій зруйновано («примарно трималося кілька напівруїн, що нагадували будови»). Замкнутий простір змінює відкритий, але з негативною надбудовою, – це хаос (просторовий і психічний), невідомість, що породжує у Самчукової людини страх, приреченість, закинутість, відчай. Адже людина, втрачаючи замкнутий простір, скажімо, власний дім, стає незахищеною перед невідомістю буття, вона не знає і не може проектувати свого майбутнього.

Якщо заглибитись у цю проблему, скажімо, абстрагуючись від мону-ментального твору «Волинь», то стає очевидним, що абсолют Самчука – селянин-хлібороб, який віками працює на своїй землі, замкнений в її обшир, творить свій внутрішній світ з просторовою вертикальною віссю «земля-небо», органічно зв'язаний з архетипом *Magna Mater*, і явище війни чи революції для нього неорганічне, чуже, тимчасове (генетично й історично). Цю концепцію Самчук продовжує розвивати у своєму романі канадського періоду, відтворюючи дерманський образ світу. В обидвох творах наскрізною є проблема антеїзму (прив'язаність до рідної землі), але вирішується вона у різних площинах: у «Волині» людська екзистенція розкривається автором головно через хліборобську працю на власній землі, у романі «Чого не гоїть огонь» – через зброю як знак боротьби за свою землю.

Насамкінець зазначимо: аналіз художньої структури роману Уласа Самчука «Чого не гоїть огонь» під кутом зору екзистенціального світомилення автора засвідчує глибоку філософічність твору, новаторство у постановці кардинальних проблем екзистенції індивіда і загалом української нації, в органічному поєднанні ознак європейського й антеїстичного (національного) екзистенціалізму. У такому контексті Самчуків екзистенціалізм трансформується у філософію української ідеї. Превалюючі мотиви свободи, активно-трагічного

що тяжіють до символу. До притчі й міфу часто входить фантазмагорія. Тому все частіше зустрічається термін «міфопритчева» проза, відбувається єднання двох форм умовності зображення і дослідження дійсності. І тому можемо зустріти ще один термін – «міфологізована притча». Проблема взаємодії і взаємовпливів дуже складна і водночас важлива, вона потребує додаткових досліджень.

Таким чином, велика притчева проза творить концепцію, модель буття. Для неї характерна велика насиченість морально-етичною проблематикою. Однак існують відмінності роману-притчі та повісті-притчі, які зумовлені, по-перше, ознаками самих жанрів роману та повісті. По-друге, у повістях-притчах концептуальність, філософічність відсутні. Домінування морально-етичної проблематики приводить до того, що письменник творить моральний імператив. Світ повістей-притч умовний: у вічі впадає змодельованість героїв та ситуацій.

Традиційна притча, тобто створена за канонами жанру, у структурі великої прози може виконувати дві функції. По-перше, входить у роман (рідше у повість) як «вбудований» елемент для поглиблення ідейного змісту, увиразнення зображуваного, авторської думки. По-друге, слугувати ідейним центром твору. Таку функцію може виконувати і невелике вставне оповідання. В такому разі воно набуває певних ознак притчі.

Письменник, використовуючи «вбудовану» притчу як засіб поглиблення зображуваного, не дотримується ретельно канонів жанру, постійно порушуючи їх. Насамперед, це стосується структури жанру. Ламається традиційна тричастинна будова – один із елементів може випадати. У притчі зникає відкритий дидактизм, моралізаторство, в неї входить опис, іронічне світовідчуття. В авторській притчі з'являється філософська проблематика, яка не виключає звернень до питань морально-етичного плану. У притчах, близьких до традиційних зразків, виразно простежується логіко-оповідна структура, метапритчеві елементи. Тим часом авторські притчі, що слугують ідейним центром твору, далеко відходять від традиції жанру. Вони за своїми характеристиками наближаються до зразків великої притчевої прози.

Своєрідним явищем є притчевість. Цим терміном означають твори, які претендують на посилену увагу до морально-етичної та філософської проблематики. Притча і

притчевість мають багато спільного: вихід на однакову проблематику, творення символів, специфічний хронотоп, для якого характерна позачасовість та поза просторовість. Притчеподібні твори близькі до жанру, але вони не є однаковими явищами. Притча – це жанр, що творить модель на високому рівні абстрагування. За конкретикою – універсальність і всеохопність. Притчевість – лише натяк на співвіднесеність зображених подій з ширшим контекстом. Притчеподібний твір зберігає свою жанрову визначеність.

Отже:

традиційна притча – це невелика повчальна оповідь з життя людей, яка набуває узагальненого змісту завдяки лаконічності у зображенні персонажів, відсутності часо-просторових характеристик (або їх вторинності, якщо вони є), і якій притаманна тричленна будова (зав'язка, дія, мораль);

роман-притча – це роман, для якого притаманні такі ознаки: високий рівень узагальнення (що виявляється у філософічності та сильному морально-етичному навантаженні змісту твору), двоплановість (наявність плану подієвого та концептуального), специфічні хронотопні характеристики (за конкретним часом і місцем дії виступає позачасовий та позапросторовий характер оповіді), моделювання (ситуацій, персонажів), параболічність, герої твору виступають як носії певної тези-ідеї;

повість-притча – така повість, для якої притаманне моделювання ситуацій та героїв з метою створення морально-етичного імперативу;

притчевість – це така якість художнього твору, яка виказує завуальоване, приховане у тексті, його вихід на морально-етичну та філософську проблематику на високому рівні узагальнень.

Таким чином, жанр притчі представив цікавий феномен (який можемо порівняти лише з міфом). Пройшовши довгий шлях у літературі, він створив нові жанрові модифікації, які якісно відрізняються від первинних зразків біблійних притч. Окрім того, жанр дав життя новій властивості художніх творів – притчевості. Ці три іпостасі притчі – оригінальне явище у літературі, яке потребує постійного вивчення.

Література:

Дончик 1987: Дончик В. Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм. – К.: Дніпро, 1987. – 429 с

труну. Навіть велика кількість дорогоцінностей у цьому могильному просторі не може врятувати людське життя, і мимоволі напрошується думка, що світ не забереш із собою в могилу і не відвернеш свою долю.

Яків, заглиблюючись у філософські спогади часів «Старого Завіту», загострено відчуває історично-екзистенційну приреченість нації, яка віками йшла до своєї вимріяної землі. Але щирий, схвильований монолог 20-річної Шприндзі, сім'я якої опинилась у трагічній ситуації, обеззброює Якова: «Я хочу просити у вас допомоги... Ви мужчина. Ви сильний... ви розумієте, що сталося... Одні туди, інші туди. Їх так багато... всі вони несуть у собі самих себе. І кожний живе сам собою. І кожний думає, що лише він є, а інших нема. У кожному болить, що він такий самотній і ніхто не співчуває йому... ніхто з нас не може бути сильнішим від інших, щоб допомогти тим, які підуть разом з ним. Здається, всі люди поробилися слабими. Нема між ними більше героїв... і святих. Усі змішалися в одну масу, як пісок пустині... І тільки вітри женуть нас кудись... І ніхто не знає куди...» [Самчук 1994: 16]. Автор скомпонував глибоко психологічний вникливий філософський монолог в екзистенційному світлі, в якому одночасно прочитуються, за словами Г. Костюка, «і скарга, і благання, і філософський роздум про добу і масу людей, і фаталістична приреченість» [Костюк 1994: 509], яка викликає у Якова страх – страх перед небуттям. Адже доля українців так схожа на долю євреїв – екстермінація духовна і фізична.

В образах Якова і Шприндзі автор узагальнено поєднує історичну приреченість двох знедолених націй, тому в уяві Якова Шприндзя постає не як жінка, а насамперед як символ: своїм бажанням «жити без уваги на ціну», «зберегти життя на кожному камені, у кожній атмосфері, при кожній температурі» вона деформує пасивно-екзистенційну сутність Якова, активізує, як і Віра, його чоловіче его.

Екзистенційний вимір роману закономірно передбачає дві площини: простір існування і час існування. У романі «Чого не гоїть огонь» відображено події реального (історичного) часу – 1941-45 рр. Другої світової війни, діяльності УПА (не випадково О. Веретюк називає роман «хронікою УПА» [Weretiuk 1998: 65]) – і реальний простір: Рівне, Київ, Дермань та його присілки. Однак у художній апології письменника домінантним виступає індивідуальний простір буття головного героя Якова Балаби (Трояна), що

душ, що за дрібничками не бачать сонця» [Самчук 1994: 204]. Троян щораз більше переконується в тому, що справжній боєць – не той, що мститься, а той, що відстоює правду і закон. Ось чому він закликає діяти своїх воїнів свідомо як розумних реалістів, а не стихійно як непоправних мрійників. Людина, за концепцією автора, гріється вогнем рідної землі, і він її не пече, але «є-бо кривди, що їх не спалиш огнем, не вцілиш наганом. Українська земля не увігнеться ні під якими дивізіями!» [Самчук 1994: 206]. Троян виховує своїх воїнів трьохсотлітньою історією, яка становить собою патологічний комплекс Ітаки і знову несе подібну розв'язку. Трагедія і причини цієї патології у тому, що нас роздирає «не так хтось, як щось», бо «рана наша не на тілі, а в... душі» [Самчук 1994: 206]. Троян закликає своїх воїнів покінчити із внутрішньою рабською психологією і безгрунтянством.

В образі Трояна – сильного, незнищеного, готового на будь-які самопожертви – розкривається концепція антеїстичного екзистенціалізму. Активно-трагічний гуманізм дії об'єднує воїнів Трояна до тієї міри, що відбувається трансценденція: «На хвилинку вони перестали бути вояками. Торкались один одного, дихали одним і тим самим повітрям, думали одну думку. Неначе зрослися в одну долю, злилися в одне серце, скувалися в один удар» [Самчук 1994: 206]. Поєднані спільністю долі, ці люди входять у ширший просторово-часовий континуум єдиної вічної екзистенції буття – України. Власне за цим простором, який вирвали з-під ніг, але не з серця, затужила людина, яка пройшла ДіПі табори, війни, поневірвання по світах.

У романі «Чого не гоїть огонь» У. Самчук ставить ще одну важливу проблему – «т. зв. українських колаборантів та їх ролі в єврейській закладі» [Гром'як 1997: 49] – і вирішує її у просторово-екзистенціальній площині. На прикладі однієї єврейської родини автор узагальнено відтворює жакхливий стан існування євреїв у розірваному, суперечливому, деформованому світі буття. Сім'я Зільберів підбирає пораненого Якова, а він видає себе за німця і переховує її, рятуючи від гетто. Автор актуалізує вертикальну просторову вісь, вводячи її в етичну площину: зло, що йде згори, змушує євреїв втікати вниз (у льох): «Позносили туди ліжка, поставили якісь інші меблі. Тільки маленька свічка освітлювала їх невеликий простір... Їх мешкання нагорі спорожніло» [Самчук 1994: 21]. Малий низький простір, освітлений згори, символічно нагадує Шприндзі розкрити

Ільїна 1984: Ільїна М.С. Притча: До визначення поняття жанру // Іноземна філологія. – 1984. – Вип. 73. – С 106-112.

Ткаченко 1997: Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для гуманітаріїв. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с

Товстенко 1989: Товстенко О.О. Идеино-художественные особенности современной притчи (на материале западно-европейской прозы): Автор, дис... канд. филол. наук. – К., 1989. – 17 с.

Kohut Olha

The search of genre in Ukrainian prose of 70-80th of the 20th century: the myth's and parabola's prose.

The article is devoted to the problem of functioning of parabola and it's modern modifications in Ukrainian prose of 70-80th of the 20th century. The peculiarities of novel-parabola and tale-parabola are fixed here. We examined the chimera style in Ukrainian literature, the separated characteristics of parabola – similar creations (or the new quality of works of art – parabolality).

Keywords: the myth, the traditional canonic Bible parabola, the novel – parabola, the tale – parabola, the parabolality.

Наталія Коломіць (м. Тернопіль)

ББК 83.3 (4Укр) – 4

УДК 82 – 32 (477)

Художня своєрідність моделювання портретів у малій прозі
Бориса Грінченка

У роботі досліджено основні засоби та прийоми зображення зовнішнього вигляду персонажів в оповіданнях Б. Грінченка. Важливий акцент зроблено на вивченні психологічних портретів, що відбивають глибокі внутрішні зрушення персонажів, дають уявлення про душевні переживання особистості. Психологічна портретна характеристика дає можливість простежити, як життєві перипетії, переживання людини змінюють її зовнішність, матеріалізуються у виразі обличчя, очей, портретних деталях.

Ключові слова: портрет, психологізм, художні засоби та прийоми, мала проза.

У психологічному зображенні характерів персонажів малої прози Б. Грінченка відчутна «реалістична традиція XIX століття», яка, за визначенням Ю. Б. Кузнецова, передбачала передачу внутрішнього «через зовнішні вияви героя – портрет, дії, рухи, вчинки людини» [Кузнецов 1991: 230]. Портретні деталі в оповіданнях письменника надзвичайно точно і зримо передають зміни душевного стану персонажа під впливом антигуманних явищ. Особливо виразно це постає при зображенні портрета Марини з оповідання «Сама, зовсім сама»: «Вона змарніла за цей час. Бліде обличчя ще побілішало, здавалося, аж світилося наскрізь під чорним волоссям. Очі, зовсім ще дитячі, але вже якоюсь таємною думкою повні, глибоко позападали, і над їми, біля правої брови, вже позначилася невеличка зморшка – перший слід муки» [Грінченко 1963: 262]. Через зображення зовнішності Б. Грінченко передавав настрої персонажів, їх душевні болі й страждання. Портрет Наталі з оповідання «Дзвоник» відтворює тонку душевну організацію, внутрішній смуток дівчинки: «Це нечупарне прізвище ніяк не приставало до її тоненької невеличкої постаті з чорноволосою голівкою, до її замисленого обличчя з великими засмученими очима» [Грінченко 1963: 433]. Психологічно забарвлені епітети «замислене обличчя», «засмучені очі» допомагають відчути

самогубство. Абсолюти екзистенціалізму – погранична ситуація, «пафос смерті», усвідомлення того, що екзистенція людини – це буття для смерті як єдиної мети і підсумку існування, «проте жити й боротись треба, – каже А. Камю, – хоч ця боротьба є ніщо інше, як порух назустріч смерті» [Андрущенко 1996: 80]. Самчуків герой живе за принципом *tememento mori*, але усвідомлює, що лише пам'ять про добрі вчинки увічне після смерті людину, яка знайшла і реалізувала себе у хаосі абсурдного світу.

Філософське резюмування А. Камю є, по суті, життєвим кредо Трояна: «Є сенс вмирати тільки за свободу, бо тільки тоді людина впевнена, що вона вмирає не повністю» [Андрущенко 1996: 80]. Тому видаються безпідставними закиди Б. Романенчука, що Троян бореться не за визволення, не за національну ідею, а за власну славу. Рецензент вважає роман «поворотом до вчорашнього», бо, на його думку, підрозділ Трояна діє проти ворога «стихийно, відрухово», «не народна кривда зрушила його «стихію», тільки особиста.» Самчукова теорія, як вважає Б. Романенчук, «дерев'яна і цілком непереконлива», бо «трійка друзяк», яка «під Здолбуновом випала з вагону», так само добре почувалася б і діяла б у большевицькій банді чи іншій... Те саме із Балабою – якби німці не арештували його, він би не був Трояном, яким зробив його простий випадок...» [Романенчук 1959: 30].

Поміркуємо: чи могла б навіть організована когорта людей на Волині протидіяти трьомстам дивізіям?! Крім того, рецензент, очевидно, не помітив, що роман написаний на філософській основі екзистенціалізму, за якою існування людини випадкове в абсурдному світі, людина сліпо підпорядковується випадку, фатуму, який скеровує її в негативному (переважно) або позитивному напрямку дій.

На початку роману превалює, згідно зі специфікою філософського екзистенціалізму, етична площина. Самчуків герой сповідує кодекс «чистої правди», йому чужі будь-які ідеології, рухи, течії. Автор характеризує його так: «Був людиною честі... Не зносив насильства. Не був для такого роджений. І тут уже ніякі доктрини. Тут уже його людське» [Самчук 1994: 146]. Лише згодом, відкинувши власні амбіції, Троян визнає свою помилку, яка, на його думку, притаманна українцям історично, – це внутрішня несформованість, ось чому вони пережили «сотні років перманентної війни фактично в порожнечу і мільйони розірваних, мов старі лахи,

вирішується автором в обидвох романах по-різному.

Просторово-часовий онтологічний статус екзистенції, зокрема в ясперсівському розумінні, локалізується у момент прориву зовнішнього буття усвідомленням самоданості існування [Головко 1997: 76]. У свідомості Якова цією самоданістю існування є рідний простір Дерманя, що спричиняється до народження людини «нового гарту» – Трояна, в якого вже мало чого від сартризму, а швидше від антеїзму, що має свій ґрунт в українському резистансі – національно-визвольному русі. «З горна трагічних років 1938-1945 вийшов новий Еней, – пише Ю. Шерех, – справжній і вже нездоланий» [Шерех 1998: 519]. Це герой вергілійського типу, який поставив кінець домонтовичівському «безґрунтянству», який шукає «свій Рим» і в українській історії постав як відомий воєначальник УПА, а в художній апології як Ірин Ю. Косача, Троян У. Самчука.

Звичайно, ідея незалежної держави, коли український народ залишився прогашною картою у сутичці двох тоталітарних хижаків, була ілюзорною, «ідеалістичною з точки зору прагматизму історії» (Ю. Шаповал). Адже німецькі окупанти ставили чітку мету – перетворення східного життєвого простору в німецьку колонію, українців – в «ост», тобто в дешеву робочу силу, натомість заселення звільненого простору «чистокровними» арійцями (в романі Даргелі каже: «Ми не прийшли сюди робити вам Україну! Ми прийшли будувати Нову Європу» [Самчук 1994: 93]). У своїх мемуарах У. Самчук вказував на примарність української державності: «Чи можемо на щось надіятися? Дуже сумніваюся. Ви ж бачите: *це є крик за простором, це запізніле конкістадорство...* (підкреслення наше. – Н. П.). Розуміється, що щось дістанемо. Але ніколи не те, чого потребуємо» [Самчук 1972: 103].

Діяльність УПА під час Другої світової війни з погляду сьогодинішнього дня дає підстави констатувати, що діяла когорта самовідданих патріотів, які боролись до кінця, які фанатично вірили у свою справу, ідею й Україну. Таким є командир підрозділу УПА-Північ – Зеленої Бригади, – що належить до сильних, вітаїстичних натур, які здатні на самопожертву задля вищої ідеї, які обирають «тактику вмерти» і таким чином «поповнюють собою галерею «лицарів абсурду» [Пінчук 1991: 20]. Звісно, смерть Трояна можна трактувати в екзистенціальному дусі як «ідейне»

трагедію дитини, її життєву невлаштованість, безпорадність, сприяють повнішому відтворенню образу страждаючої дитини, її душевної драми.

Емоційно-чуттєвого наповнення набуває в оповіданні «Сестриця Галя» портрет дівчинки-сироти, яка взяла на себе добровільно дорослі турботи, щоб замінити меншим дітям матір: «А вона все молилась, у місячному світі стоячи, мов ясний неземний дух чистої любові» [Грінченко 1963: 282]. Авторська інтонація замилювання вводить в епічний опис і зворушливу тендітну постать героїні, внутрішній світ її, підкреслюючи душевну чистоту порівнянням «мов ясний неземний дух чистої любові». Слід зазначити, що описи зовнішності бідних селянських дітей у малій прозі Б. Д. Грінченка («Ксеня», «Каторжна», «Олеся», «Грицько» (образ Семена), «Украла» (образ Олександри), «Кавуни», «Батько та дочка» передають точні психологічні вікові деталі поведінки, містять авторські інтонації співчуття. Іноді митець вдавався до прямого порівняння дітей з бідних та багатих родин: «... Грицько та Семен... ніяк не могли поладнати. Грицько був говіркий, веселий, любив пореготатися; Семен був мовчазний та похмурий. Грицько часто дивувався, чого це Семен і його мати все такі похмурі...» [Грінченко 1963: 350]. Цим наратор намагається акцентувати на соціально-психологічній антитезі, характеризуючи образи хлопчиків з різних соціальних прошарків. Подібне художнє явище спостерігаємо і в оповіданні «Украла». Оповідач зазначає, що дівчинка, батько якої був в економії прикажчиком, «... була сита, добре годувана...,... була дуже весела і не могла говорити не сміючися» [Грінченко 1963: 356], а дочка сільського писарчука-п'янички «сиділа, низько похнюпивши голову і втупивши очі у свій стіл. Її біляве, все у веснянках, обличчя було біле, як крейда... » [Грінченко 1963: 356]. Прозаїк наголосив на особливостях світосприйняття дітей із заможних сімей, акцентував на їх нестримній життєрадісності і протиставляв їм дітей з бідних сімей, які відрізняються від них серйозністю, пригніченістю, похмурістю, втомленістю, засмученістю та ін.

Деякі портретні характеристики відбивають болісний процес руйнування людського начала в особи, що зумовлений певними антигуманними причинами. Зовнішні риси деградуючого від алкоголю селянина Миколи змальовано в оповіданні «Хата»: «Параска бачить його – п'яного, розхристаного, у драній сорочці, з скуйовдженим

волоссям, з побитим обличчям після бійки в шинку за ту солдатку, з безглуздими й лютими, по-звірячому вираженими очима, з стисненими кулаками» [Грінченко 1963: 319]. Розповідач нагнітає ряд експресивно-виразних епітетів (п'яний, розхристаний, скуйовджене волосся, побите обличчя, безглузді, люті, по-звірячому виражені очі, стиснені кулаки), що підкреслюють моральне падіння людини під впливом руйнівної дії алкоголю. Важливу естетичну функцію в зображенні внутрішнього світу персонажа відіграє опис очей, який засвідчує перемогу злого начала в душі героя над природною добротою, душевністю, людською чуйністю.

Водночас наратор художньо виразно передає зміни, що відбуваються у зовнішньому вигляді персонажів, застосовуючи поетику контрасту. Яскравим підтвердженням цього є авторська характеристика образу Параски з цього ж оповідання: «І тяглися так дні за днями, тижні за тижнями. Проминав так один рік і другий, і третій. Од хазяйства зосталася сама хата, а з Параски – викоханої чепурної батькової дочки – недочасно зістарена лайкою, бійкою, тяжкою працею та недостатками жінка...» [Грінченко 1963: 316]. Епітети «викохана, чепурна... дочка» та «недочасно зістарена жінка» контрастують, вказують на перетворення щасливої дівчини на принижено життям, затуркану, знесилену фізично, виснажену морально жінку. Портрет розкриває залежність зовнішнього вигляду людини від реальних антилюдських причин і об'єктивних умов її життя.

Такі умови буття людини породжують стрес, особистість перебуває в певному психічному стані, що відбивається найчастіше у виразі обличчя. Портрет Савенка в оповіданні «Як я вмер» моделює нервовий розлад персонажа, зумовлений зустріччю з людиною, яку оголосили померлою: «Якби ви бачили, як він зблід, як затремтіло в його це чисто виголене підборіддя, як він подався назад!.. Як широко-широко глянули його злякані очі, а рука з свічкою так трусилася, що світло аж ходором ходило... Він розз'являє рота, хоче щось сказати, але чути тільки, як цокотять йому зуби. Врешті вихоплюється йому з уст якийсь згук, щось от як: ва-ва-ва-ва...» [Грінченко 1963: 457]. Художні деталі, організовані таким чином, передають надмірне психічне напруження («зблід», «затремтіло... підборіддя», «подався назад», «широко-широко глянули його злякані очі», «рука... трусилася») людини, яка перебуває в стані психічного афекту

другого – спонукає співпрацювати його зі структурами НКВД.

Оскільки Віра Ясна є ще й землячкою, подругою дитинства, то через т. зв. екзистенційну «комунікацію» (К. Ясперс) вона стає alter ego Якова, який не може розібратися між свободою і залежністю у суперечливому світі. Дослідник Б. Головко зауважує: «Специфіка екзистенційного тлумачення комунікації полягає у тому, що вона розуміється як реально плинний процес спілкування з певним «другим» у конкретному просторі й часі. Муляж комунікації стає антитезою справжнього самовиявлення «Я». Тому у глибинному своєму вимірі екзистенційна комунікація монологічна. Мовне спілкування означає лише привід до трансценденції у надособистісний вимір буття» [Головко 1997: 77]. Якраз комунікація Віри з Яковом (виховання історією у Києві, земляцькі теми) спричиняється до прояснення екзистенційного змісту його самосвідомості.

Щоб переконатись у цьому, візьмімо для прикладу монолог Віри, який, по суті, є виявом alter ego Якова, його внутрішнім голосом: «Позбутись ґрунту предків? Злякались? Чого? Яків Балаба з Дерманя, нащадок... легендарних запорожців, що вгрузали і вгрузали в цю землю віками – душею, тілом, кров'ю, потом, що боронили її шаблями, орали її плугом, їли її хліб, грілися її огнем... і ви хочете саме тепер залишити, і то добровільно, без бою, без спротиву, без жертви... Ви просто хочете втекти, дезертирувати... Забуваєте, що за цю землю велися й ведуться бої не перші і не вперше – віки, тисячоліття, за свободу, за честь, за право, за мову, та традиції, за святині, за дітей, за жінок... Во время люте, трудне, время огню, напасти... Ви мусите бути тут! Тут! Де горить огонь, що все гоїть, де потрібна мужня сила, – битись, змагатись, боротись!..» [Самчук 1994: 69].

Віра своїм філософсько-патріотичним монологом, що шокує звучить для Якова з її «грішних» уст, пробуджує Самчукового героя з пасивного песимістичного сну, розбурхує його глибинні національні інстинкти, активізує його ego навіть іронією: «Ей ви!.. Задубілий! Рухайтесь, рухайтесь! Темпо! Життя!.. Тут Київ, тут Дніпро, тут Рівне, тут Дермань, а він ... до рейху! В раби закортіло, остом, на смалець!..» [Самчук 1994: 66]. Віра подібно, як і Лена в романі «На твердій землі» (до речі, твори схожі за жанром), – яскраві жінки, які виступають каталізатором у житті головних героїв – Якова і Павла, але ця проблема

підвечора, обшльоганий вітрами, дощами, сонцем, прибитий курявою, прибукав до свого Дерманя, на своє Запоріжжя, де вже в той час господарювали нові люди, з новими порядками» [Самчук 1994: 30]. Яків, йдучи за течією життя, одружується, стає колективним господарем, виконує норми і відчуває, що вже сам починає «перетворюватись у якусь норму, якась рука почала розбирати його по кісточках і знов, на свій лад, складати, причому кожна зернина його трудовня набирала для нього значення фатуму...» [Самчук 1994: 30].

На рівні інтертекстуальності в романі легко прочитується концепція французького екзистенціалізму: абсурдність навколишнього світу, та «нудота», яку людина відчуває від зіткнення з ним; людина, закинута у вир ірраціонального буття, шукає свою сутність і свободу: «людина – це свобода» (Ж.-П. Сартр). Яків Балаба знаходить свою сутність у тому, що залишається у війську на все життя. Отже, він свідомо обирає свою приреченість «в-світі-буття» (М. Гайдеггер), яка закономірно породжує екзистенціальні модуси: відчай, страх, жах, відчуття трагедії буття. Адже на війні немає, як міркує Довженків герой, переможців і переможених, є тільки загинулі й уцілілі. Загалом концепція героя в романі не є цілковито песимістичною. Екзистенційний фатум може скеровувати Якова і в «позитивному» напрямку: «Шукаючи, як він казав, місця, він забрів був до Українського Червоного Хреста... Якова негайно представили німецькому капітанові, що відав цією справою, і по годині розмови з ним Яків став сам «капітаном». Німецький капітан був ним просто захоплений. Такий «керль», така сила, така інтелігенція, такий фахівець! Яків буде не перекладачем, він буде вишкільним інструктором! Але ж, виправдовувався Яків, він всього-на-всього кіннотник. Нічого! Тепер війна! Передусім він вояк, а це – головне!» [Самчук 1994: 20].

Самчук герой, закинтий у вир ірраціонального життя, робить свій екзистенційний вибір. Правда, на нього постійно тиснуть жінки, скажімо, підсвідомо Маруся (із сином) як аналог внутрішнього сумління Якова, але він переконаний, що «роджений не для родинного затишку, а для вітрів і буревіїв, що з них він сам зітканий» [Самчук 1994: 77]. Єврейка Шприндзя пропонує Якову екзотичний простір, і він мало не погоджується на цю безглузду ідею. Віра Павліна як надполовинена особистість, з одного боку, хоче довести Якову свою відданість, щирість, любов, а з

– страхові, на це вказує і форма прямого називання виразу очей, виражена оцінним епітетом «злякані».

У творах прозаїка портретні характеристики часом містять натяки на статус людини в суспільстві: «... якийсь добродій – видимо, урядовець – з бакенами у віцмундирі [Грінченко 1990: 249]». Цей портрет подано через призму сприйняття Василя, одного з персонажів оповідання «Зустріч», дозволяє стверджувати, що відокремлені деталі зовнішності (бакени та віцмундир) асоціюються в нього з певним соціальним типом людей – урядовцем. Подаючи портретну характеристику Степану Петровичу з оповідання «Байда», наратор відзначає типові риси, які властиві людям амбіційним, що прагнуть до підвищення по службовій лінії: «Обличчя було чепурне й поважне – таке саме, яке повинно бути обличчя в людини, що має стати чимсь більшим в урядовій ієрархії, ніж тепер є» [Грінченко 1990: 253].

Слід зазначити, що в прозі Б. Грінченка детальний портрет не є самоціллю письменника. Зовнішні риси людини часто подаються лаконічно через художню деталь, як це бачимо у портретній характеристиці пані з оповідання «Сама, зовсім сама»: «висока й худа, неласкава з погляду [Грінченко 1963: 265]». Увага акцентується на психологічній домінанті образу: безсердечності, різкості, злостивості.

В оповіданні «Сама, зовсім сама» при описі одного з персонажів автор використав сатиричний прийом виділення у портретній характеристиці найбільш непривабливих ознак: «Гострі пронозуваті очі в його мов потопали за гладкими щоками, що так і лисніли від жиру. Тепер ті очі мов аж виплигували з-за щік [Грінченко 1963: 263]». За допомогою епітетів («гострі пронозуваті») та метафоричних порівнянь («мов потопали за гладкими щоками», «очі мов аж виплигували з-за щік») автор виражає своє презирливе ставлення до персонажа, розкриває грубу силу, бездуховну в своїй основі.

Тонке сатиричне осміяння негативних типів знаходимо також в оповіданнях «Сам собі пан», «Як я вмер», «Хата». Зображуючи зовнішність писаря з твору «Хата», прозаїк відтінює лише окремі портретні деталі. Сатиричний ефект досягається за допомогою художнього перебільшення, гіперболізації, а також точного відбору епітетів, які викривають мізерну сутність, потворне ество персонажа, увиразнюють соціальний аспект твору, розкриваючи соціальну природу образу, його паразитизм, бездуховність.

Своєрідною формою вираження авторської позиції в малій прозі Б. Грінченка є використання метонімічного зображення зовнішнього вигляду персонажів. У випадках негативного, презирливого ставлення до певних соціальних типів митець не показує індивідуальні риси, а вдається до показу дій, рухів, жестів або деталей одягу, чим підкреслюється втрату ними духовного начала, а їх життя зводиться до банального, огидного існування.

Відтворюючи людську бездуховність, письменник в оповіданні «Як я вмер» використав прийом змінної фокалізації в зображенні людської зовнішності, описуючи деталі одягу тодішнього панства: «Серед модних дамських суконь брало очі ясними блискучими кольорами два-три вкраїнських убрання, та й поруч із білими комірчниками червоніли де-не-де з-під чорних сурдутів вишивані сорочки й кольористі стьожки. Чути було, як стиха брязкало намисто на дівочих шиях... [Грінченко 1963: 460]». Така загальна характеристика панського зібрання показує його метушливість, присутні сприймаються рецепієнтом як одноманітна маса, в якій виділяються не цілеспрямовані погляди та вирази облич, а барви різних деталей одягу. Іронічний наратор вдався до такого прийому для викриття затхлого, міщанського животіння, душевної пустоти, внутрішньої мізерності і бездуховності людей, що ніби вболівали за українську культуру і процвітання, а насправді лише лементували та метушилися.

Подібний опис знаходимо в оповіданні «Сам собі пан»: «... посуваюся помалу проміж панами та проміж стільцями, до свого первого ряду ціляючи... Та це ті панії з довгими хвостами..., одній так у той волок уплутався, як парубок у гарбузиння, – мало не впав... Щось мені за це й сказано, та не розібрав... А позад мене усе шамотаються панни, усе шамотаються... Бачу, суне до мене отой хватальний, що по базарю ходить та перекупок ганяє, аж засапавшись, аж стільці валя, – так поспішається. Прибіг та як зашипить [Грінченко 1963: 477–478]». Образи людей, які зібралися в театрі, характеризуються лише діями, а портретна деталь – «панії з довгими хвостами», яка поширюється порівнянням з використанням зниженої народно-побутової лексики: «у той волок уплутався, як парубок у гарбузиння», наводиться для точнішого розкриття обмеженості, зовнішньої помпезності людей. Враження нікчемності панства посилюється іронічною фразою: «посувався... проміж панами та проміж

вирішено її у гостродинамічному пригодницько-детективному сюжеті з акцентом на питанні глибинного патріотизму. Тим часом так звані ідеологічні памфлетисти «нагороджували» Самчука – прозаїка і редактора «Волині» – «титулами» «фашистського борзописця», «чорнорильного раба Гітлера» й «волинського Геббельса» [Мельничук 1974; Омельчук 1967].

У романі «Чого не гоїть огонь» У. Самчук створив екзистенційний образ світу. Перша частина роману (частково друга і третя) становить художню інтенцію сартризму, екзистенційної концепції абсурдності життя: людина існує у світі без будь-якої мети, як і все у природі. Дещо іншою видається друга частина роману – це перехід від «естетики абсурду» до «естетики бунту», але не в розумінні А. Камю, а народження людини «нового гарту», за шерехівською концепцією українсько-антеїстичного екзистенціалізму. Третя частина – це «гуманізм дії», тобто конкретна реалізація філософії українського резистансу.

В образі Якова Балаби автор відтворив тип абсурдного героя, який спочатку не має чіткої мети і не знає, що робити зі своїм життям. Начитавшись Лондона, Кіплінга, Конрада, які потягнули Якова «довкола світу океанами та пралісами», він заплутався у тому, де «його чекає доля» [Самчук 1994: 28]. Яків хотів дійти до України з іншого боку, ніж його односельці, тільки не знав, з якого. Самчуків герой, стоячи осторонь від усяких ідеологій, «ізмів», в екзистенційному дусі «був самотній, не мав одностороннього погляду, на музику ходив, гіднішої праці шукав...» [Самчук 1994: 29].

Покликаний життям, як кожен юнак у свій «поборовий вік», до війська, Яків став уланом п'ятого полку. Дослужився до вахмістра-підхорунжого і організував військо з уланів, яке, затиснувшись між двома сторінками німців і росіян, добровільно здалося. Яків, перебрівши ріку, обрав інший шлях: змінив військовий одяг на одяг бурлаки. Автор влучно схопив просторово-екзистенційний малюнок «блукань без мети» героя: «Манджав собі на схід сонця рідною землею, оминаючи різні небезпеки, багато за цей час передумав, дивувався з химерності буття (виділ. наше. – Н. П.) і одного

життів канули в прах, і не лишилося в жодному жанрі художнього твору (згадаймо також феномен “української поезії резистансу” (Т. Салига) – Н.П.), що на повну силу кристалізував би й зафіксував для прийдешнього естетичний зміст цієї гекатомби)” [Забужко 1999: 258].

екзистенційна «націєрозповідність» трансформується у філософію національної ідеї, позаяк, писав Т. Масарик, «національна ідея є ідея етична». Ще І. Франко вивів українську ідею з кола національного поганства на фаустівський шлях – в екзистенціально-персоналістичну, тобто в етико-антропологічну площину [Забужко 1993: 52-53]. Власне, сартризм як філософія французького резистансу й антеїзм як філософія українського Руху Опору в 1939-1945 рр. суголосні у міркуваннях про свободу й активно-творчий гуманізм. Це постулювання наводить на думку про генетичну спорідненість українського екзистенціалізму (антеїзму) з віталізмом з його домінуванням активного (на національному ґрунті, читай, *пасіонарного*. – Н. П.) начала.

Екзистенційний вакуум, а відтак і світоглядний песимізм, з'являються як наслідок «недонаціональності, «застрягання» національного духа на півдорозі від давньої до нової віри» [Забужко 1993: 70]. Заповнити цей світоглядно-екзистенційний вакуум може лише новий «пасіонарний спалах». Йдеться про історичний феномен упівства, адекватно відтворений у романі канадського періоду Уласа Самчука «Чого не гоїть огонь». Цим твором автор знову ж таки руйнує «пасивний міф українства» [Поліщук 1998] як психологічного сурогату національно-визвольної боротьби. Писаний протягом 1948-1958 рр., тобто у той час, коли спостерігалось найвище піднесення французького екзистенціалізму як літератури Руху Опору, Самчуків роман є інваріантом авторсько-програмової «синтези мислення» – синкретизму ознак сартрівського й антеїстичного екзистенціалізму.

Улас Самчук, живучи в еміграції, безперечно, був ознайомлений із засадами екзистенціалістської естетики, правда, вона «дуже мало підходила до тодішньої української дійсності, зокрема до теми, за яку взявся письменник, тому роман... не рівний у різних його частинах... прозаїкові довелося вдаватися до мотивації поведінки героя, навряд чи у всьому вірогідної» [Пінчук 1994: 49]. І все ж, попри деякі огріхи, цей роман може вважатися етапним і новаторським не лише у художній системі У. Самчука, а й у всій українській літературі, бо чи не вперше в ній правдиво поставлено проблему українського Руху Опору (діяльності УПА)* і

* У цьому контексті не можемо погодитися з думкою О. Забужко, що «епопея» УПА «... так і не зробилася фактом культурної історії (сотні тисяч

стілцями». Відсутність індивідуальних зовнішніх описів є своєрідним сатиричним прийомом, який підкреслює внутрішню спустошеність, обмежене коло інтересів, нерозуміння потреби саморозвитку, дрібний світ інтересів панства. Митець подав лише художні штрихи, які виконують визначну роль у психологічному розкритті негативних образів представників панівних кіл, щоб відтворити їх реакцію на спробу селянина поводитись на рівних, прагнути здобути звичайного «людського права».

Дії персонажів передаються дієслівним рядом («сказано», «шамочаються», «ходить», «поспішається», «прибіг», «зашипить»), що надає опису потрібної гостроти, діям – динамічності, а драматичному соціальному конфлікту – сатиричного звучання. Відтворення рухів поліцейського («аж засапавшись, аж стільці валя, – так поспішається...») викликає огиду до охоронців самодержавства, які рабськи плазували перед панами. За допомогою цього образу письменник викрив світ насильства, антигуманності і аморальності, що панував у суспільстві.

Портретні характеристики персонажів, побудовані на протиставленні, відтворюють характерну особливість стилю письменника: поєднання сатирико-викривального пафосу з глибоким ліризмом. Це своєрідні художні прийоми акцентації на позитивних і негативних явищах, на власне авторських симпатіях і антипатіях, які дають можливість митцю вмотивовано підвести читача до сприйняття його естетичного ідеалу.

Особливість ідейно-естетичних функцій портрета в малій прозі письменника часом залежить від форми наративу. В оповіданні «Зустріч» носієм наративної перспективи є персонаж твору, Семен, тому описи інших героїв відбивають його сприйняття і оцінки. Ось як, наприклад, подається сприйняття ним Варвари Степанівни: «За округлим столом на канапі якась пані – не стара і не молода немов, не гарна й не погана... Якимось кислом ворущучи губами, запиталася в його... [Грінченко 1990: 249]». Оцінними епітетами, які є словами-антонімами («не стара і не молода», «не гарна й не погана»), передається невиразність, посередність та певна безбарвність зображеної особи.

Особливістю Б. Грінченка-портретиста є увага до виразу очей персонажів. Навіть у лаконічних зображеннях вираз очей відтворює душевний стан. Засобом прямого називання передає письменник журливий настрій крамара

Уласовича з оповідання «Покупка»: «очі йому поняло безнадійним жалем [Грінченко 1963: 440]». Причому портретна деталь підкреслює і психічний стан, і соціальну безпорадність. У погляді ж Тищенка, персонажа з оповідання «Як я вмер», відтворено характерну доброту, людяність українських людей: «Його велике щире обличчя з кудлатою бородою і дитячі добрі очі [Грінченко 1963: 463]». Епітети «дитячі», «добрі» надають цьому опису позитивного психологічного наповнення.

Таким чином, моделювання портретів персонажів є багатою скарбницею пізнання їх внутрішнього життя. Більшість портретних характеристик розкривають взаємозв'язок людини та суспільних умов, внутрішнього та зовнішнього світу. У річищі реалістичного дискурсу Грінченко показував детермінуючий вплив зовнішніх обставин на людину та її вчинки, а засобами портретної характеристики змальовував опосередкований аналіз внутрішнього світу героїв. Портрет у творенні персонажів персонажів митець застосовує систему мовностилістичних прийомів: виразні метафори та епітети, влучні порівняння, художню деталь, засоби повтору та іншу виразально-зображальну поетику. Світ переживань героїв передається крізь призму натяків, асоціацій, підтексту. Портретна характеристика персонажів містить у собі й авторське ставлення до зображуваного, його розуміння протікання внутрішнього життя героїв. Авторська позиція трансформується через художню емоційність наративу, його підтекстове наповнення, образне відтворення зображуваного.

Література:

- Грінченко 1963: Грінченко Б.Д. Твори: У 2 т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – Т. 1: Поезії. Оповідання. – 603 с.
- Грінченко 1990: Грінченко Б.Д. Твори: У 2 т. – К.: Наукова думка, 1990. – Т. 1: Поетичні твори. Оповідання. Повісті. – 640 с.
- Кузнецов 1991: Кузнецов Ю.Б. Розвиток психологізму в українській прозі кінця XIX – поч. XX ст. // Проблеми історії та теорії реалізму кінця XIX – поч. XX ст. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 221-249.

Kolomiyets Nataliya

Artistic singularity of portraits in short stories of B. Grinchenko.

The main means and methods of representing of external appearance of the characters in the stories of B. Grinchenko are

porozhnechu» [Журба 1962: 276].

Екзистенційний конфлікт роздвоєної душі неминуче зумовлює екстраполяцію негативних модусів-екзистенціалів: страх перед репатріацією, депресивний синдром (Т. Осьмачка), відчуження (В. Барка) чи посилене звертання до біблійного архітексту (У. Самчук) як християнського порятунку від морального і фізичного самотубства [Самчук 1979: 18, 47, 76]. І все ж це покоління донкіхотів-пасіонаріїв, що ознаменувало «надсадний і приречений (так само, як і партизанка на два фронти, проти двох наймогутніших мілітарних режимів одночасно) рух опору, героїчне зусилля протиставитись довоколишній дійсності, затримавши... ілюзорний, залишений у минулому, ... культурний космос» [Забужко 1999: 259].

В еміграційній дискурсивній практиці, зокрема періоду МУРу, відбувалось вивчення екзистенціалізму як суто естетичного феномена. Це явище простежувалось на двох рівнях: художньому (повість «Еней і життя інших» Ю. Косача, романи «Марія» і «Чого не гоїть огонь» У. Самчука, «Доктор Серафікус», «Дівчина з ведмедем», «Самотній мандрівник просте по самотній дорозі» В. Домонтовича та ін.) й літературно-критичному (публікації в журналах «Звено» й «Арка», зокрема статті «Театр екзистенціалізму» Ю. Косача, «Екзистенціалізм і ми» В. Петрова (Домонтовича) тощо).

Повість «Еней і життя інших» Ю. Косача викликала неоднозначну реакцію критиків і, по суті, стала осердям конфлікту між народниками та модерністами. Перші не визнавали ні французько-німецького зразка екзистенціалізму, ні його «штучних» українських варіантів, бо «чому Сартрів песимізм, чому аж його думки про «ніщоту життя» мають заступити українцям всі дотеперішні ідейні скарби...» [Павличко 1999: 337]. Ю. Шерех, зробивши глибокий літературознавчий аналіз повісті Ю. Косача, слушно зауважив, що сартризм став лише каталізатором українського варіанту екзистенціалізму, і назвав його *антеїзмом*. Філософська основа антеїзму характерна тим, що «не зосередженістю в собі, не орденським самозамиканням і самовдосконаленням, не конспіраторським змовництвом, а *відшукуванням ґрунту під ногами* (виділ. наше. – Н. П.) можна знайти ту точку прикладення важеля, яка дасть змогу перевернути світ» [Шерех 1998: 514].

Отже, на цьому ідейно-концептуальному рівні власне

в національно-художньому вимірі здебільшого тяжіє до сковородинівського «позитивного екзистенціалізму» (Н. Михайловська).

На істотну казуїстичну різницю між українським та європейським екзистенціалізмом звернув увагу П. Іванишин, розмірковуючи: «Якщо екзистенціалізм Європи боровся в основному проти дегуманізації суспільства через нівелюючий вплив техногенної цивілізації, то українські мислителі вирішували попри цю ще й іншу, страшнішу проблему... існування (виживання!) нації в умовах денационалізуючої окупації рідної землі» [Іванишин 2001: 68]. Отже, у філософсько-художній парадигмі української «літератури межової ситуації» (Ю. Лавріненко) простежується побутування «філософії існування» у двох площинах: 1) власне екзистенціалізм; 2) національний екзистенціалізм (за визначенням Ю. Шереха, антеїзм), що трансформується у філософію української ідеї.

У соціологічно заангажованому радянському літературознавстві «філософія песимізму» не вкладалася у прокрустове ложе методу соцреалізму, та й еміграційна критика з відчутною прохолодою віднеслась до «філософії жаху і смерті» (Г. Голян) [Голян 1951: 5] та її «супутників душевної хворобливості» (В. Сварог), бо українська *Terra Igredenta* потребує філософії життя, любові й людської гідності [Сварог 1957: 11]. Тим часом екзистенційний вакуум після пасіонарних сплесків Розстріляного Відродження заповнила саме «недосхронена» еміграційна естетика. Тож закономірно постало питання про іманентний тип світопереживання і художнього філософування.

Екзистенційна парадигма виявилася найближчою творчому поколінню ДіПі, яке пережило кризовий стан тотальної «межової ситуації» і змушене було робити екзистенційний вибір між просторовими опозиціями «тут» (схрон фізичний) – «там» (схрон духовний). Тому нелегко було збагнути суть своєї екзистенції «на Роздоріжжі» (А. Мельничук), у «просторі без простору» (У. Самчук). Не випадково Г. Журба назве «діпівський» період добою автобіографізму (самовидця), ототожнивши його з «філософією песимізму». «Тут, у т. зв. «вільному світі», – міркує Г. Журба про становище письменника-емігранта, – він опинився на психічному безґрунті, повис у порожнечі загального розгублення, безметевости, пірваний маховим колесом безглузлого, сліпого «темпу», чи, пак, лету в

investigated. An important accent is made on studying of psychological portraits.

Key words: portrait, psychology, art methods (receptions, parties), short stories.

Наталія Лупак (м. Тернопіль)
ББК 83.3 (4Укр) – 3
УДК 82 – 311.6 (477)

Музично-пісенний компонент у структурі образу Мазепи в пенталогії Богдана Лепкого «Мазепа»

У статті розглядаються особливості творчої інтерпретації характеру І.Мазепи, форми вияву синтезу мистецтв у пенталогії Б.Лепкого «Мазепа», зокрема, музично-пісенний компонент як конструктивна модель літературного твору.

Ключові слова: «музичність» літературного твору, музично-пісенний компонент, пенталогія, інтерпретація, характеротворення.

Творча праця Б.Лепкого яскраво демонструє багатоплановість та різноаспектність його таланту. Літературна спадщина митця універсальна: поезії, поеми, оповідання, повісті, романи, публіцистичні, історичні та критичні статті з питань літератури і мистецтва.

Постійний творчий пошук Лепкого є результатом еволюції стилю письменника від елегійного мінорного смутку до світлого мажорного тону утвердження ідеї вільної незалежної держави. Саме ця ідея стала найважливішою справою життя «співця Золотого Поділля», його кульмінаційним досягненням, що так сильно вплинуло на формування національної свідомості та духовності українців.

Прагнучи презентувати в історичних повістях державного діяча, відданого ідеї побудови незалежної держави, Лепкий звернув увагу на сильну постать – гетьмана І.Мазепу, відтворивши героїчну добу України (1687-1709) в пенталогії «Мазепа».

Осмищення історичних часів Івана Мазепи в контексті світової літератури є предметом сучасних наукових досліджень. Комплексний аналіз твору Б.Лепкого «Мазепа» та місце пенталогії в літературному процесі ХХ століття здійснено Віолеттою Соколовою (дисертація «Національне, патріотичне й загальнолюдське в історичному романі Б.Лепкого «Мазепа»), дослідження життя і діяльності Б.Лепкого через призму української національної ідеї проведене Надією Білик-Лисою, історіософська концепція та особливості її художнього втілення в історичній епопеї

Наталія Плетенчук (м. Івано-Франківськ)
ББК 83.3 (4Укр)
УДК 82 – 31 (477)

Екзистенційний вимір роману Уласа Самчука «Чого не гоїть огонь»

У статті здійснюється спроба аналізу художньої структури роману Уласа Самчука «Чого не гоїть огонь» під кутом зору екзистенціального світо мислення. Особлива увага зосереджується на філософичності твору, новаторстві в постановці кардинальних проблем екзистенції індивіда і загалом української нації, в органічному поєднанні ознак європейського й антеїстичного екзистенціалізму, якому авторка статті приписує вітальну природу в художньому відтворенні історичного феномена упівства передусім через превалюючі мотиви свободи, активно-трагічного гуманізму дії, пасіонарності, «пафосу серця».

Ключові слова: екзистенціалізм, антеїзм, пасіонарність, філософізація, трансцендентність.

Естетико-філософська парадигма екзистенціалізму, що легко прижилась у світовому літературному контексті, зосібна у французькій літературі, пов'язана насамперед з амбівалентною проблемою філософізації літератури або охудожнення філософії (відомий творчий імператив молодого А. Камю: «Хочеш стати філософом – пиши роман»). На українському ґрунті екзистенціальний тип художнього мислення, розвиваючись стихійно, по суті, випередив подібний світовий процес [Гриценко 1991; Залеська-Онишкевич 1995; Шерех 1998]. Згадаймо лише індивідуалізм «лицарів абсурду» (Леся Українка), концепції відчужено-приреченого амар'янства (В. Винниченко) чи малахіанства, «абсурдного бунту» (М. Куліш), екзистенціально-онтологічну проблематику в українській літературі у 20-х рр. (М. Хвильовий, В. Підмогильний та ін.).

Архетипне поняття екзистенційності в українській свідомості зумовлене ментально-історичною специфікою «межового» світовідчуття. Воно, як правило, містить невичерпний евристичний потенціал і передбачає семантичну надбудову з ознаками трансцендентності, кордоцентризму, антеїзму тощо. Навіть у класично-секулярному варіанті (відтворення трагізму буття) екзистенціальне філософування

- Маланюк 1966: Маланюк Є. Лист до молодих // Проблеми української культури. – Детройт. – 1966. – Березень. – Ч.2. – С.4.
- Маланюк 2001: Маланюк Є. Невичерпальність. – К.: Веселка, 2001. – С. 5-6.
- Матеріали до історії літератури і громадської думки 1992: Матеріали до історії літератури і громадської думки. – Т.3. Листування з американських архівів. 1857 – 1933. – Нью-Йорк, 1992. – С. 320.
- Неборак 1994: Неборак В. Євген Маланюк // Історія української літератури ХХ століття. У 2-х кн. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 345.
- Павличко 1993: Павличко Д. Поет-переможець // Войчишин Ю. «Ярий крик і біль тужавий...»: Поетична особистість Євгена Маланюка. – К.: Либідь, 1993. – С. 55.
- Рубчак 1969: Рубчак Б. Євген Маланюк // Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. – Нью-Йорк: Сучасність, 1969. – Т.1.
- Сивокінь 1999: Сивокінь Г. Ментальність, біографія, творчість // Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства. Колективна монографія /Відп. редактор Г. М. Сивокінь. – К.: «Українська книга», 1999. – С. 143.
- Українське слово 1994: Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. В 4-х кн. – К.: Видавництво «Рось», 1994. – Кн. 2. – С. 152.
- Шерех 1992: Шерех Ю. Друга черга. – С. 237.
- Ясперс 1991: Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М., 1991. – С.35.
- Pro domo sua: Лист Є. Маланюка д-ру Донцову 1923: Pro domo sua: Лист Є.Маланюка д-ру Донцову // Веселка. – 1923. – Ч.9-10. – С.38.

Plakhotnik Natalie

Ukraine in prophetic poetic visions of Yevhen Malanyuk

The article investigates the specificity of functioning of prophetic motifs in the poetry by Yevhen Malanyuk concerning the future of Ukraine, analyses their symbolism and poetic peculiarities. Much attention is paid to typological tendencies of literary reception of the texts of the poet by many famous researchers of his creative works. In the process of analysis of guiding motifs in the works by Yevhen Malanyuk the attempt of their interpretation in different critical contexts is being developed.

Key words: prophetic motifs, mythology, catastrophism, time, the conception of history, pessimism.

«Мазепа» розглядається у монографії Тетяни Литвиненко.

Маловивченими у пенталогії є особливості творчої інтерпретації образу-характеру, визначальні засоби художнього зображення та специфіка прийомів характеротворення постаті І.Мазепи крізь призму синтезу мистецтв.

Відтак система художнього мислення Б.Лепкого насичена кольоровими імпресіями, тональними модуляціями та ритмомелодикою. «Вкраплення» музичних елементів у художню структуру його творів збагачують та урізноманітнюють стильову манеру письменника, виявляють глибоке емоційне пізнання процесів і явищ через їх асоціативні звукові вияви, сприяють поліфонічному звучанню. Мова Б.Лепкого «наповнена елегійністю, музичною ритмікою. В своїй творчості він часто користується метафорою: поезія-пісня. Та це в Лепкого не тільки поетична метафора, а щось більше – правдива дійсність» [Подуфалий 2001: 161]. Ця тенденція спостерігається і в циклі романів про Мазепу, зокрема в центральному образі.

У структурі образу Мазепи яскраво проглядається музично-пісенний компонент, який є особливим і вагомим засобом у процесі характеротворення.

Державотворчу ідеологію та національний характер українського народу, а також характер центральної постаті Мазепи розкрито завдяки влучному і багатофункціональному використанню письменником пісень, вертепних мініатюр, поспівок, а також численних звернень до мови музичного мистецтва.

Стиль письма Б.Лепкого яскраво ілюструє схильність митців ХІХ – поч. ХХ ст. до музичності прози. Музичність художнього світу Б.Лепкого у пенталогії «Мазепа» визначається двома аспектами: *внутрішнім*, що виявляється у розкритті людського ставлення до музики (герої твору грають, співають, танцюють, говорять про музику тощо) і *зовнішнім*, оскільки музичність твору виявляється у звуковій сфері літературного тексту, його поетичному ладі, який інспірує враження милозвучності.

Поетичність і емоційна вражальність художнього образу досягається автором через використання різноманітних посилок на музику, на її звучання та функціонування в побуті. Завдяки музичним аплікаціям та асоціаціям глибше розкривається внутрішній світ героя, його

особисте ставлення до різних явищ дійсності. Велику роль Б.Лепкий надавав пісні, бо в ній «міститься і музичний елемент, і признаки культури, давнішої і сучасної, в них (піснях) радощі і смутки, такі притаманні українському народові» [Лев 1976: 114].

Народне музичне мистецтво представлене у творі в усіх його жанрах – від думи, історичної пісні до обрядових, танцювальних, наймитських, козацьких, сороміцьких, жартівливих пісень тощо. На урочинах з приводу важливих подій у гетьманському дворі звучить оркестр чи капела. «Дисканти, альти, тенори й баси були так гарно дібрані і так зіспівані, що подобали на один чарівний струмент, на яким грав якийсь незвичайний митець» [Лепкий «Мотря»: 4].

Б.Лепкий «вводить» музичні фрагменти у тканину твору не тільки з метою підсилення емоційних акцентів. Часто уривки з народних пісень мають вагоме смислове і композиційне навантаження. Так, пісенний цикл пенталогії письменник відкриває співом козаків-гетьманців, які співають жартівливу пісню «Ой під вишнею, під черешнею», немов натякаючи на стосунки між гетьманом та його хрещеницею. Вдруге цю пісню виконують бурсаки у вертепній мініатюрі, і в такий спосіб крізь призму народної етики оцінюють взаємини Мазепи і Мотрі.

Сумну пісню «Ой піду я, піду...» про нещасливу долю закоханої пари, якій судилося стати подружжям аж у могилі, співають козаки на початку твору, і звучить вона не тільки як символ трагічного кохання, але й трагічної долі України.

Музичний матеріал у творі Б.Лепкий використовує зазвичай з метою увиразнення, спонукаючи читачів домислювати важливі грані змісту. Особливо це виявляється тоді, коли введення музичного елементу творить контраст, за допомогою якого розширюється художня семантика образу. Приміром, жартівлива пісня «Як гуляв, так гуляв» і веселий танець блискавично виконаний гетьманськими танцюристами на гостині у Кочубеїв раптом змінюються на сумний і тривожний спів 12 бандуристів. Молодецькі пісні і танці різко контрастують із «многострунними звуками давнини...». На цьому музичному тлі з'являється постать І.Мазепи, який із вдячністю звертається до бандуристів, бо всі проспівані історичні думи («Із города Козлова», «Про смерть козака на Колимській долині», «Дума про Хмельницького») були і його болем, і його натхненням: «Дуже люблю і шаную бандуру, це наш козацький струмент, наша справжня вірна подруга»

У тому ж році у «Листі до молодих» зрілий мудрий поет попереджав: «Кожне мистецтво (у властивім, отже, високім значенні цього слова) є річ небезпечна. Бо у митця воно – через покликання – сполучується з Долею і часом Долею його стає, зі всіма трагічними чи лише трагедійними перспективами» [Маланюк 1966]. Цими словами він засвідчив визначальну роль духової сфери у долі кожної людини, а особливо поета, а також визнав існування незалежних від людини обставин, причин, які формують долю, скеровують її у не завжди бажаному для людини напрямку: «В нашому житті все не так, як має бути, – і то не лише з нашої вини» [Матеріали до історії літератури і громадської думки 1992: 320].

Література:

- Архів Є. Ю. Пеленського: Архів Є. Ю. Пеленського. – № 75. – Папка № 2. // Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника. Відділ рукописів.
Архів Є. Ю. Пеленського. — № 75. – Папка № 2.
- Астаф'єв 1997: Астаф'єв О. Апокаліпсис Євгена Маланюка. – Ніжин, 1997. – С.7.
- Бердяев 1952: Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. – Париж: YMCA-PRESS, 1952. – С. 86.
- Войчишин 1993: Войчишин Ю. «Ярий крик і біль тужавий...»: Поетична особистість Євгена Маланюка. – К.: Либідь, 1993. – С. 43.
- Кандинский 1992: Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., 1992. – С.17.
- Кэмпбелл 1997: Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. – М.: «Рефл-бук», «АСТ», К.: «Ваклер», 1997 – С. 23.
- Ковалів 2001: Ковалів Ю. «Празька школа»: на крутосхилах «філософії чину». Навчальний посібник. – К.: Бібліотека українця, 2001. – С. 61.
- Купер 1995: Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995. – С. 305.
- Куценко 2003: Куценко Л. Князь Духу: Статті про життя і творчість Євгена Маланюка. – Кіровоград, 2003. – С. 13.
- Лаврінченко 1994: Лаврінченко Ю. Листи до приятелів. – Ч. 11-12, листопад-грудень 1963 // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. В 4-х кн. – К.: Видавництво «Рось», 1994. – Кн. 2. – С. 152.
- Маланюк 1992: Маланюк Є. Думки про мистецтво // Маланюк Є. Поезії. – Л., 1992. – С.14.
- Маланюк 1966: Маланюк Є. Книга спостережень: В 2 т. – Торонто. – 1966. – Т. II. – С. 147.

Сурмою
Вітер
Історії,
В просторах
Дзвенять мечі!

«Діва-обида»

Розгортання простору означає відкриття усіх можливостей:

[...] Шматками розпадеться морок,
І ти, нащадче мій, збагнеш,
Як крізь тисячолітній порох
Розгорнеться простір без меж.
«Напис на книзі віршів»

Окремим символом, що часто створює у поезії Є.Маланюка несподівані метафори, є апокаліпсис:

Дону синього не пощастило зачерти.
Руська земле! За шолом'янем еси.
І на захід, на захід вагони ридують
з хаосу і смерті
З апокаліпси піль твоїх, з пекла твоєї краси.

«13 листопада 1920 р.»

для відтворення відчуття особливої миті відповідальності:

З блискавок, із гуркоту і гуду
Вирина довічна перишина:
Зимне небо, синь Страшного Суду,
Апокаліптична тишина.

«Напередодні»

Зникає апокаліптичний звір
Стирається й імліє чорний обрис.
В півсвітлі досвітку – руїни бувалих вір,
І подих пустки, і непевний обрій.

«Зникає апокаліптичний звір...»

Стосунки з мистецтвом Є.Маланюк зводив протягом усього життя, відзначав залежність поета від Музи, але особливою гіркотою позначені останні збірки поета, зокрема «Перстень і посох»:

І треба ж було все життя тремтіти,
І сліпнути у нестерпучім сяйві,
Щоб ось тепер знаєцька зрозуміти,
Що вірші були зовсім зайві.

«І треба ж було все життя тремтіти», 1966 р.

[Лепкий «Мотря»: 149]. Так говорить Мазепа, виявляючи свою приналежність до козацького роду і до своїх національних традицій. Та коли гетьман став перебігати пальцями по струнах, всі присутні почули «...звуків якісь-то інші, нібито м'які і якісь лагідніші». Така авторська оцінка мазепиної гри не тільки фіксує його досконале володіння інструментом, але й натякає на прихований зміст політики гетьмана. «Та й гарно ж грав Мазепа, хоч і на інший лад, ніж бандуристи, ніби вчено. То була друга, не народна музика, бо й пісня була інша» [Лепкий «Полтава»: 149]. Йдеться про Мазепину думу «Всі покою шире прагнуть», у зміст якої вкладено політичне кредо гетьмана. У цій палкій політичній поезії, яка навіть за оцінкою О.С.Пушкіна «была замечательной не в одном историческом отношении», кожна думка проникнута глибоким почуттям і високим пафосом.

У творі звучить ще одна дума, написана гетьманом Мазепою, що стала народною: «Ой біда тій чайці небозі, що вивела діток при битій дорозі», – лунала голосами просторів співана пісня». Образ розореного чайчиного гнізда часто виникав у роздумах гетьмана про долю України. «Сумна пісня! Хотів народ веселішої навчити. Дороги биті державними заставами замкнутими, щоб не пустити шулік до чайчиного гнізда... О думо, недодумана думо!» [Лепкий «Полтава»: 405].

Образ Мазепа Б.Лепкий нюансує крізь призму його ставлення до народних музично-пісенних традицій. Гетьманську ідею-справу всього його життя – автор порівнює з піснею. Про це свідчать численні рядки твору: «нарікала мазепина пісня, вказуючи на гріхи й на хиби тодішніх українських панів-старшин та зазиваючи їх до згоди» [Лепкий «Мотря»: 149]; «про вашу милість будуть голосну пісню співати, – відповів Орлик [Лепкий «Мотря»: 202]; «Я міг пісню свого життя вже давно увірвати, а я хочу доспівати її до краю... хочу її настроїти на новий мажорний акорд» [Лепкий «Мотря»: 411]. «І моя пісня не скінчиться бадьорим акордом, - почав, змінюючи свій голос гетьман. ... А все ж таки – я її доспіваю до останньої стрічки» [Лепкий «Полтава»: 16].

Порівняння справи усього життя із піснею, струною, акордом було дуже близьким для Лепкого, про що свідчить його промова на ювілейному вечорі, влаштованому посольством УНР в Німеччині 9 листопада 1922 року. «... Я був лише одною струною на тій многострунній арфі, що

зветься українською літературою. А коли моя струна, як ви кажете, добула з себе не одну гарну нотку, так це тому, що дзвеніла вона згідно й гармонійно зі своїми товаришами; всі ми... перенастроєні були на цей сам акорд, акорд визвольної ідеї, акорд праці для здійснення наших народних ідеалів, акорд віри, що наша слухна й справедлива справа не пропаде, а вийде переможцем».

Б.Лепкий вільно виявляє свою обізнаність у сфері музичної культури, демонструючи палке і глибоке почуття гетьмана до Мотрі Кочубеївни, яку називає «піснею високосферною» та «платонським ідеалом». Письменник використовує музичний термін «музика сфер», що означає гармонію світового порядку, торжество істини, добра, справедливості як провідне начало від древньогрецьких філософських уявлень про єдність музики і світобудови.

Людина, для якої світ музики є частиною її світу, здатна до високих порухів та задумів. Тому і головний жіночий персонаж у творі – Мотря – ніжна, музична душа. Вона з сумом відзначає, що «у нас тільки в пісні згода. В житті дисонанс, а як життя перетворюється в пісню, виходить гармонія чудова» [Лепкий «Мотря»: 369].

Світлою метою Мазепи і Мотрі було перетворити життя свого народу на чудову пісню, але нездійсненні наміри, як порвані струни бандури, важким акордом ранили їхні серця.

«Гетьман чув, що і в серці його також буря йшла, рвалися струни, відколювались живі чуття» [Лепкий «Мотря»: 419].

Авторська оцінка філософського змісту колядки «Дивна радість», вкладена в уста Мазепи, свідчить про високу музичну освіченість та інтелект Б.Лепкого та його героїв. «Це найкраща з наших пісень, – сказав гетьман, – кращої я у світі не чув. Вона мене дитиною зворушувала до сліз, і тепер спокійно слухати її не можу. Зміст радісний, а музика сумна. Зміст говорить про Різдво Христове, а музика ніби передбачає його муки й смерть. Такого контрасту я ніде більше в мистецьких творах не завважив» [Лепкий «Мотря»: 369].

У Літописі Самійла Величка, «Історії Русів», історії української культури є вказівки на те, що Мазепа відзначався увагою та любов'ю до мистецтв, а західноєвропейське сценічне мистецтво своєї доби добре знав із власних спостережень.

«Підсумок»

Месіанізм Є.Маланюка був спрямований на свою особу як пророка Єремії, так і на пошук Месії – ідеального провідника українського народу: «Припонтіїським степам породи степового Месію, Мадонно Диких Піль». Компонуючи абсолютний образ Месії вдавався до рис характеру Карла XII, Наполеона, короля Данила, Мазепи, Петлюри, яких поважав і виділяв у кожного важливу рису, необхідну, на його думку, для набуття державності Україною та вмілого нею управління.

Окремою функцією ролі пророка є спрямоване у майбутнє *міфотворення*. Завваживши визначальну роль ідеї (міфу) для державотворення, Є. Маланюк творив у свідомості сучасників національний міф. Пророцтво – це справжня міфотворчість, адже, по-перше, воно передає квінтесенційну інформацію про колективний або ж індивідуальний досвід, а по-друге, міф є позачасовий, він затирає межі часу, далеке минуле і майбутнє існують у теперішності, в одній синхронній вісі. Ці характеристики надають профетичному тексту таємничості і сакральності: «А мені ти – блакитним мітом // В золотім полудневім меду...». Поєднання блакитного із золотим створює світлу ідеалізовану через міф картину, значення символів золотого кольору і меду утверджують непідвладність часу, вічну молодість, безсмертя, а також поєднують символи святості: жіночий – блакитний колір – Діва Марія та чоловічий – золотий (за «Енциклопедією символів» Дж. Купера).

Серед профетичної символіки у Є. Маланюка виділяються *символи віщих птахів*: «З Твоїх степів летять птахи зловіщі...», «Деся сіре поле в чорних круках, // Що пророкують: кари! кар!» («Під чужим небом», 1924), «Налітали зловісні птахи» («Ісход», 1920); пустельного вітру, який часто є вітром історії, тобто історичним епохальним часом.

Час і простір мають здатність у поезії Є.Маланюка до розширення, відновлення в повній мірі усіх потенцій цих категорій буття – авторський інваріант – розгортання. Розгортання часу відкриває перспективу наперед, що відбивається також на формальній стороні поезії:

Розгорнулася далечінь:

Вітром регоче – лихо,

Псами виють – епохи,

На вітровім безкраю

писав відомий філософ Карл Ясперс: «Прогноз ніколи не буває нейтральним. Вірний він чи ні, прогножуючий аналіз неминуче викликає спонукання до дії. Те, що людина вважає можливим, визначає її внутрішній стан і її поведінку.... Перед лицем переважаючої інертності належить внести неспокій у фальшивий спокій» [Ясперс 1991: 35].

Таким чином, ставши пророком – будителем народу – Є.Маланюк не міг не почувати себе самотнім, адже еміграційна громада не жалувала поета і не сприймала тверезої нищівної критики негативних рис свого народу:

*Каліка, смерд – такий він і донині,
Сліпий Кобзар, що точить вічний жаль.
[...] Історія готує новий том, —
Тюхтій-хохол, що, хоч дурний, та хитрий,
Макітру хилить виключно по вітру,
Міркує шлунком і зітха гуртом.*

«Сонет огиди і гніву» (1924)

«У нашій літературі чуюся досить самотньо» [Архів Є.Ю.Пеленського], «Стан мій досить тривожний і скомплікований: нема де надрукуватися» [Архів Є.Ю.Пеленського], – писав Є.Маланюк у листах до Є.Пеленського. Промовистим буде порівняти описуваний самим поетом стан із визначенням становища наділеної профетичним даром людини у Миколи Бердяєва: «Людина профетичного натхнення самотня, її часто побиває камінням той народ, якому вона служить, але вона духовно-соціальна, звернена до суспільства. Шлях людського профетичного натхнення не є шляхом методичного сходження, це шлях внутрішнього осяяння» [Бердяєв 1952: 86].

Самотність була постійною супутницею життя Є.Маланюка, про що він знав ще в 1925 році: «Мушу випити келих до краю – // Полиновий мед самоти» («Біографія», 1925). Семантична група слів із значенням «самотність» є також однією із домінуючих в поезії Є.Маланюка: «[...] І п'єш самотній, смертний біль...» («Під чужим небом»), «Лише вона веде в Твій // чорний рай // З пустелі самоти // і смерті» («Ісход II»).

Тримала тільки тверда віра-знання в майбутнє державне України, в переродження нації і у власну місію:

*Мій ярий крик, мій біль тужавий,
Випалюючи ржу і гріх,
Ввійде у складники держави,
Як криця й камінь слів моїх.*

У праці О.Оглобліна читаємо: «В особі гетьмана Мазепи була щаслива сполука творця, активного учасника культурного процесу, і його мецената – багатого, могутнього і щедрого. Культура взагалі, а мистецтво, зокрема, завжди займали важливе місце в душі Мазепи, натури поетичної і разом з тим схильної до філософської синтези... мабуть, жодна муза мистецтва не була йому чужа» [Оглоблін 1960: 128].

Портретну характеристику Мазепи Б.Лепкий поглиблює через невластне пряму мову, відтворюючи спогади самого гетьмана: «Згадував колишні часи, як сам у шкільних п'єсах вправлявся, як згодом бував на королівських виставах. Як радо до заграничних театрів учав і як на театральні вистави вже як гетьман до Київської академії їздив» [Лепкий «З-під Полтави до Бендер»: 210].

Характерною рисою стилю письма Лепкого є повтори. Трагічна пісня «Вічна пам'ять спочатку звучить як мелодія смутку за втраченими літніми днями, і співається опалому листю, відлетілим птахам, відцвілим квітам.

«У воздуху дрижало безліч струн. Незримі руки грали на них, – пісню осінньої задуми, вічну пам'ять буйному процвітання. Наближалась осінь» [Лепкий «Батурин»: 199]. Та крещендового трагічного звучання ця музика набуває, коли «Вічну пам'ять» співають спаленому і знищеному Батурину. «Ніколи пісня не добиралась так до глибини душі, ніколи так звуки ножами не впивалися в серце... Батурин!» [Лепкий «Полтава»: 211].

Особливе символічне значення у пенталогії має остання пісня, яку намагається заспівати старий гетьман. Це вже згадувана раніше «Ой на татарських полях...», співана старим запорожцем, але у другому випадку вона переосмислюється. Гетьман, переймаючись духом України, передає його майбутнім поколінням. Отже, знову на першому плані головна функціональна роль пісні. Музика супроводжує все життя гетьмана, тому бандура перед його смертю, коли він передав молодій Ганні Обидовській свій улюблений інструмент, стає символом його невмирущої ідеї, спадкоємності поколінь, набуваючи значення заповіту.

Змальовуючи в останній частині роману «Мазепа» «З-під Полтави до Бендер» відступ українського і шведського військ, Богдан Лепкий 7 разів цитує одну й ту ж строфу української народної пісні «Ой на волики да налігачі. А на коники пута. Та підемо ми, долю кленучи, Та від Десни до

Прута».

Ця тужлива і сумна пісня є одним із поліфункціональних художніх засобів, бо допомагає авторові створити як образ безмежного і благодатного степу, так і образ тернистого шляху до омріяної волі. «Сумна козацька пісня мандрувала Чумацьким шляхом, як бурлачка. Не чулося радості в ній ні молодецького розгону, ні тієї радості безтурботної», якою звичайно проймається козацька душа, попавши в степові обійми... На словах роса тремтіла, ніби плакало кожнісіньке слово» [Лепкий «З-під Полтави до Бендер»: 46].

Отже, музичне начало у творі Б.Лепкого «Мазепа» виявляється не тільки у звуковій сфері, а й у глибокому розкритті ідеї.

У напружених ситуаціях пенталогії звучать оркестри, хори, окремі музичні інструменти. Їх мелодії – це не просто фон, на якому відбуваються події, а художній засіб, що криє в собі великий зміст та емоційну наснагу. Для глибшого розкриття внутрішнього світу людини, письменнику вдається передати словами мелодику, поглибивши своє мислення музичними враженнями.

Література:

- Лев 1976: Лев В. Богдан Лепкий 1872-1941. Життя і творчість. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1976. – 396 с.
- Лепкий «Мотря» 1991: Лепкий Б.С. Мазепа: трилогія. Мотря: історична повість у 2 т. – Львів: Каменярь, 1991. – 424 с.
- Лепкий «Батурин» 1991: Лепкий Б.С. Мазепа. Трилогія. Не вбивай. Батурин: історичні повісті. – Львів: Червона калина, 1991. – 450 с.
- Лепкий «Полтава» 1991: Лепкий Б.С. Мазепа. Трилогія. Полтава: історична повість у 2 т. – Львів: Червона калина, 1991. – 407 с.
- Лепкий «З-під Полтави до Бендер» 1991: Лепкий Б.С. Мазепа. З-під Полтави до Бендер: історична повість. – К.: Дніпро, 1992. – 241 с.
- Оглоблін 1960: Оглоблін О. Гетьман Іван Мазепа та його доба /праці історично-філософської секції/. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1960. – 397 с.
- Подуфалий 2001: Подуфалий В. Богдан Лепкий і музика // Високе небо Богдана Лепкого. – Тернопіль: Джура, 2001. – С. 158-164.

Lupak Natalya

Musical and Song Component in the Structure of the Description of Mazeppa in the Pentalogy of B.Lepkiy «Mazeppa».

Пророк – обрана Богом людина, яка проповідує Слово Боже і з'являється в потрібний час і потрібному місці, аби стати *будителем* певного народу, людства загалом, аби підвести його до наступної фази розвитку і звершити її. Усілякі зміни знаходять протистояння і тому: «Вчини мене бичем Твоїм...». Протиставляючи себе суспільству і державі, пророки ставали ізгоями і шукали опору в собі, у своїй душі. Такою внутрішньою опорою була віра в єдиного Бога. Тільки віра допомагала їм вижити, не зламатися, не зрадити своїх ідей. Ідейний стрижень особистості пророка був надзвичайно міцний. За позицією пророків у суспільстві проглядає позиція багатьох творчих особистостей і в соціальному, в творчому плані. Позиція непримиренності, сліпої віри, натхненності, вищестепенності ніколи не сприймалася сучасниками, тому й маємо трагічні долі ряду духовних проводирів: «Людина профетичного натхнення самотня, її часто побиває камінням той народ, якому вона служить, але вона духовно-соціальна, звернена до суспільства. Шлях людського профетичного натхнення не є шляхом методичного сходження, це шлях внутрішнього осяяння» [Бердяєв 1952: 86].

Вибухаючи гнівним пафосом біблійних пророків, поет водночас не залишав місця у своїй поезії деструктивним мотивам як стосовно майбутнього держави, яку він творив за допомогою міфу, так і стосовно українського народу. Особливо ж коли йшлося про Москву, впевненість поета твердла і викристалізовувалася у переконання-віру:

*... Даремно, вороже, радій –
Не паралітик і не лірник
Народ мій – в гураган подій
Жбурне тобою ще, невірний!*

*Ще засилатимеш, на жаль,
До Києва послів московських –
І по паркету наших заль
Ступати лаптю буде сковзько.*

«Уривок з поеми»

Високий пафос поезії зумовлював широке використання біблійної лексики та символіки. Поет називав себе «апостолом кривавих шляхів», просив вищі сили «вчинити» його «бичем своїм», аби пробудити приспаний народ «божевільної блудниці» – України, бачив Голготу України. Як і речі пророків, різке слово поета мало б пробудити приспаний народ та спонукати його до дії, про що

*І раптом – все згаса? Лягає присмерк тьмянний
На сонця мертвої кров, що гусне в ранах хмар.
Зникає сон століть, примари і оми...
Знов нерухома тьма, як кара, як тягар.
«Невже згасає день?..», 2 березня 1930 р.*

Націлений на творення ідеї, яка несе державі народження або загибель, Є.Маланюк одним з перших звернув увагу на міфотворчість поезії Міцкевича й Пушкіна у «Посланії» (1925—1926), вказавши на державотворчий міф, явлений кожним з цих поетів як на позитивний приклад, результатом якого стали здобута Польщею незалежність і тривала російська державність:

*Як в нації вождя нема,
Тоді вожді її – поети:
Міцкевич, Пушкін не дарма
Творили вічні міти й мети,
— Давали форму почуттям,
Ростили й пестили події,
І стало вічністю життя
Їх в формі Польщі і Росії.*

Український поет також передбачав втілення індивідуального державницького міфу України у її майбутньому бутті і процвітанні:

*Але не даром, о, не даром
Я креслив літери цих літ:
Мій жар спалне колись ударом
І в дійсність обернеться мій.*

Особливої ваги у профетичній поезії Є.Маланюка набуває символ пророка. Це символ, а інколи образ, передусім, відносить до християнської старозавітної концепції пророків, книги яких становлять значну частину тексту Старого заповіту, У Новому заповіті міститься лише одна пророцька книга «Об'явлення Івана Богослова». Про тематичну та риторичну спорідненість поезії Є.Маланюка із старозавітними книгами писав І.Фізер, відзначаючи паралелі із тоном Ісаї та Єремії. Сам Є.Маланюк називав митця, а особливо поета – «пророком історичних подій», на себе взяв місію гнівного викривального біблійного пророка Єремії («Друге послання», «З літопису»). В чому полягає основна місія пророка, що саме змусило поета обрати собі цю місію?

The article deals with the peculiarities of the creative interpretation of Ivan Mazeppa's image-character, the form of discovering of art synthesis in the pentalogy «Mazeppa» by B.Lepkiy, in particular the musical component.

Keywords: «musicality» of a literary work, interpretation, image creation, musical component.

Леся Назаревич (м. Тернопіль)

ББК 83.3 (4Укр)6

УДК 82.09

Екзистенційна категорія трагізму в прозі Василя Стефаника

У статті досліджується екзистенційна категорія трагізму в малій прозі В.Стефаника. На основі праць М.Коцюбинської, Ю.Кузнецова, Н.Михайловської, Н.Шумило та ін. виявляються філософсько-естетичні домінанти екзистенційного мислення письменника, основна увага звертається на проблему трагізму людського буття як ключовий аспект філософії екзистенціалізму.

Ключові слова: екзистенціалізм, трагізм, мотив, новела.

Мистецька спадщина В.Стефаника досліджувалась доволі інтенсивно, але у радянському літературознавстві осмислювалась переважно з ідеологічних, а не з естетичних чи філософських позицій, тому тема екзистенції людини у прозі новеліста залишалась поза межами літературних студій. Лише після зняття ідеологічних нашарувань з гуманітарної сфери з'явився новий погляд на творчість Стефаника як письменника-модерніста: про це заговорили Ю.Кузнецов, Т.Гундорова, Н.Михайловська, М.Коцюбинська, Л.Дем'янівська, Р.Чопик, Н.Шумило, визнавши, що йому притаманна екзистенційна манера філософствування. Проте тема екзистенційної категорії трагізму в художній прозі автора не знайшла належного потрактування – переосмислення відбулось фрагментарно, до сьогодні нема цілісного погляду на досліджувану нами проблему. Тому метою нашої статті є аналіз художнього світу митця з позицій філософії екзистенціалізму, зокрема основну увагу звертаємо на естетичну категорію трагізму в його новелістиці. Для її реалізації спробуємо окреслити погляди сучасних дослідників на цю проблему, проаналізувати прозу В.Стефаника під кутом зору філософії екзистенціалізму, виявити у ній мотиви трагізму та на основі аналізу художніх творів автора спробувати з'ясувати певні закономірності розвитку ідей екзистенціалізму на українському культурологічному полі.

В умовах тотальної кризи духовності, техногенних катастроф, воєн, суспільної нестабільності література, як і

*Тиша рушиться і падає муром, підваженим ззаду.
Осипається цемент, ворухиться давня жорстка.
Балакучий ручай, холодок обважнілого саду
І самотній намет – все покрий піщана верства.*

*Пломінь злиже життя, і вітри розвіватимуть попіл,
Що сідатиме сіро на вилицях мертвих облич,
Тільки сурми Останнього Суду по димній Європі
Просурмлять свій – від краю до краю – розлючений
крик.*

«Напередодні», 25 серпня 1939 року

Очевидно, що потужна інтуїція та напруга політичної ситуації в Європі дали підстави для прогнозування неминучості воєнних дій. Проте у вірші відчувається натяк на вогонь, масові спалення, попіл на вилицях мертвих облич – все це наводить на думку, що передбачається також геноцид, і в першу чергу, звісно ж стосовно рідного народу.

Датована серпнем 1939 – серпнем 1941 рр. поема «Побачення» також містить подане як передбачення війни пророцтво від померлого отамана Василя Тютюнника, проте коли саме писався цей уривок невідомо:

*Отже, знов,
Поручнику, на нашу батьківщину
Війни вогонь вже близької війни.
Вона висить у цім безхмарнім небі
Над площиною довгих зжатих нив,
В охлялім серці, у напрузі тиші,
В одвертих обрях далечини.*

Та сумніватися у його профетичному чутті не варто (можливо, по війні автор тільки додав описів війни), бо причину і час своєї смерті Є.Маланюк в останній частині поеми передбачив точно.

Сповнена профетичним песимістичним чуттям ненадрукована поетом збірка «Чорні вірші», що писалася в 20-30-х рр. і підготовлена до друку восени 1938 року, відображає портрет чорної епохи в Україні, що готувало недалеке майбуття: розкуркулення, колективізація, індустріалізація, голод, репресії, Друга світова війна. Очевидно, поет сам злякався написаного, що вилилося страшними картинами катастрофічних передбачень:

*Невже згасає день?
Так мало сонце сяло.
Гула ордою тьма – вертався ранок в ніч [...]*

себе...».

Прикметним фактом, що підтверджує цю теорію, є зізнання Є.Маланюка, коли у 1922 році до його рук потрапила книга В'ячеслава Липинського, сталося пробудження історичної пам'яті поета, яку він розумів не лише як знання історії (інтелектуальний процес), а і як «живе відчуття самого струму історії» [Маланюк 1966: 473].

З іншого боку, катастрофічна візія історії позначена фаталізмом у поезії 20-30-х років, була зумовлена певною мірою суспільними перспективами, що їх інтуїтивно відчував поет як на світовій арені, так і в Україні – попереду страшний голодомор, Друга світова війна, що не обійшла Батьківщину, страшні репресії, фактичне знищення речників нації. Профетичні мотиви виявлялися у різко загостреному есхатологізмі, котрий мав виразно катастрофічний характер, але з проривами до міленарної перспективи. Так, поезія «Зловісне» (1924 рік) сповіщає неминучу страшну трагедію спустошення («Що почорніє світ сей білий, // Що все живе пожруть пожежі»), винищення нації («Що ми загинем, яко обри, // Що буде степ, руїна й вітер»: степ у творчості Є.Маланюка послідовно асоціювався із Україною). Поетичний містифікований пейзаж працює на відтворення внутрішньо баченої пророчної картини: «Знов захід буряний. Недобрий. // Знов пророкує кров'ю літер [...]», наслідком якої «віщий свист Сибілли // лунатиме в сліпім безмежжі» (Сивіла – у стародавній Греції мандрівна пророчиця, яка оповідала долю, ворожба мала екстатичний характер). Символом нової людини, що має постати на спустошених землях, постає запалене Богом сузір'я пентаграми – фігура людини із випрямленими руками і ногами, крайні точки яких утворюють п'ятикутну зірку, наділену магичною здатністю кола зв'язувати злі сили і є втіленням цілісної особистості, гармонійного людського мікрокосму. Завершальним образом є образ історика-поета – нового Нестора, який започаткує нову історію. Вважаючи на прив'язку до степу говоримо про Україну, хоча астральна символіка та й загальний настрій поезії викликають думки про загальнолюдську трагедію.

Характерною з цього періоду є збірка «Влада», видана у 1951 році у Філадельфії. Підготовлена та подана до друку ще у 1938 році, збірка пролежала у німецькій цензурі протягом усієї війни. До неї ввійшли поезії і пізніших 40-х років, доданих поетом вже 1951 року. У розділі «Зорі гаснуть» передбачено катастрофи Другої світової війни:

наука, повертається обличчям до людини, її проблем і всезагальних гуманітарних проблем людства. Шукаючи стабільних критеріїв оцінки життєвих явищ, література закорінюється у філософське мислення. Найбільш відповідною до історико-культурологічної ситуації ХХ ст. виявилась екзистенц-філософія, що дала поштовх до розвитку модернізму і впродовж десятиліть становила художньо-естетичну основу розвитку літератури. Мета екзистенціалізму – дати аналіз внутрішньої, духовно-вольової організації дії індивіда. «Філософи дійшли висновку, що гуманістична екзистенційна проблематика – основа генетичного коду української філософської культури, а екзистенціально-особистісна поліфонічність світобачення провідна у структурі української духовності» [Шумило 2003: 298]. Так склалося історично, що українці від часів Київської Русі перебували у ворожому таборі, переживали масу катаклізмів, і це формувало їх екзистенційне світобачення та світочуття.

Про екзистенціалізм в Україні почали говорити тільки в 90-х роках ХХ ст., до того заангажована, радянська наука насаджувала думку, що це «ідеалістична течія сучасної буржуазної філософії [...]», яка «чужа діалектичному матеріалізму» [УРЕС 1969: 665]. Тому на сучасному етапі постала проблема переосмислення нашої літератури, вивчення якої вимагає нових акцентів і підходів і яку слід очистити від вульгарно-соціологічних догм та політизовано-завуальованих фальсифікацій, що панували в радянські часи. Це однаковою мірою стосується і заборонених літературних пластів, і класичного спадку, як, наприклад, період зламу віків кінця ХІХ – початку ХХ століть. Твори М.Коцюбинського, О.Кобилянської, В.Винниченка, В.Стефаника до 90-х років ХХ ст. вивчалися суто з ідеологічних позицій, було багато навмисних недомовок, однобічних чи спотворених трактувань. Згаданий період, досліджуваний нами, проходив під гаслом модернізації культури та літератури. Радянські критики усіяло намагалися відкидати це, наголошуючи суто на реалістичних елементах у творчості письменників.

Українська література так само, як європейська, відчувала нові зміни, віяння, так само реагувала на них, фіксувала їх, виходячи зі свого менталітету. Ментальності українців притаманна ліричність, індивідуалізм, самозаглиблення, трагічне сприйняття світу, релігійність, що й давало ґрунт для розвитку екзистенційного

філософствування, яке можемо вважати домінуючим у нашій культурі. Особливо яскраво ці риси виявляються в літературі модернізму, зокрема у творах письменників кінця XIX – поч. XX ст. У цей період, порушуються теми сенсу людського буття, приреченості, відповідальності, смерті, абсурду, відчуженості у ворожому світі. Потік свідомості, внутрішнє мовлення, розкріпачення мови літературних героїв у текстах характеризують сутність буття людини. З праць Ф.Ніцше українські митці винесли ідею про «надлюдину», про буття та конечність, переносячи на український ґрунт концепції філософії екзистенціалізму. Філософи-екзистенціалісти намагалися пояснити буття крізь призму особистого існування, вважаючи, що кожна людина вільна та відповідальна за власну долю і долю інших. Якщо говорити про розвиток екзистенціалізму на українському ґрунті, то можемо запевнити, що він розвивався у відповідності з європейським контекстом. Хоча задовго до становлення його як філософського напрямку екзистенційні ідеали утверджували Г.Сковорода та П.Юркевич, по-новому вони виявлялися у творчості письменників-модерністів, і особливо виразно зазвучали у новелах Стефаника. Проаналізувавши його твори «Синя книжечка», «Стратився», «Камінний хрест», «Вечірня година», «Лан», «Кленові листки», «Нитка», «Гріх», «Сини» та ін., можемо зробити висновок, що письменник порушив теми буття на межі смерті, трансцендентування людини за межі буденного, відчуження і самотності, зв'язку зі землею. Та найбільш масштабною є тема трагізму людської екзистенції, яка ключова для розуміння екзистенц-філософії. Саме у згаданих та інших творах митець завдяки експресіоністичній манері викладу показав людину в світлі її трагічного життя, виявивши глибинну сутність її існування. Поставивши своїх персонажів у межові ситуації, автор виявив себе як письменник із екзистенційним світочуттям, який схопив, на перший погляд, звичайні стани людської душі. Проте саме в буденній ситуації перед нами розкрився внутрішній світ Стефаникових героїв з їхніми протиріччями зі справжньою мораллю, з людяністю та добротою, з усвідомленням сенсу свого буття.

Трагізм – це одне з ключових понять для розуміння екзистенц-філософії. Відчуття трагізму охоплює всі сфери людського буття, воно з'являється в дитинстві й супроводжує людину в юності, зрілості, старості. Мотиви трагізму спостерігаємо у Г.Сковороди, І.Котляревського,

різкий поворот до нового життя, чесного вирішення неправди.

Так, у лінійній системі часу Є.Маланюка майбутнє має стати втіленням справедливості і бачиться поетом *Апокаліпсисом* як жаданою миттю для нації, коли «[...] щоденний галас // Перетне архангельська сурма» і від покарання не врятується жодна несправедна душа. Постійне очікування прийдешнього суду висловлене також наступними рядками: «Де апокаліпсис тих пророків, // Що поведуть в останній штурм?» і засвідчує до того ж повну готовність поета стати перед «карою Руки». Катастрофічні переміни виглядали бажаними, тож, пророкуючи грядущі катастрофи, він акцентував на *міленарній візії*, яка відкриває горизонт майбутнього, сягає поза трагічну сучасність і метою життя робить очікування часу абсолютного сповнення.

Водночас, *циклічний час, в якому не існує кінця, зумовлював песимістичні передбачення*. Поет екстраполював події з минулого на майбутнє і втрачав будь-яку надію, чим і зумовлений його граничний песимізм, найбільше загострений у неопублікованій збірці «Чорні вірші». Міфологічний час засвідчує фатальну повторюваність і незмінну хисткість «скитського» буття: « За добою – доба. За ерою – ера. / Кремень. Бронза. Радіо – сталь. / Тільки ти – похитлива скитська гетеро — / Простягаш сарматський вишень уста». Коло, зображене у поезії, є символом «вічного повернення».

Песимізм поезії, напевне, детермінований інтуїтивним генетичним відчуттям фатальних індивідуальних, національних, загальнолюдських гріхів, що проривалися в чутливій психіці поета через колективне підсвідоме. Саме цим можна пояснити схильність Маланюка до змалювання дійсності такими густими чорними фарбами. Потверджує цю думку і наукова праця Джозефа Кемпбелла, у якій стверджується, що основною функцією міфології (а, як буде показано нижче, Є.Маланюк витворював національний міф) і ритуалу є віднаходження символіки, «що веде людський дух вперед, на протигагу тим іншим низьким людським фантазіям, які прив'язують нас до минулого» [Кемпбелл 1997: 23]. Є.Маланюк у своїй поезії вів український народ через *умовний ритуал ініціації*, який є необхідною ланкою на шляху до іншого статусу. З християнської термінології близьким буде *обряд спокути*, яку виговорив поет перед Богом і людьми: «Мій ярий крик, мій біль тужавий, // Випалюючи ржу і гріх...», «Я свідомий гріха, що беру на

таким чином *зарезервувати простір для існування своєї нації в майбутньому*:

*Ось – блиском – булаву гранчасту
Скеровую лише вперед:
Це ще не лет, але вже наступ,
Та він завісу роздере.
Шматками розпадеться морок,
І ти, нащадче мій, збагнеш,
Як крізь тисячолітній порох
Розгорнеться простір без меж.
«Напис на книзі віршів»*

Впевненість у значущості власної місії, яка допоможе розгорнути простір онтології для всієї нації, із висоти нашого часу є перевіреним явищем профетизму у творчості Є.Маланюка.

Творчість поета, як і інших представників «Празької школи», зосереджена, як доводять критики, в основному на українській минувшині. Проте занурення в минувшину, як видно із попереднього вірша, якого, до речі, Є.Маланюк назвав «найкращим віршем моїм» [Архів Є. Ю. Пеленського], визначає інтенціональність такого дискурсу – заради майбутнього. Певні події екстраполюються на майбутнє із минулого, інколи ці прогнози гіперболізуються, щоб «внести неспокій у фальшивий спокій» [Ясперс 1991: 35], проте можна говорити про те, що історіософська концепція Є.Маланюка просвічує інтенція спрямованості на майбутнє.

Контамінація часових площин поетичного простору у поезії Є.Маланюка, відзначена Ю. Ковалівим [Ковалів 2001: 58], відбувається разом із перехрещенням історичного (лінійного) та міфічного (циклічного) часів. Особливості лінійного та міфічного часів зумовлюються емоційно-вольову домінанту профетичних мотивів у поезії. Лінійна або есхатологічна модель часу ґрунтується на уявленні про те, що земне життя – це лише підготовка для майбутнього буття у вічності; що настане кінець світу, до якого потрібно бути підготовленим, щоб мати вічне життя. Таким чином, усі життєві зусилля покладаються на очікування і спрямовані на майбутню подію – друге пришествя Христа, яке розпочне нове життя людей разом з Богом в святому місті Новий Єрусалим. У поетичній версії лінійного часу основною очікуваною подією може бути будь-яка інша, яка, проте, своїм значенням для поета прирівняна до Пришестя і одночасно означає

М.Костомарова, Г.Квітки-Оснот'яненка, І.Нечуя-Левицького, Т.Шевченка, М.Куліша, І.Франка, Л.Українки, М.Коцюбинського, О.Кобилянської, В.Винниченка, В.Стефаника, М.Яцківа, Б.Лепкого, М.Черемшини та ін. Оскільки об'єктом дослідження є твори В.Стефаника, то спробуємо виявити, у чому ж виявляється трагізм його персонажів. Для цього умовно згрупуємо малу прозу за темами: трагічне у світі дітей; проблема трагізму в юності (молодості); трагізм як невід'ємна частина життя в зрілості; трагізм старості. Хочемо наголосити, що екзистенційна філософія В.Стефаника – явище самотутнє і неповторне, адже трагізм і самотність, відчай і відчуженість автор трактував по-своєму, виходячи із менталітету покутського селянина. Слід зауважити, що екзистенціалізм митця визначала ситуація, у якій він жив і зображав своїх персонажів. М.Коцюбинська відзначила: «В українській класичній прозі, мабуть, нема письменника з такою напругою загальнолюдського, з таким наближенням до глибинних засад людського існування: життя і смерть, злочин і кара, духовне становлення та її знелюднення, коріння й ґрунт, відповідальність за свої вчинки і покута» [Коцюбинська 2004: 93]. Витоки такої творчої напруги спробуємо з'ясувати нижче. В.Стефанік був дуже вразливою людиною і «переживав болі інших, наче свої, чужі страждання сприймав, як свої власні [Бойко 1994: 128]». Письменникові довелося перестраждати, пережити багато потрясінь, смертей, що й відбилося на його світогляді, а згодом й на експресіоністичній творчості.

Тему трагічного у світі дітей порушено у таких творах: «Вечірня година», «Кленові листки», «Діточа пригода», «Пістунка», «Нитка», «Давня мелодія». Ю.Кузнецов підкреслив: «Певна різкість, карбованість у деталях, монтажні картин властиві [...] творам Стефаника, що позначені трагедійною тональністю» [Кузнецов 1995: 223]. Саме завдяки такій різкості авторові довелося досягнути вершини трагедійності буття дітей. У настроєвій мініатюрі «Вечірня година» перед читачем розгортається трагізм людського існування. Завдяки введенню у текст пісеньки «Ой не коси, бузьку, сіна», яка лейтмотивом проходить через увесь твір, розгортається сюжет про дитячі роки головного персонажа. Пісня, що її співала мати, викликає ряд асоціацій-спогадів ліричного героя, у яких відбивається весь трагізм ситуації: смерть дорогих йому людей – сестрички й матері, кадр за

кадром з'являються картини дитинства, то веселого, то сумного, й тужлива зрілість. У творі є чимало символів, які підкреслюють глибину трагізму ліричного героя, висувають «два плани: світ ідей і світ відчуттів, плюс словник відповідностей між ними. Такий словник скласти найважче. Проте сам факт, що ми усвідомлюємо наявність цих двох світів, зведених до купи, виводить нас на шлях їх таємних співвідношень» [Камю 1990: 111-112]. У В.Стефаніка це світ минулого, теперішнього та майбутнього, з одного боку, та світ таїни – з іншого. Спробуємо з'ясувати значення символіки у модерніста: хмара – символ швидкоплинності життя, вона «лишає поза собою білі лінії, а сама йде далі [...] та й за годину нема ні хмарки, ні ліній» [Стефанік 2000: 108]. Цими словами автор підкреслює, що товариш головного героя замислювався над світобудовою, а значить пізнавав неповторність життя. Деталлю-символом є й «чорна волічка» (нитка), якою сестра Марійка вишивала сорочку. Це символ людського життя на землі, яке має коли-небудь закінчитись. Так само, як рвалася та нитка, закінчувалося життя його сестри, батька, матері. Усвідомлення цієї втрати – це одна із найбільших трагедій, яка досягає апогею, коли автор наділяє свого персонажа внутрішнім мовленням, у якому виявляється його ставлення до подій з минулого, вчувається душевний біль: «І ходив я по тім світі, і гнувся, як лоза для кавалка хліба, і чув на собі сотні гордих очей» [Стефанік 2000: 109]. Він так і не знайшов розуміння сутності життя, відчувши свою закинутість. Почуття неминучості, приреченості на смерть виникає, коли автор вводить у текст художню деталь вишневого цвіту, яка символізує короткочасність існування на землі. Саме завдяки їй митцю вдалося виразити ідею твору: кожна людина смертна.

Вершинний прояв трагізму в дитячому віці – це залишитись сиротою. Тоді загострюється відчуття непотрібності, закиненості у ворожий світ, що змалечку виробляє відчуття тривоги за майбутнє і власної відповідальності за життя. Тема сирітства порушена в новелах «Кленові листки» та «Діточа пригода». «Біда спрощує всі стосунки і реакції. Письменник свідомо підкреслює цю буденність горя, коли воно перестає сприйматися у своїй великості, коли воно притуплює природні реакції. Стираються грані між бідою і радістю, слізьми і усмішкою, болем і байдужістю» [Коцюбинська: 170]. Такі «Кленові листки», де персонажів поставлено в

насиченості, яка і є ідеєю і це про неї говорив Є. Маланюк. Саме таке розуміння Слова змусило Юрія Шереха написати наступне твердження: «Можна приставати чи не приставати на Маланюкові концепцію України і її степового прокляття, але тільки поет – сам Маланюк чи інший – може подолати цю концепцію» [Шерех 1992: 237].

Інтенції творчих людей, справді, мають перевірену часом властивість збуватися. Це явище духовного життя людства (а духовне є основою, смыслом і результатом усілякого істинного мистецтва) схематично зобразив один із зачинателів абстрактного мистецтва, художник Василь Кандинський: «Великий гострокутний трикутник, поділений на нерівні частини, найгостріший і найменшою своєю частиною спрямований вгору... Чим далі вниз, тим більшими, ширшими, об'ємнішими і вищими стають секції трикутника. Увесь трикутник повільно, ледь помітно рухається вперед і вгору, і там, де «сьогодні» знаходився найвищий кут, «завтра» (ці «сьогодні» і «завтра» внутрішньо відповідають біблійним «дням» творіння) буде наступна частина, тобто те, що сьогодні зрозуміле одній лише вершині, що для всього іншого трикутника є незрозумілою вигадкою – завтра буде для другої секції повним смыслом і почуття змістом життя» [Кандинский 1992: 17]. Близьким до виписаного художником становища митця є художній образ поезії Євгена Маланюка «Репліка» – духовний Квазімодо, що дивиться на все з іншим розумінням (накинутий поетові як критичний, він постав у його інтерпретації величним і далекоглядним в усіх розуміннях):

*Стою в височині, в стрільчастій амбразурі,
А там внизу – юрба, де наймити, старці,
І красний Шатопер, ще невідомий бурі,
Яка пала в очах, яку держу в руці.*

«Репліка», 1926

Поетичною декларацією, що водночас являє собою профетичний мотив, прозвучали рядки, датовані 1924 роком – початком творчого шляху поета: «На хресті слова розп'ятий // Цвяхами літер...». Пророчі слова завбачили долю Є.Маланюка, який все своє життя офірував творчості заради України і жодного разу не зрікся хресного шляху на розп'яття душі. Поезія Є.Маланюка втілила у собі генетичну відповідальність за поневолену націю («Як в нації вождів нема, / Тоді вожді її поети») і виражала прагнення якомога глибше запустити коріння, і якомога вище підняти крону аби

або зникнення... Ідеї виростають й мужніють на ґрунті національної культури – от чому праця на царині культури є сьогодні хоч і запізненим, проте загальноукраїнським ділом... Дійсними творцями життя є мислителі, апостоли ідеї. Справжніми пророками історичних подій є Митці і в першу чергу – поети» [Маланюк 2001: 5-6]. Називаючи мистецтво працею і ділом, свідомий необхідності творити національну ідею, Є.Маланюк, водночас, називає митців – пророками історії, апостолами ідеї.

У наведеній цитаті міститься також ключ до розуміння *функціональної суті історіософської концепції Є.Маланюка* – поет наділяє Слово силою творити події, відновлює його Біблійні, теургічні властивості, виходить із феномену мистецтва творити майбутнє, що закладене в мистецтві слова і є літературою в тому її древньому значенні, в якому виступають слово як таке, міф і Логос.

Відмінність між віршем і поезією вбачає поет у способі його написання – суто технічний і з задіянням усієї істоти поета, із заглибленням у першооснови, а отже, у колективне та індивідуальне підсвідоме: «Поезія – це вірш наладований енергією, подібною до електричності. Коли тієї наладованості немає, тоді вірш, хоч як технічно досконалий, [...] залишається лише віршем» [Маланюк 1966: 147]. І поетична декларація:

*Ми знаєм більше, ніж вони –
Ті, що руками роблять слово.
Ми носим ваготу весни
І мускуляста наша мова
Народжена з багряних мук,
Що ними корчить лоно Музи.
Ars poetica (зб. «Остання весна»)*

Слово або Логос, за словником символів [Купер 1995: 305], – це священний звук, перший елемент у процесі матеріального прояву, має творчу силу, Спаситель – це втілене Слово. Прецедентно звучить алюзія із Біблії в ранній поезії Є.Маланюка (1928 р.): «І все ж таки в началі було – «Слово». Слово поставало першопричиною сущого у християнстві, у сонцепоклонській культурі землеробів-оріїв, в античній Елладі Геракліт розробив вчення про Логос, далі у Платона й Арістотеля – і так до теорії ноосфери Вернадського *слово* – джерело інформації про всі три часові координати людства – минуле, теперішнє і майбутнє, згусток думки людства, який матеріалізується при певній

межову ситуацію (між життям і смертю), що є суто екзистенційною проблемою. Перед нами кілька трагічних доль: чоловіка-заробітчанина, який працює та за працею втрачає себе як особистість, саморуйнується, бо так вимагають обставини; його дружини, яка народжує дитину, а сама в муках помирає; їхніх дітей-напівсиріт. У цьому творі прочитуємо приреченість дітей на бідність, але, попри те, розуміємо, що вмираюча мати навчає улюбленого сина Семенка відповідальності за свою долю й долю рідних: «Як віростеш, аби-сте си межі собов дуже любили, дуже, дуже! Аби-с помагав їм, аби-с не давав кривдити» [Стефаник 2000: 144]. У новелі представлено екзистенційні переживання жінки-матері за долю своїх дітей. Їй страшно, що прийде мачуха і буде їх бити, їй боляче покидати малюків. Найбільше той трагізм підкреслює художня деталь-символ – кленові листки. «Опалі з дерева восени кленові листочки символізували долю бідняцьких дітей – сиріт» [Лесин 1981: 46], – зауважив В.Лесин. Найтрагічніше те, що мати наперед знає гірку долю своїх дітей і мусить помирати з цим тягарем.

Не менш сповненим трагічного звучання є твір «Діточа пригода», де В.Стефаник зобразив руйнівну силу війни, що осиротила двох діток. В умовному діалозі Василька передано весь трагізм ситуації: мама померла, діти zostались сиротами; Настя настільки маленька, що ще не розмовляє, а хлопчика охоплює розпач. «Трагізм становища дітей автор підкреслює короткою реплікою Василька: «А тепер вже не будеш мати мами, підеш служити» [Кучинський 1995: 33]. Особливо вражає читача деталь: хліб, замочений кров'ю матері, який їсть дівчинка. Ця жахлива ситуація виникла з бідності, вона наче говорить замість автора: «Діти приречені померти в бідності. Трагедія ітиме з ними пліч-о-пліч». Вражає те, що хлопчик дуже швидко в цій критичній ситуації збагнув конечність всього сущого: «А може, куля вже й дедю убила на війні, а може, ще до ранку і мене вб'є, і Настю, та й би не було нікого, нікого» [Стефаник 2000: 193]. Саме війна, смерть мами змусила Василька збагнути те, чого можна чекати від життя на землі: неминучості смерті.

За Ж.-П. Сартром, кожна людина несе відповідальність за себе й за інших. Так, у новелі «Нитка» розгортається епізод із життя матері-трудівниці, яка пряде нитку, що є символом людської долі, остання в свою чергу накладає відповідальність матері за майбутнє дітей, вона усвідомлює: «Не можна слабнути, вони на мене чекають, всі оті, що

сплять; свою нитку я доведу до кінця [Стефаник 2000: 211]. Жінка спокійно кориться долі, а страждання і недосипання – це всього лиш випробування, яке, як нитка, має колись закінчитись. А.Островська з цього приводу зауважила, що «невблаганне наближення смерті надає динаміки трагедії життя героїні, [Островська 1999: 79]. Як бачимо, на передній план В.Стефаник висунув таку екзистенційну проблему: усвідомлення людиною себе та свого призначення у світі, відповідальності за життя тих, кому його дала.

Найчастіше проблема трагізму в молодості чи юності виникає через розчарування у собі, в людях, у коханні, в житті. Екзистенційно В.Стефаник трактував цю тему в новелі «Катруся». Автор зосередив особливу увагу на внутрішньому бутті хворої дівчинки, яка відчула свою зайвість і непотрібність батькам і з болем це переживала. Подібне відчуття з'явилося у неї зовсім не тому, що батьки її не любили, а навпаки, вони останнє віддавали аби врятувати дочку, але ситуація визначала їхні дії. Як зауважив М.Грицюта: «Страшні злидні, посилені тривалою тяжкою хворобою дочки, штовхають селянина в безодню відчаю, отупіння... [Грицюта 1982: 58]. Він усвідомлює, що Катруся помре, що сім'я у безвиході, що тільки смерть дитини розміє ці межі. Тато навіть не замислюється, як він ранить доньку своїми словами: «То, небого, нема що плакати, лиш таки, що правда! Ти собі вмереш і гадки не маєш, нібито не однако в землі гнити? Яке сьогодні легке життя, то ліпше вмерти та не капарати цілий вік по чужім полі!» [Стефаник 2000: 53]. Саме усвідомлення цього всього поглиблює трагізм світовідчуття батька, притлумлює молоду дівчину, яка ще зовсім не пізнала життя. Катерина не хотіла вмирати, вона своїми думками чинила опір смерті: «Маю в бозі надію, що підведуся, що ще весни не стратю. Зараз-таки найду собі роботу ... Боже, Боже, найди мені лік!» [Стефаник 2000: 52]. Проте з тексту бачимо, що ліку не знайти. В цьому і весь трагізм, він набуває розмаху в словах матері до дочки: «Ми, Катрусю, геть з усього вішли. Муки на дні лиш трошки, зерна одного нема коло хати, та зламаного грейціра нема. Якби-с умерла, та й би-м стали як серед води» [Стефаник 2000: 51]. Як бачимо, суто суб'єктивно мати, батько, дочка переживають свою безнадійно-трагічну екзистенцію.

В.Стефаник розглядав проблему трагізму як невід'ємну частину людського життя у зрілі роки. Саме в той час на долю людини припадає випити найбільшу чашу болю, туги,

тематиці та дикції цих творів є щось свідомо старозаповітне – можна провести багато паралелей між тоном Ісаї чи Єремії» [Рубчак 1969]. Одночасно вказував на домінанту свідомості для творення поезії взагалі: «Часом поетові ніби хочеться поринути у те плесо, де мрія відображає сама себе, але свідомість обов'язку та відповідальності (чи точніше – свідомість як така) йому на це не дозволяє. І так Маланюк залишається поетом кристалічної свідомості» [Рубчак 1969: 38]. Акцентування на *свідомому* творенні старозаповітної стилістики еміграційними критиками наявне також у інших дослідників, зокрема у вже згадуваній розвідці О. Астаф'єва «Апокаліпсис Євгена Маланюка», у якій відзначається раціоналізована модель побудови метафори: «Сама метафоричність поета завжди основана радше на твердому, насиченому яскравою зображальністю логічному мисленні, ніж на інтуїтивних асоціаціях, тут усе сім разів відміряно і раз відрізано. В нього поетичний образ збудований за принципом міметизму» [Астаф'єв 1997: 21].

Насправді ж, на нашу думку, у поезії Євгена Маланюка, завдяки рідкісному дару, поєднувалися два антитетичні джерела творчості – раціоналістичний та ірраціоналістичний, свідомий та несвідомий. Прикметними з цієї точки зору є його міркування щодо мистецтва, висловлені у статті «Думки про мистецтво», опублікованій у 1923 році в часописі «Веселка» (Каліш): «Даремно шукати законів творчості, даремно вигадувати гіпотези й схеми, бо всі ці вигадки залишаються гіпотезами й схемами. Занадто складним інструментом є митець, занадто тонкі й ще не відкриті елементи входять у склад реактивів твору. Процес творчості – взагалі містерія» [Маланюк 1992: 14]. Усвідомлюючи творчість як таємничу містерію зі своїми законами, незрозумілими непосвяченому, поет ставав провісником майбутнього.

Проф. Ю. Ковалів зауважив важливу рису, притаманну Є.Маланюку – «рідкісний дар програмування своєї творчості» [Ковалів 2001: 61], проф. Г. Сивокінь говорить про ««модельовання» чи не всієї поезії Маланюка в її сучасно-закличному, історико-медитативному й особисто-ліричному пафосі» [Сивокінь 1999: 143] у поезії під характерною назвою «Біографія», написаному в 1924 році (авторові було 27 років). Свідчення запрограмованості творчості на певну мету знаходимо і в самого поета: «Щоб повстала або зникла держава, мусить перш за все існувати ідея цього повстання

виділила в поезії Є. Маланюка дві тематичні групи – національну тематику та історіософську концепцію України, прогноз на майбутнє [Войчишин 1993: 49]. Неодноразово наголошував на профетизмові у Є. Маланюка Юрій Лавріненко, виділяючи одночасно месіанські сподівання з акцентом на відновленні справедливості після очищення через Божий суд: «В уяві Маланюка історичний процес рухають сили біблійно-гігантського розміру, від чого процес набирає характеру трагічності і дуже часто просто характеру кари, сказати б, Божої кари. У Маланюка багато магії – своєрідних заклинань і профетизму» [Лавріненко 1994: 152]. Критик називає Є. Маланюка поетом волюнтаризму, що формувався під тиском болю і гніву від поразки національно-визвольних змагань, безпорадності народу, його м'якого менталітету, що ґрунтується на кордоцентричній філософії, від бажання дати глибокий аналіз суперечностей української історії і спрямувати все це «в одне магнітне поле». «Для поезії Маланюка характерні динамізм, цілеспрямована ударність слова, патетичний профетизм, історіософічні візії і міфотворчість» [Українське слово 1994: 152].

Українські та польські дослідники ще у першій половині XX століття зауважували катастрофічні візії у творчості Євгена Маланюка. Так, Й. Лободовський перекладаючи та оприлюднюючи поезію Маланюка в польських часописах у статті «*Ostatnia wiosna*» [Астаф'єв 1997: 7], відзначав домінування катастрофічних мотивів у ліриці українського поета.

Апокаліптичним мотивам у творчості Є. Маланюка присвячена розвідка О. Астаф'єва «Апокаліпсис Євгена Маланюка», в якій витоки катастрофізму дослідник пов'язує із загальним настроєм, що витав у повітрі Польщі між двома війнами, та впливом Освальда Шпенглера і Хосе Ортеги-і-Гассета. Катастрофізм О. Астаф'єв визначає як тип свідомості, що панував у літературі, публіцистиці, теорії культури на рубежі XIX–XX століть, зокрема у 20–30-х роках. Ця історіософська свідомість «найповніше зафіксувала можливості катастрофічної загрози європейській культурі і духовним цінностям. Передчуття катастрофізму звучить в унісон з декадентськими та есхатологічними настроями модернізму» [Астаф'єв 1997: 7].

Поетику месіанізму поетичних текстів Є. Маланюка відзначив критик Б. Рубчак у статті про Євгена Маланюка до антології української поезії «Координати»: «У суворій

відчаю, нерозуміння в сім'ї, самотності, розлуки з дітьми. Такі твори автора, як «Синя книжечка», «Виводили з села», «Стратився», «У корчмі», «Лесева фамілія», «Побожна», «Новина», «Камінний хрест», «Лан», «Лист», «Похорон», «Злодій», «Вона – земля», «Марія», «Гріх», складають пласт картин людської екзистенції у всіх її проявах. Мотиви смутку, відчаю, безвиході, туги, страждання, болю, приреченості, тягара, муки, відповідальності, розпачу спостерігаємо у вищезгаданих творах. У «Синій книжечці» на кількох сторінках автор виявив трагізм буття Антона через усвідомлення ним дійсності, розуміння того, що не виконав призначеної Богом місії на землі, а спустився на дно, в небуття – став пияком. Єдине, що в нього залишилось, – синя книжечка, яка, за словами Л. Дем'янівської: «вирастає до значення трагічного символу – символу відчуження людини від світу» [Дем'янівська 2000: 13]. Відчуження як провідна категорія екзистенціалізму охопило життя людини, яка приречена жити саме в час розорення, розладу, загибелі. Але попри нелюдські умови, в яких опинився Антін, людяність, чистота помислів у нього збереглася.

Відхід селянських дітей на службу до австро-цісарської армії, їхня загибель формувала в батьків та односельчан відчуття безповоротності, великої трагедії, яка охоплювала внутрішнє буття вояків та їх рідних. Твори «Виводили з села» та «Стратився» складають диптих, у якому сконцентровано трагедію всього світу. У першому автор виразив ідею: розрив батьків із сином призведе до самотності кожного з них, до трагічного світосприйняття всієї громади. Письменник зосередив особливу увагу на психологічному пережитті батька, яке висловлено такою фразою: «Тато впав головою на віз і трясся, як лист» [Стефаник 2000: 30]. Саме у мовчанні виявляється весь трагізм існування тата, розкриваються глибинні почуття любові до сина. А підсилюється лихо ситуації завдяки вміло змальованому пейзажу: «Ліс переймав голос мамин, ніс його у поля, клав на межі, аби знало, що як весна утвориться, то Миколай на нім вже не буде орати» [Стефаник 2000: 31]. Останні слова дають ключ до розуміння туги і жалю батьків, адже хто-зна, чи не помре їхня дитина. Розкрити душу в момент її найвищого страждання вдалося В. Стефанику в новелі «Стратився». Перед читачем постає самотній батько, закинутий у ворожий світ, сповнений туги, адже він віч-на-віч зустрівся із найбільшою трагедією в своєму житті: смертю сина. Тут на вершині ціннісної ієрархії

авторської позиції перебуває внутрішній біль літературного героя, який возвеличує почуття батька, розкриває його внутрішній світ, де все збалансовано, упорядковано, де відповідальність перед лицем буття характеризує ставлення старенького до трагічної події: «кажи ж мені, кілька служб наймати, кілька на бідні роздавати, аби тобі Бог гріха не писав?» [Стефаник 2000: 33]. У цих словах виявляється прагнення батька змінити обставини, пом'якшити ситуацію, взяти частку відповідальності перед Богом на себе. У творі прочитується втрата сенсу буття татом з втратою сина – страждання, біль, неминучість довелося пережити чоловікові на самоті біля трупа рідної дитини.

Особливий внутрішній драматизм передано у новелі «Новина», де порушено тему дітовбивства. Письменник показав Гриця Летючого у межовій ситуації між буттям і небуттям – змалював батька, який здійснив вибір: вбити дочок, аби позбавити їх бідності, голоду, позбутися тягара і страждань через неспроможність здійснити свій обов'язок прогодувати дітей. Р.Чопик з цього приводу пише: «Він викинув з себе «тяжкий камінь», який хтось йому «поклав на груди», він скинув на дно річки важке «олово» дитячих очей, які своїми щоденними докорами не давали йому жити» [Чопик 2002: 12]. Звідси бачимо, що соціальне становище, у якому перебував Гриць змусило його здійснити такий вчинок. В.Стефаник пом'якшує ситуацію, зазираючи в душу батька, змальовуючи здавлений біль: «Гриць скреготав зубами, аж гомін лугом розходився, і чув на грудях довгий огневий пас, що його пік у серце і в голову» [Стефаник 2000: 68]. Ці екзистенційні переживання свідчать, що не з добра чиниться гріх. У свідомості головного персонажа закарбувалася істина: смерть дочок – вихід із абсурдної ситуації, а життя на землі – продовження муки. Це підтверджує діалог:

– Дедику, не топіть мене, не топіть, не топіть!

– Та як си просиш, то не буду, але тобі би ліпше [...]. Будеш бідити змалку, а потім підеш у мамки жидам та й знов лиш бідити» [Стефаник 2000: 68].

Оповідання «Камінний хрест» – один з найкращих творів про еміграцію. «Біль, що пронизував душі емігрантів при від'їзді на чужину, знаходив могутній відгомін у чутливій до чужого горя душі письменника» [Лесин 1965: 79], – писав В.Лесин. З майстерністю змальовано екзистенційні переживання Івана Дідуха через розрив із землею, життя на якій було для нього найвищою суттю. Він

Найбільше уваги цій проблемі, як і загалом вивченню творчості Є.Маланюка, приділив Л.Куценко, зауважуючи: «Загалом тема пророцтва у творчості Євгена Маланюка заслуговує на окреме дослідження» [Куценко 2003: 13]. Він подає цінну інформацію із родинного і «еміграційних» архівів поета, досліджує автопророцтво поезії «Лютий» [Куценко 2003: 3—7], пророцтва віршів «Напередодні» та «Побачення» [Куценко 2003: 134-143], принагідно у статтях та монографії «Dominus Маланюк: тло і постать» вказує на суспільні пророцтва, особливу увагу приділяє мотиву пророцтва кари як чиннику спокути та перевиховання народу, мотив був зафіксований у щоденнику поета.

Д.Павличко в передмові «Поет-переможець» до видання Юлії Войчишин «Ярий крик і біль тужавий»: Поетична особистість Євгена Маланюка» відзначає зміну акцентів у сприйнятті поезії еміграційного поета його сучасниками і теперішнім поколінням: «Ще вчора похмурі і трагічні звуки – нині мають оптимістичний настрій, ще вчора малоймовірні і високі тиради – нині сприймаються як тріумфуюче і звершене пророцтво:

*Та ти – не вигришка природи,
Не примха лиш земних стихій –
Ти не загинеш, мій народе,
Пісняр, мудрець і гречкосій.*

«Друге посланіє» [Павличко 1993: 55].

Вже в 1993 р. Д.Павличко відзначає тверезий прогноз про майбутнє і ті проблеми, які постануть перед Україною під час і після отримання нею державності, а насамперед, це народження нового народу, нової свідомої нації, про що так дбав все життя Є.Маланюк, по-новому ж відкривається це пророцтво і сьогодні – в 2005 році.

Тему профетизму у художньому світі поета висвітлювали такі дослідники, як Лука Луців (при аналізі збірки «Перстень і посох»), Д.Чопик. На самототожності поета, тобто відповідності його поетичних декларацій життєвим принципам наголошувала Ю.Войчишин: «Маланюк – поет біографічний (а в останні роки майже конфесіональний): поезія впливала на його біографію, а біографія – на поезію» [Войчишин 1993: 43]; В.Неборак: «В Є.Маланюкові маємо рідкісну в нашій культурі цілісну концептуальну творчу особистість, для якої література – продовження біографії, а власна біографія – чинник національної історії» [Неборак 1994: 345]. Ю.Войчишин

Наталя Плахотнік (м. Київ)

ББК 83.3 (4Укр)

УДК 82 – 1 (477)

Україна в профетичних поетичних візіях Євгена Маланюка

У статті досліджуються специфіка функціонування профетичних мотивів в поезії Є. Маланюка стосовно майбутнього України, аналізується їх символіка та поетичні особливості. Зосереджується увага на типологічних тенденціях літературознавчої рецепції текстів поета відомими дослідниками його творчості. У процесі аналізу провідних мотивів у творах Є. Маланюка розгортається спроба їх інтерпретації у різних літературознавчих контекстах.

Ключові слова: профетичні мотиви, міфологізм, катастрофізм, час, історіософська концепція, песимізм.

За кредо у поетів «Празької школи» постав вольовий імператив збереження нації в ситуації «відсутньої присутності», який і визначає специфіку та поетику досліджуваних у статті профетичних мотивів у поезії Є.Маланюка. Активна творча діяльність групи письменників заявляла про існування української нації у світовому культурному просторі. Є.Маланюк писав: «Озброєні мілітарно, ми вхопилися за ту духову зброю, яка під час фізичної боротьби спочивала в піхвах, — зброю міцну, сильну, непереможну – національне мистецтво» [Pro domo sua: Лист Є.Маланюка д-ру Донцову 1923: 38]. Всі зусилля було спрямовано на стимулювання активізації історичної пам'яті, глибокого осмислення національної минувшини шляхом наведення читача на аналіз здобутків і помилок. Окрім потреби відновлення минулого, еміграційні поети і свідомо, і на рівні інтуїтивного відчували націоствердну потребу творити майбутнє, щоб *зарезервувати простір майбутньому української нації*. Завдання дослідження – виявити профетичні мотиви в поезії Є.Маланюка стосовно майбутнього України (особистісну лінію профетичних мотивів буде розглянуто в окремій розвідці), проаналізувати їх символіку, поетичні особливості.

У дослідженнях творчості Євгена Маланюка неодноразово йшлося про профетизм поезії, проте спеціального ґрунтовного аналізу ця тема досі не мала.

любив її, працював на ній, але бідність ставить свої правила, вимагаючи виїхати за кордон, що є виходом із кризи. Іван Дідух переживає внутрішній біль, не усвідомлює свого існування поза межами рідного села, свою непотрібність у Канаді. Апогею трагізм селянина сягає у словах: «Катерино, що ти собі, небого, у своїй голові гадаєш? Де ті покладу в могилу» [Стефаник 2000: 76]. В мові персонажа передано сум, страх, відчай перед невідомим. Прощання з сусідами перед від'їздом набуває характеру похоронного голосіння. Камінний «хресток» на горбі – художня деталь, яка підкреслює трагедію життя Івана, символізує мучеництво. Хрест увіковічить пам'ять про селянина на його рідній батьківщині. З абсурдною ситуацією стикається читач, коли перед ним розгортається прощальний танець, у якому Іван з дружиною прагнуть притупити горе розлуки. «У «Камінному хресті» багато навіть для Василя Стефаника пекучої скорботи, яка інколи переходить у відчай, багато важкого, невтішного плачу» [Грицюта 1982: 107].

Суто екзистенційною Ю.Кузнецов вважає новелу «Лан», де лан – це символ людського життя і безконечності людських страждань. Митець зобразив трагедію жінки-матері, яка «прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь» [Стефаник 2000: 103]. «Чорна фарба надає картині трагедійного зображення, тобто колір створює додатковий – символічно-смысловий відтінок» [Кузнецов 1995: 95]. Пейзаж є фоном трагічної дії, адже «картини природи у вираженні трагічного і в художньому осмисленні дійсності відіграють роль «каталізатора», виконують функцію емоційного підсилення трагізму» [Фурса 1978: 121]. Страшно змальовано виснаженість матері: «як рана, ноги, бо покалічені, посічені, поорані» [Стефаник 2000: 103], вона спить, а з того сну її не здатен збудити навіть крик вмираючої дитини. І.Денисюк підмітив, що «трагізм ситуації підсилюється тим, що збуджена карканням чорного ворона (символу смерті) мати біжить до праці, рада, що дитина спить» [Денисюк 1981: 120]. Можемо собі уявити, який розпач охопить матір, коли вона віч-на-віч зіткнеться з правдою.

Цікавою є новела «Злодій», де письменник підняв тему злочину й кари. Тут трагізм у тому, що крадій усвідомлює свій гріх, кається, розуміє, що його чекає смерть. М.Ткачук влучно підмітив, що «автора цікавила не сама по собі соціальна проблема злодійства, а її моральний аспект: трагедія вбивства, дика стихія помсти» [Ткачук 1994: 29].

В. Стефаник утверджує ідею, яка є екзистенційною: людина відповідальна за свої вчинки перед Богом, людьми і собою. Кожен герой робить свій вибір: Максим, будучи м'яким, не чинить насильства, жінка Михайла ховається на печі, Михайло з Георгієм вбивають грабіжника. Злодій перед двома останніми у безвиході, але для нього головне – душевно очиститись. «Конфлікт набуває трагічного звучання ще й тому, що злодій добровільно залишається в хаті, щоби змити свою провину й отримати прощення від газдів» [Островська 1999: 65]. Перед нами постала проблема закинутості людини у ворожий світ, її відчуженості та приреченості на смерть. Найважливіше в житті людини – збагнути таємницю буття. Злодій її збагнув, але надто пізно – треба любити світ, життя й людей. «Фінал новели трагічний: люди-звірі розтерзали людину, яка вперше в житті розкаялась, полюбила інших людей, вперше її осінило духовне самооновлення» [Ткачук 1994: 31].

Старість людини Стефаник ідентифікує з її самотністю. При читанні новел «Палій», «Сон», «Озимина», «Сини», «Роса», «Гріх», у свідомість реципієнта вкарбовується тужлива нота творів, де наскрізною темою є трагізм буття старих людей. В оповіданні «Палій» увиразнено почуття болю старого Федора, який молоді роки занастив у невтомній праці на пана Андрія Курочку, а той користав із діда доти, поки він не втратив сил. Трагізм наймита виявляється у його непотрібності. Він свідомий того, що залишиться самотнім доживати віку. Чоловік на стільки болісно все переживає, що починає марити, а в тих мареннях відбито приниження, невідворотність долі. Перед нами постало його нещасливе дитинство, юність – час коли літературний персонаж здійснив свій екзистенційний вибір: пішов у найми. Змальовано, як він втілював, постановлену життєву програму: побудувати хату і жити там із дружиною та дітьми. Через кілька років «в хаті на лаві лежала його Катерина – велика і груба, аж страшна» [Стефаник 2000: 131]. Смерть дружини він переживав болісно, тужив за нею. Це виявляється у зверненні до померлої: «Ой Катеринко, я ще не встиг добре з тобов наговоритися, а ти огнівалася та й пішла собі від мене» [Стефаник 2000: 131]. Та найбільшого трагізму досягає Стефаник, ввівши слова, що характеризували розпач Федора: «Люди, люди, я до неї ніколи слова не заговорив, я за роботов за ню забув та й за бесіду» [Стефаник 2000: 132]. Звідси випливає, що персонаж усвідомив повноту свого лиха,

collections as “Karby”, “Verkhovyna”, “The village under the war”.

Key words: myth poetics, novella, Marco Cheremshyna, myth, structure, discourse, neoromanticism.

намаганнями ввести у структуру новел різноманітні елементи міфології. Це і пантеїстичне світовідчуття персонажів (як у новелах «Грушка», «Марічку головка болить» і ін.), і міфологічні мотиви циклу «Село за війни». Окрім цього, поетику міфологізації створює використання різних міфологем: міфологема води у новелі «Парубоцька справа», міфологема роду в оповіданні «Керманич». Варто додати, що автор майстерно вводить у сюжетну канву своїх творів ряд міфологічних мотивів. Так, у новелах циклу «Село за війни» Марко Черемшина виокористовує апокаліптичний мотив кінця світу, мотив покидання рідної домівки, мотив повернення блудного сина, мотив осліплення.

Таким чином, у дискурсі своїх творів Марко Черемшина використовував ряд міфологічних елементів, переосмислюючи їх та використовуючи в інших контекстах. Це свідчить про його модерністичний світогляд, котрий віддзеркалений у художньому та перекладацькому доробку митця.

Література:

- Гундорова 1997: Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. – Львів: Літопис, 1997.
- Зеров 1990: Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Твори: У 2-х т. – К: Дніпро, 1990. – Т.2. – С. 401-434.
- Мастин 1999: Мастин Н. Неоромантична модель гуцульського дивосвіту // Слово і час. – 1999. – № 6. – С. 20-24.
- Моклиця 2001: Моклиця М. Міф як альтернативна реальність у літературі ХХ століття // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 1. – С. 57-67.
- Поліщук 2001: Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 35-45.
- Фрай 1996: Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно - критичної думки ХХ століття. – Л., 1996. – С. 110 – 153.
- Черемшина 1974: Черемшина М. Твори: У 2-х т. – Т.1. – К., 1974.

Pertsak Nadia

Mythological poetics of the novellas by Marco Cheremshyna

The article deals with mythological elements in the literary works by Marco Cheremshyna. The realization of some myths, mythological motifs and symbols in literary discourse of the writer is represented on the material of the novellas in such

відчув руйнівну силу невтомної праці, збагнув, що мова будує людські взаємини. Наймит настільки віддавався роботі, що не помітив, як минув час. Тільки смерть дружини змогла зупинити той час, аби чоловік, зрозумівши трагедію сімейного життя, востаннє заговорив до своєї супутниці. З роками душевні рани після смерті жінки заживали, а нові з'являлися: дочка Настя стала покриткою, а Федір шукав забуття в роботі, яка стала сенсом його життя. Відпочинок у селянина був тільки в неділю, але «прийшов такий час, що неділя не годна була направити того, що будні дні поспували, а трава не могла висати того болю, що запікся в старих костях» [Стефаник 2000: 132]. Федір хотів працювати, але його відкинули. Чоловік став самотнім у холодній хаті: розмовляв сам із собою, варив їсти сам, на печі спав сам, із мареннями боровся сам. Твір не пропонує сюжетного завершення, але читач здогадується, що наймит на самоті зустріне смерть і ніхто його не підтримає. Таким чином автор, подаючи фрагменти з життя Федора, показав, як трагізм супроводжує долю людини. Н.Михайловська зазначила: «... виникає стійке переконання, що перед нами справжній екзистенційно філософуючий мислитель, письменник, оскільки в центрі екзистенціалізму – людина, «сил якої вистачає тільки на те, щоб існувати, і яка переслідує єдину мету – зовнішньо і внутрішньо справитись з тягарем долі» [Михайловська 1998: 112].

Лейтмотивом новели «Сон» є зв'язок старого третильника із землею, а робота на ній – сенс усього його життя: «Ґрунт – то спосіб всего, як твій є» [Стефаник 2000: 148], – роздумував селянин. Внутрішній світ персонажа розкривається через введений у текст прийом сну. «В даному творі злиті, поєднанні в одне ціле реальність і сон, який бачить герой» [Грицюта 1982: 161]. Трагізм селянина в тому, що він страшенно бідний, збираючи кукурудзу на чужому полі так знемігся, що заснув на кулаках, а прокинувшись серед ночі, знову береться до праці. Через сон вимальовуються мрії Якова: «Бог мені вігодив, дай Боже так кожному. Взяв та й дав. На тобі, каже, ґрінку землі, але не пусти, тримай... Зубами держи її, кохай, як коли жінку, що тобі під руку вдалася» [Стефаник 2000: 148]. Коли він прокинувся, то не було того, що наснилося.

У новелі «Сини» передано трагізм батька, який втратив двох синів на війні. «Тяжко працюючи в полі, струджуючи до крові, до нестями своє тіло, старий Максим забувається. Але,

повертаючись додому, залишається на самоті з горем – знайома екзистенційна ситуація» [Михайловська 1998: 116]. Вистояти у світі батькові допомагає внутрішня сила. Застосований автором прийом монологу, розкриває суть життя Максима, яка полягає у праці на землі. Старенький чинить екзистенційний бунт, сварячись із цілим світом, із своїм здоров'ям: «Тепер або боли, або переставай, або як хочеш, а волочити таки будеш» [Стефаник 2000: 196]. Не жаліючи своїх сил, здоров'я чоловік продовжував обробляти землю. Максим розуміє, що він самотній у світі, а його рятунок – то спогади про дітей. Чоловік не має до кого заговорити, тому розмовляє з собою, картає себе за «плаксивість», він кличе коханок своїх синів, аби не бути самотнім, аби увіковічнити спогад про сина, дивлячись на його милу: «...на твої шії я вздрю его руки, а на твоїх губах зачервоніють его губи, а з твоїх очей, як з глибокої криниці, я віловлю его очі і схочу їх в моє серце, як у коробку. Я, як пес, занюхаю его чупер на твоїй долоні... Коханко, приходи і ратуй старого» [Стефаник 2000: 198]. У цих словах чувається і смуток, і розпач, і жаль, і біль. Максим, приклякнувши до землі, молився до Матері Божої і звертався до неї: «...будь мойов газдинев і ти з своїм сином посередині, а коло тебе Андрій та Іван по боках... Ти дала сина одного, а я двох» [Стефаник 2000: 199], – каже батько, вони загинули за Україну. Автор підсилює експресію монолога так, що читач не може лишитись байдужим, він стає співучасником подій тоді, коли трагедія в душі людини досягає апогею, коли ту душу розкрито в межовій ситуації.

«Екзистенціальній філософії значною мірою властивий сповідальний характер... [Кузнецов 1995: 118], який виявляється у новелі «Гріх» («Вдова Марта давно хора»), де В.Стефаник показав сильну внутрішню мораль старої вмираючої жінки, яка хотіла висповідатись у першу чергу перед людьми, а потім – перед Богом за скоєний колись гріх – підпал села. Зі сповіді Марти випливає, що тягар гріха настільки сильний, що людина не здатна з ним жити спокійно. Саме спокута і визнання його дають змогу позбутися тягара, який все життя визначав екзистенцію жінки, суть якої – страждання та душевні муки. Марта сповідається людям, бо вірить у інший вимір буття, куди прагне піти з чистим сумлінням. Стара жінка перед смертю піднеслася до усвідомлення моральних підвалин людського існування, що підтверджується такими словами з тексту: «О,

Семенко, незважаючи на смерть батька, зовсім не має страху перед водною стихією: «Гадаєте, що Семенко з Черемошем у гніву? – запитує читача наратор, – Сохрань боже! Як лиш став парубочити, то і до керми взявся. Тільки він вже не керманичем, бо хирлявенький собі вдався. І досі плотарює, а Оксана ще й свою Марічку дороженьку за плотарика, ба ще й за керманича віддала» [Черемшина 1974: 2, 30]. Вода притягує до себе, поєднуючи рід.

В оповіданні «Керманич» Марко Черемшина, таким чином, здійснив синтез двох ключових міфологем: міфологему води і міфологему роду. Вода – символ іплинності часу, і змін у житті героїв твору, не лише забирає (життя Івана Саїна), а й дарує надію наступним поколінням роду Саїнів, підкреслюючи тяглість роду і людства у його поступі. До слова, в оповіданні чітко простежується бінарна опозиція «предки – нащадки», що також є суттєвою ознакою міфологізованості дискурсу митця.

У новелі «Злодія зловили» Марко Черемшина, можливо, і сам того не підозрюючи, використав елементи міфу героя. Самотній сирота Юра Приймак вже «сім неділь без одної ходить «льонтом», і ніхто його не питає, чи їв він, чи спав, чи має сорочечку» [Черемшина 1974: 1, 69]. Дитина проходить своєрідний процес ініціації: хлопчик залишився один і йому необхідно успішно пройти ряд випробувань, щоб увійти до світу дорослих.

Самотність малої дитини, її світовідчуття наближують героя цієї новели до стану напівдикості: дитина, залишена наодинці зі своїми уявленнями, страхами, фантазіями, не хоче входити до світу дорослих людей. Такий стан є своєрідною універсалією і тому можна привести своєрідну паралель з міфом: «Міфи несуть в собі закодовану інформацію про первісну людину, вони є відбитком психічного життя і тому містять певні універсалії» [Моклиця 2001: 61]. На думку М.Моклиці, «наївне, примітивне, наповнене фантастичними істотами світобачення дикуна (дитини, поета) є водночас глибоко істинним, універсальним» [Моклиця 2001: 67]. Митець зумів показати цю універсальність в образі маленького Юри.

Отже, дискурс новел Марка Черемшини яскраво позначений використанням міфопоетики. Насамперед, це полягає у зверненні митця до фольклору і міфології Гуцульщини, з їхніми давніми віруваннями, ритуалами, обрядами. Художня візія світу автора виразно позначена

челяді їй засій» [Поліщук 2001: 243-244].

Треба зауважити, що у новелі «Парасочка» наратор підкоряється законам природи, Еросу, виправдовуючи легковажну поведінку цієї жінки. Одрозуміти, що його симпатії на її боці. Це яскраво демонструє розв'язка: газдині, поглинувшись над Парасочкою, не минають своєї кари – дістають прочухана від жовнів. Марко Черемшина стверджує у цій новелі, що насильство завжди породжує помсту.

Законам Еросу не може скоритися і молода вдовиця Калина. Велику тугу молодої жінки М. Черемшина передає майстерно: «Так голосила на похороні свого газди, що селу серце тріскало. І проповідала, і заводила, і заклинала. Не то що плакала, а розливалася розливалася, як біла мрак травами» [Черемшина 1974: 1, 276]. Прийшла всевладна весна, розбудила «любість гарячу», і серце Калини відкрилося коханню.

Новела «Марічку головка болить» містить своєрідну трансформацію міфу про Одисея: поки головний герой Плаюк відсутній, його побратим Дуць встигає «полюбити» його дружину Марічку. Такий проступок, знову ж таки, пояснюється владою всемогучого Еросу. Сам Дуць пояснює свій стан «Так мене до неї тепер щось кличе, як оту спрагу до тої водиці, що нагорі з каменя на сонце перлами розливається» [Черемшина 1974: 1, 285].

До міфологеми води Черемшина звертається не раз, трактуючи її по-різному. Однак найяскравішу реалізацію цієї міфологеми можна виявити в ранньому оповіданні митця «Керманич» (1896). Варто зауважити, що у слов'янській міфології вода (водний простір) має декілька трактувань: межа між двома світами, шлях у царство мертвих, місце мешкання душ померлих і нечистої сили. В оповіданні «Керманич» вода виконує роль шляху в царство мертвих, вона – стихія, яка забирає життя керманича Івана Саїна. Іван – ватажок плотарів, які спускають по ріці Черемош різні вантажі. Його дружина боїться стихії води, застерігає перед нею: «Зваж і те, що то сльотливий рік, дощі за дощами перепадають та й Черемош аж казиться» [Черемшина 1974: 2, 23]. Оксана мала рацію, бо Саїн таки гине у воді. Побратими, журячись, вказують на всемогутність водної стихії: «Гай- гай, що вода може!» [Черемшина 1974: 2, 26].

Слід зауважити, що міфологема води в цьому оповіданні виконує і роль провідника роду. Син Івана Саїна

то як сумлінне заговорить, то такі слова палючі в кожній жилці, що ті слова скалу розсиплють на дрібен порошок. Найстрашніше то слово від сумління» [Стефанік 2000: 232]. «Трагічне як естетична категорія виражає злам у розвитку суспільства, народження нового, яке завжди відбувається в муках і крові, народження нової соціальної формації, нової людини. Остання, як правило, усвідомлює і відчуває назрілу історичну необхідність, яка ще не може здійснитися. Така людина – носій ідеалу і носій нової свідомості в умовах, які перешкоджають здійсненню історичної необхідності, стає трагічною постаттю, носієм трагічного», – слушно зауважила К.Фролова [Фролова 1986: 7].

Це дає підстави стверджувати, що уся новелістика Стефаніка екзистенційна за суттю, будується на основі гуманістичних принципів філософії існування, де центральне місце відведено проблемі буття людини у світі, трагізму її життя, породженого усвідомленням неминучості смерті, власної гріховності, підсиленого відчуттям самотності та непотрібності. Стефанік постає філософом к'єркегорівської моделі світосприйняття – його естетика спрямована на розкриття глибинних порухів людської душі, нерідко гіперболізованих проявів підсвідомості, надламаної психіки, надмірної душевної чутливості. Автор вдається до такої манери викладу, аби наблизити читача до проникнення у глибинні пласти буття, примусити його замислитися над власним життям, самому знайти відповіді на одвічні проблеми людства. Це наближає Стефанікових персонажів до літературних героїв європейських екзистенціалістів: Камю, Брехта, ставить його твори в один ряд із кращими зразками літератури модернізму.

Література:

- Бойко 1994: Бойко Т. Трагічний ритм життя і творчості В.Стефаніка //Основа. – 1994. – № 26 (4). – С.116-129.
- Грицюта 1982: Грицюта М.С. Художній світ В.Стефаніка. – К.: Наукова думка, 1982. – 300 с.
- Дем'янівська 2000: Дем'янівська Л. Таємниця Стефанікового таланту // Стефанік В. Моє слово. – К.: Веселка, 2000. – С.5-26.
- Денисюк 1981: Денисюк І.О. Розвиток малої прози кінця XIX – поч. XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – 207 с.
- Камю 1990: Камю А. Творчество и свобода. – М., 1990.
- Коцюбинська 2004: Коцюбинська М.Х. Мої обрії: В 2 т. – Т. 1. – К.: Дух і Літера, 2004. – 336 с.

- Кузнецов 1995: Кузнецов Ю. Импрессионизм в українській прозі кінця XIX – поч. XX ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – 304 с.
- Кучинський 1995: Кучинський М. Сильові особливості новел В. Стефаника антивоєнного циклу // Дивослово. – № 5-6. – С. 32-35.
- Лесин 1981: Лесин В.М. Василь Стефаник. Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1981. – 150 с.
- Лесин 1965: Лесин В.М. Творчість Василя Стефаника. – Львів, 1965. – 214 с.
- Михайловська 1998: Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософствування в українській літературі XIX – першої половини XX ст. – Львів: Світ, 1998. – 211 с.
- Островська 1999: Островська А. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця XIX – початку XX ст. /на матеріалі малої прози В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського. – Канд. дис. – Донецьк, 1999.
- Стефаник 2000: Стефаник В. Моє слово. – К.: Веселка, 2000. – 319 с.
- Ткачук 1994: Ткачук М.П. Кризь призму чуття і серця // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 27-31.
- УРЕС 1969: Український Радянський Енциклопедичний Словник: У 3 Т. – Т.1. – К.: АН УРСР, 1969. – 854 с.
- Фролова 1986: Фролова К. Творчий метод і естетичні категорії // 36. наукових праць / Дніпропетровський університет ім. 300-річчя возз'єднання України з Росією. Ред. кол.: К. П. Фролова та ін. – Дніпропетровськ, 1986. – 95 с.
- Фурса 1978: Фурса Э. Пейзаж как средство выражения трагического в украинской советской прозе // Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе. Всесоюзная научная конференция. Тезисы докладов (Октябрь 1978 г.). – Днепропетровск, 1978. – 225 с.
- Чопик 2002: Чопик Р. Крик оголеної душі // УСЕ для школи. – 2002. – № 3. – С. 12-16.
- Шумило 2003: Шумило Н. Під знаком національної самобутності. – К.: Задуга, 2003. – 354 с.

Nazarevych Lesya

Existential category of tragedy in Stefanyk prose

In the article existential category of tragedy in Stefanyk novels is analyzed. Author gives outlook of the problem in the works of contemporary literary scholars (M. Kotsyubynska, N. Mykhailovska, Y. Kuznetsov, N. Shumylo and others) and reveals the main features of the philosophical manner of writer's thinking. The main attention is paid to the problem of tragedy of

дискусію: а чи заглиблювався Марко Черемшина в гуцульську міфологію настільки, щоб «прочитати» цей символ, чи він підсвідомо реалізовував цю модель у своїх творах. Ми схилиємось до останнього твердження.

Еротика, у поєднанні з міфологемою води, помітна у новелі «Парубоцька справа», яка розповідає нам історію любовних походеньок Федуся – сільського улюбленця всіх дівчат і молодиць. Жінок не залишає байдужими краса юнака: «Такий, гей ясін, високий та кучерявий... Лице, гей зарукою мальоване, на бачках обертається, під шовковим вусом замикається, як братчиків цвіт... Як моргне, то днинка сміється. Як гляне, то душа потопає» [Черемшина 1974: 1, 289]. Символ води у цій новелі Черемшина застосовує, коли змальовує циганочку Цію: саме у воді Федусь чинить наругу над дівчиною. Автор персоніфікує водну стихію, звертаючись до неї із своєрідним докором: «Ей, ба чого ж ти, ріко, той красний вогонь так швидко ізгасила?» [Черемшина 1974: 1, 290]. Сільський любас «збавив сімнадцятеро дівчат», але хотів одружитися із вдовицею Чередарючкою. За це бадіки (батьки) притягнули Федуся до суду: «Йому перли під ногами, а він їх толочить... Він із цвіту лиш мід испиває... Най платить за вінок, за неславу... Буде він знати як нам діти калічити!» [Черемшина 1974: 1, 292].

Федусь – гуцульський тип егоїстичного Нарциса: він не визнає себе винним перед Цією. Він навіть насміхається над дівчиною: «За одну Цію не маю провини ні на макове зерно ..., бо вона тоді була... вибачте... гола» [Черемшина 1974: 1, 295]. Горда Циганочка не знесла такого зухвальства: «Довгий ніж видобула і в один мах його у Федусевих грудях утопила» [Черемшина 1974: 1, 295]. Ймовірно, що цією несподіваною розв'язкою М. Черемшина показав своє ставлення до моральної сторони цього випадку, залишившись солідарним з уявленнями гуцульського народу. Митець позбавив бога кохання його чарів.

Марко Черемшина дещо відходить від цих уявлень у новелі «Парасочка», по-новому інтерпретуючи міфологему Еросу. До того ж автор вводить протиставлення окремого індивіда (в нашому випадку Парасочки) та спільноти (гуцульських жінок). Порядним «газдиням» не до вподоби Параска, яка своїми чарами притягує до себе їх чоловіків. Жінки відгороджуються від неї: «Дівки та й газдині міряють її згідним зором, обминають і в селі, і в бабинці церковнім. Словом обізватися не сміє, бо до челяді не пишеться, бо від

стіни, впав Петро на землю» [Черемшина 1974: 1, 187]. Таким чином, мотив повернення до рідного дому перетворюється в мотив трагічної неможливості досягнути його.

Слід зауважити, що новела «Село вигибає», хоча й сповнена глибокого трагізму, однак дає надію на відродження Гуцульщини. Образ Аннички – це наче новий цикл у розвитку етносу, що реалізує міфологему початку і кінця. На думку М.Моклиці, «складається нова модель світоустрою, яка, попри яскраву індивідуалізацію, містить абсолютний універсализм. Відбувається поділ світу на високе і низьке (архаїчна опозиція верх/низ, профанне/сакральне), яке дістає новітній підтекст духовного і матеріального» [Моклиця 2001: 64].

Поетикою міфологізації позначена і новела «Карби». Вже сама ключова лексема «карби» («гріхи») вводить нас у світ гуцульської міфології. Архаїчною опозицією у новелі «Карби» виступає два світи: земний та неземний, реальний та ірреальний, а провідником між цими світами є карби, гріхи, які супроводжують людину і земному, і в неземному світі. «Ск душа на тот світ приходить, то єї карби уже пораховані, уже муки терпіти має.» – говорить перед смертю баба онукові [Черемшина 1974: 1, 38].

Ряд новел Марка Черемшини позначені реалізацією архетипної міфологеми Еросу («Грушка», «Зарікайся мід-горівку пити...», цикл «Парасочка», «Марічку головка болить», «Парубоцька справа»). Потрібно зауважити, що митець часто поєднує міфологему Еросу з іншими міфологемами.

У новелі «Грушка» прозаїк здійснив художню реалізацію архетипних міфологем Еросу і Танатоса: життя і кохання перемагають смерть у хаті Ілаша, де в світлиці ще лежить покійниця, а в хоромі легені й дівчата вже затіюють ігри: «Уклякали коло тіла, відшпигували молитви, а потому барзо смуток скидали і в хоромі гралися жмурка й лопатки» [Черемшина 1974: 1, 65].

Дослідники творчого доробку Марка Черемшини часто зауважують своєрідну еротичність дискурсу митця. Справді, І.Семанюк не цурався «неморальних» тем і сюжетів, уміло поєднуючи їх із специфікою гуцульських вірувань. Зокрема, уявлення гуцулів про шлюб та події з ним пов'язані часто супроводжуються міфологемою води. Вода у цьому випадку є своєрідним міфологічним символом жіночого начала, що дає початок новому життю. Наша думка може спровокувати

man existence as the dominant aspect of existencialism.

Keywords: existentialism, tragedy, motive, short story.

Надія Перцак (м. Тернопіль)

ББК 83.3 (4Укр) – 4

УДК 82 – 32 (477)

Міфологічна поетика новел Марка Черемшини

У статті досліджено міфологічні елементи у творчості Марка Черемшини. На матеріалі аналізу новел зі збірок «Карби», «Верховина» та циклу «Село за війни» показано реалізацію окремих міфологем, міфологічних мотивів і символів у художньому дискурсі митця.

Ключові слова: міфопоетика, новела, Марко Черемшина, міф, структура, дискурс, неоромантизм.

Сучасна гуманітарна наука дедалі частіше оперує поняттям «міф», «міфема», «міфологема». Це пояснюється концепцією Н.Фрая, котрий звернув увагу на те, що література за принципом маятника спочатку віддаляється від міфу, а потім повертається до нього, наголосивши на «тісних зв'язках структурних принципів літератури та міфології» [Фрай 1996: 145]. Власне і література XX століття повернулася до міфу, переосмисливши його.

Модерністичне мистецтво слова XX століття виявило схильність до міфологізації художньої візії світу. Цікавою є думка Я.Поліщука, котрий зауважив: «В естетичній системі раннього модернізму міф становить ознаку параболічного художнього мислення, що складається на межі XIX і XX ст. під впливом кризи раціоналізму й утвердження концептуально-символічних форм» [Поліщук 2001: 37].

Слід зазначити, що яскравим прикладом звернення до міфології є творчість митців-неоромантиків. Адже неоромантизм як напрям виник на ґрунті романтизму і, цілком закономерно, звертався до фольклорних джерел, народних уявлень та міфів. Доречним буде згадати у цьому контексті творчість Лесі Українки («Лісова пісня»), Михайла Коцюбинського («Тіні забутих предків»), у якій органічно використано народні уявлення та міфи.

Як відомо, Марко Черемшина також творив у річищі неоромантичного дискурсу. Митець-неоромантик тонко відчував світ гуцульської міфології. Свою увагу він звернув на фольклор Гуцульщини з її давніми віруваннями та на пантеїзм гуцульських міфів. Слушно зауважила Т.Гундорова, що «неоромантизм як художній напрям часто виростає на

ґрунті переосмислення християнських міфологем, шляхом посилення віталістичної й пантеїстичної культурософії» [Гундорова 1997: 74].

Ще М.Зеров вдало зауважив істотну особливість творчості Марка Черемшини: «Черемшининий Гуцулії властивий своєрідний гедонізм. Насолода миттєва – найголовніша заповідь для багатьох його героїв. Нажитися, набутися на цім світі – то є найбільше добро для їх поганського світовідчуження. Черемшині властивий непереборний біологічний оптимізм, життя в нього тріумфує над усіма перешкодами» [Зеров 1990: 434]. Цей віталістичний оптимізм присутній чи не у всіх творах митця, а особливо у збірках «Карби» (1901), «Верховина» (1929). Дещо окремішне місце займає в цьому плані цикл «Село за війни» (1925).

Міфологічну заангажованість творів Марка Черемшини чи не вперше зауважила Н.Мастин, досліджуючи цикл «Село за війни»: «Зображені в новелах циклу «Село за війни» картини жакливі дійсності мають глибоку архетипну проекцію, тому проза циклу набуває й міфологічного сенсу» [Мастин 1999: 20]. Загалом цикл «Село за війни» є своєрідною епопеєю війни, в яку Іван Семанюк майстерно вплив ряд міфологем, міфологічних мотивів та символів.

Новела «Село потерпає» є своєрідною експозицією циклу «Село за війни». Марко Черемшина вдало використовує магічне число «три»: «за третьою горою небо позіхає», «за третьою горою небо стогне», «під третьою горою вільшина пріє» [Черемшина 1974: 1, 121-122]. Таке нагнітання готує ґрунт для розгортання міфологеми «покинутої землі», «вигнання із раю». Митець вдало використовує персоніфікацію, щоб показати весь жах цієї ситуації: «Гейби земля в селі задрожала, гейби людей з себе скидала» [Черемшина 1974: 1, 122]. Мотив покидання дому підсилюється образною метафорою: «Бо це село, гей старі двері з виглоданих одвірків, за свій поріг упало» [Черемшина 1974: 1, 123].

Своєрідною антиномією до міфологеми «покинутої землі» є переосмислення міфологеми «повернення блудного сина» в останній новелі циклу «Село вигибає». Петро повернувся з війни сліпим, каліцтво сина завдає нестерпного горя старому батькові. Розв'язка вражає: батько вмирає, а син застрелюється: «Посягнув вдалину за язичок, і кріс луснув крізь його голову. Бризнула кров на стелю, ударив гук в

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Андрій Веретюк (м. Тернопіль)

ББК 83. 0

УДК 81'255. 4

Трансфер когніцій при поетичному перекладі

У статті простежується трансфер когніцій з оригінального до цільового тексту на прикладі вірша Луїса Кабалквінто «Hometown» та його підрядкового перекладу, здійсненого мною на українську мову. Виділяються різновиди когнітивних моделей в оригіналі. Звертається увага на їхню велику роль у формуванні семантики, змісту й психічного-емоційного настрою твору. При здійсненні перекладу робиться спроба віднайти відповідники англійських когніцій в українській мові, вибравши з широкого «репертуару» саме семантично/ментально/емоційно адекватні. Когнітивно-літературний аналіз поетичного твору, процедура перекладу підтверджують висунуту автором тезу необхідності збереження когнітивних систем як запоруку еквівалентності перекладу.

Ключові слова: когнітивна лінгвістика, когніція, трансфер, оригінал, цільовий текст, літературний переклад, еквівалентність перекладу.

Потужні лінгвістичні концепції (Брагман, Касад, Крофт, Фоконьє, Джонсон, Лакофф, Лангакер, Лінднер, Світсер, Талмі, Тагі, Тернер і т. д.) ще з ранніх 80-х років розрослися у міжнародну організацію Когнітивної Лінгвістики з власними періодичними і книжковими публікаціями. Вивчення когнітивної лінгвістики активно підтримувалось і підтримується в сусідніх з Україною країнах, а саме: в Росії (Ніна Арутюнова, Андрей Кібрік, Галина Кустова, Єкатерина Лютікова, Елена Падухева, Владімір Поляков, Єкатерина Рахіліна, Валерій Соловйов, Сергій Татеосов), Польщі (Ельжбета Табаковська, Анна Беднарчик, Ігор Бурханов, Агнешка Барш). Розвиток когнітивної лінгвістики в Україні, на жаль, істотно відстає від сусідніх держав. Саме тому дослідження когнітивних моделей у поетичному перекладі з англійської мови українською є актуальним і новаторським. Мета статті полягає в аналізі поверхневої та глибинної функцій когнітивних моделей у процесі перекладу

поетичного твору Луїса Кабалквінто «*Hometown*» українською мовою. Підрядковий переклад здійснюватиму я, водночас простежуючи за збереженням когніцій при трансфері з оригінального тексту до цільового тексту, оскільки тезу збереження когнітивних систем висуюю за основну вимогу еквівалентності перекладу. Користуюся дефініціями й основними положеннями когнітивної психології, розробленими для теорії прототипів, зокрема, для опису двох альтернативних шляхів *категоріальної креації ментальних образів* [Rosch 1978: 27-48]. У теорії прототипів категоріалізація відображає природу людських когнітивних процесів, згідно з якими ментальний досвід зводиться до творення подібних типів, або до 1) *image schemas* – образних схем (абстрактні схематичні структури з декількома предметами і взаємозв'язком між ними), або ж до 2) *rich mental images* – насичених ментальних образів (форма конкретного образу) [Rosch 1978: 39-40]. Одні і другі є *cognitive domens* (когнітивні структури, системи, моделі) і відіграють вирішальну роль у творенні категорій. Процес категоріалізації (творення категорій, типів за подібністю) спирається на людській здатності порівнювати і здійснювати селекцію. Процедура перекладу дуже нагадує цей психолого-когнітивний процес творення, бо зберігає його основні ланки, має подібну мету, подібні методи і той самий матеріал (мову). Застосовую теоретичні положення Е. Табаковської, яка продовжила традиції когнітивної психології Елеонори Рош і її учнів та приклала концепцію когнітивних моделей до перекладознавства, зосереджуючись на перекладах з англійської на польську мову [Табаковська 2001: 187]. В свою чергу прикладаю їх до аналізу перекладу поетичного твору, написаного американським письменником азіатського походження, Луїсом Кабалквінто, англійською мовою, на рідну мені – українську.

Луїс Кабалквінто народився на Філіпінах і навчався у Філіппінському університеті. Зараз поет мешкає і працює у Нью-Йорк Сіті. Окрім цього, Луїс Кабалквінто мав нагоду відвідати численні семінари з майстерності письма, включаючи добре відомий Бред Лоуф, а також навчатися пліч-о-пліч з поетом Галві Кіннел в Нью-Йоркському університеті. Його вірші з'явилися в численних поетичних журналах, зокрема, в «*American Poetry Review*». Нашому сучаснику було присвоєно Нью-Йоркською фундацією мистецтв літературну премію Томаса Ділана «За поезію».

- Фрейд 1912: Фрейд З. Психологические этюды. Навязчивые действия и религиозные обряды. Поэт и фантазия. «Культурная» сексуальная мораль и современная нервозность: Изд. 2. — М., 1912.
- Фромм 1992: Фромм Э. Индивидуальный и общественный нарциссизм // Э. Фромм Душа человека. — М.: «Республика», 1992.
- Хорни 2002: Хорни К. Концепция нарциссизма // Хорни К. Самоанализ. Психология женщины. Новые пути в психоанализе. — СПб.: Питер, 2002.
- Шерозия 1978-1985: Шерозия А. Сознание, бессознательное психическое и система фундаментальных отношений личности: предпосылки общей теории // Бессознательное: природа, функции, методы исследования / Под общ. ред. А. Прангшвили, А. Шерозия, Ф. Бассина: В 4т. — Тбилиси: Мецниереба, 1978-1985.
- Юнг 1996: Юнг К.-Г. Психология і поезія: Пер. з нім. // Антологія світової літературнокритичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів: Вид-во «Літопис», 1996.
- Kretschmer 1929: Kretschmer E. Geniale Menschen. — Berlin, 1929.
- Lombroso 1894: Lombroso C. Genio e degenerazione. — Leipzig, 1894.

Pecharsky Andriy

The phenomenon of «intellectual narcissism» as neurotic form of creative process

The article is dedicated to the problem of creativity psychology. The materials for research work are psychological models of characters' behavior in such texts in Ukrainian and world literature. And also the facts of his outer and inner biography. The methodological tools involve the achievements of the psychoanalytical approach.

Key words: projective identification, figurative meaning, narcissus (selfish) offence, therapeutic alliance, suicide motives (reasons), literary groups.

Вірш, який я зараз аналізуватиму, занурює нас у могутнє почуття приналежності до світу, спокою й задоволення: ліричний герой віднаходить у знайомих звичках і образах відчуття задоволених потреб у загальмованому потоці часу. При перекладі по-українськи з англійської дуже важливим є не втратити східного колориту й американського контексту вірша.

Hometown

After a supper of mountain rice
And wood-roasted river crab
I sit on a long bench outside
The old house, looking at a river

Alone, myself, again away
From that other self in the city
On this piece of ancestor land
My pulses slowed, I am at peace

I have no wish but this place
To remain here in a stopped time
With stars moving on that water
And in the sky a brightness

Answering: I want nothing else
But this *stillness* filling me
From a pure darkness over the land
That *smells* ever freshly of trees

The night and I are *quiet* now
But for small laughter from a neighbor
The *quick sweep* of a winged creature
And a warm dog, snuggled by my feet [Beatty J., Hunter P. 1989: 1173].

Рідна місцевість

Після вечері *гори рису*
І печеного на вуглинках річкового рака
Я сів на довгу лавку за межами
Старого особняка, який вікнами дивився на річку.

Я знову сам, я знову десь
Далеко від іншої частини мене, що перебуває в місті
На цьому шматку землі предків

Сповільнився мій пульс, спокій перебуває зо мною

Я не маю жодного бажання окрім цієї місцевості
Залишитись тут в зацикленому часі
З зірками які пливають собі по воді
І небо сяє блиском

Я відповім: Не хочу нічого
Окрім спокою що наповнює мене
Який доноситься від чистої темряви що лежить над
землею
І цілу вічність пахне свіжими деревами.

Ніч і я перебувають у тиші
Ледь- ледь чути усмішку сусіда
І швидкий лет крилатого створіння
А також тепло собаки, що калачиком скрутився під
ногами моїми¹.

Сам початок вірша вже містить у собі метафору: «Після вечері гори рису». Когнітивна граматика, стилістика й поетика кожні по-своєму розглядають аспекти вибору мовцем різних шляхів для реконструювання (концептуалізації) відчуті ситуації. Для когнітивіста Лангакера у світлі стилю й поетики – це концептуалізатор (conceptualizer), який концептуалізує в даному часі й місці, тобто реконструює «сцену» (*scene*), шляхом порівняння, здійснюючи процес категоризації, а метафору ж бачить як щось, що не вкладається в замкнені межі категорій [Benjamins 1988: 64-66]. Свого часу Вільям Крофт підкреслював роль когнітивних структур (*cognitive domens*, – у Крофта «*domains*») в інтерпретації тропів – послужуся і його аргументаціями [Крофт 1993: 335-370], і в першу чергу наступними двома: «Domains play a central role in the definition of metaphor as mapping of conceptual structure from one domain to another. Domains also play a significant (though not defining) role in most metaphors and some related lexical ambiguities, as the highlighting of particular domains in a domain matrix» [Крофт 1993: 335]. [Структури також відіграють важливу (хоча і не вирішальну) роль у більшості метафор, а також лексичних двозначностях, що тісно пов'язані з ними у вигляді підкреслення конкретних систем у структурному матриці]

¹ Переклад мій, підрядковий – А.В.

характеризував як болісне відчуття власної неповноцінності та недооцінювання своїх потенціалів, що призводить до внутрішнього звинувачення Самості людини. Х. Кохут у своїх працях «Форми і трансформація нарцисизму» й «Аналіз Самості» акцентував на викривленні первинної психічної рівноваги дитини, яка пов'язана із виникненням у неї «грандіозної Самості» й ідеалізованого образу своїх батьків. О. Кернберг вбачав основну проблему нарцисистичних особистостей у їхній спотвореній самооцінці й відповідних об'єктних відношеннях.

Відомо, що людина як митець досягає повноцінної творчої зрілості, коли позбавляється від соціального й індивідуального нарцисизму. Але оскільки існує «первинний нарцисизм» (за терм. З. Фрейда), то Е. Фром вважав, що неможливо повністю позбавитися від цього феномену. Проте людина все ж здатна змінити об'єкт, на який скеровується її нарцисистична енергія. Тобто митець міг би пишатися творчими успіхами колег і своїми власними. Таким чином, предметом його нарцисизму в кінцевому результаті стало б людство.

Феномен «інтелектуального нарцисизму» як невротична форма творчого процесу людини дає змогу збагнути серйозність і складність цієї проблематики, яка обіймає все єство митця, нерідко визначаючи його долю. Це та величина, що служить мірилом нашого внутрішнього «Я» і зумовлює приналежність до життя і Бога.

Незважаючи на те, що мовознавчі науки сягнули значних глибин дослідження слова, нам нічого не відомо про первинні джерела людського мовлення: не відомо, коли і як виникла мова (чи то із наслідування голосами звірів і птахів, чи із інших причин) тощо.

Божественна сила слова, яка завжди була творчим засобом людської діяльності, не терпить міфотворних предметів, відірваних від реальності. Вона завжди залишиться таємницею нашого мислення і духу.

Література:

- Бойчук 2003: Бойчук Б. Спомини в біографії. — К.: «Факт», 2003
Выготский 1986: Выготский Л. Психология искусства. — М.: Искусство, 1986
Узнадзе 1964: Узнадзе Д. Труды: В 3 т. — Тбилиси: Мецниереба, 1964

Що спонукало Дж. Лондона до самогубства? Відчай людини, яку не змогли зрозуміти сучасники? Внутрішній примус творити? Чи незгасне бажання істини: сказати те, про що промовчав у своєму романі «Мартін Іден»?

Справжні поетичні витвори, найглибші осяги душевних зусиль межують із невідомими, непізнаними психічними процесами. Ще Платон у діалозі «Іон» підмітив, що самі поети найменше відають, яким способом вони творять. Причини і їхній особливий зміст художньо-образної інформації приховані в сфері несвідомого, проте процеси, які виникають у ній, здебільшого мають своє продовження у свідомості, й навпаки. Навіть сам З. Фройд дивувався: «Як це вдається письменнику — це його заповітна таємниця; у техніці подолання того, що нас відштовхує... лежить істинна poetisa» [Фрейд 1912: 28].

Звичайно, таємниця творчого зародку — це трансцендентна проблема, тому в психоаналітичних дослідженнях її трактують по-різному. Фройдівська школа вважала подібний етап розвитку митця ознакою інфантильно-аутоеротичної обмеженості особи. К.-Г. Юнг у своїх працях обґрунтовував, що письменника «потрібно пояснювати його творчістю, а не недосконалістю власного характеру... чи особистими конфліктами» [Юнг 1996: 118]. Д. Узнадзе застосовував поняття «визрілої установки» для початкового специфічно творчого, цілісного стану особистості художника» [Узнадзе 1964: 3, 64]. С. Грузенберг вбачав у подібному явищі містичний акт духовного злиття митця з Божеством.

Подібно інстинкту самозбереження, нарцисизм у творчому процесі письменника виконує важливу стимулюючу функцію. Він робить людину асоціальною, а в крайніх випадках призводить до душевних недуг. Парадокс феномену інтелектуального нарцисизму полягає в тому, що він необхідний для збереження внутрішнього натхнення і водночас представляє собою загрозу для психічної рівноваги і здоров'я.

Вирішення такого парадоксу в психоаналізі набирало дискусійного характеру. Наприклад, Е. Фром розрізняв дві форми нарцисизму: доброякісну, об'єктом якої є плідний результат власних зусиль, і злоякісну, де акцент робиться тільки на тому, що має людина. У першому випадку присутній елемент корекції, а в іншому — відсутній. К. Абрахам подібний вид «негативного нарцисизму»

— *основі*] ². До речі, в цитованій вище праці Крофт сам посилається на Лангакера, підкреслюючи, що саме в цього вченого «знаходимо найкраще розроблений опис когнітивних схем (domains)» [Крофт 1993: 338]. Акцентуючи в цій статті на когнітивному аспекті, не виключатиму загалом двох інших: адже, зрозуміло, переклад поетичного твору — це й врахування поетики й стилю. Отже, перша когнітивна модель розглядуваного твору, яка відразу впадає в вічі, — це модель об'єму. *Schemata* імагінації зображає хитання об'єму: тобто надзвичайно велика кількість рису — цілісінька «гора» — потрапляє у невеликий шлунок. Буквальна «гора» вміщує в собі образи, характерні для зору, смаку, дотику, а також руху в просторі. Базисний образ — гора — за допомогою цих різновидів чуття в безпосередній спосіб описує добре відому нам тарілку рису, вживаючи звичайну фігуративну метафору і у такий своєрідний спосіб перетворюючи звичайнісіньке слово в образ у вербальному обрамленні, тобто у пікторіальну якість вірша. Власне, він і відіграє роль образотворення поетичної креації. На щастя, в українській мові образ «гори рису» означає теж саме. Отож, трансфер цієї когніції при перекладі можна вважати еквівалентним.

Вірш містить у собі деталі й образи об'єктів у русі (когнітивна модель руху): «зірками які плывуть собі по воді»; «швидкий лет крилатого створіння». Попри присутність цих образів, вірш (як єдине ціле) є статичним, постійно наголошує на нерухомості, в якій усе застигло, включно навіть з таким динамічним феноменом, як час. Тут ми можемо чітко зрозуміти прийом умисної колізії, тобто контрасту: рух протиставлений нерухомості. Окрім цього, численні видовища, запахи і звуки суттєво підсилюють згаданий вище дух нерухомості. Завдання перекладача не втратити жодну суттєву деталь, він не повинен випускати з пам'яті «чисту темряву що лежить над землею», «І цілу вічність, що пахне свіжими деревами» («pure darkness over the land // That smells ever freshly of trees»).

Наступною важливою когнітивною моделлю є когніція простору: місце — простір; тут — там; дім — світ. «Старий особняк, який вікнами дивиться на річку // Я знову сам, я знову десь // Далеко від іншої частини мене, що перебуває в місті // На цьому шматку землі предків // Сповільнився мій

² Тут і далі переклад англійських і польських наукових текстів мій — А.В.

пульс, спокій перебуває зо мною // Я не маю жодного бажання, окрім цієї місцевості, // Залишитись тут...» («I sit on a long bench *outside* // The old house, looking at a river // Alone, myself, again *away* // From that other self in the city // On this piece of ancestor land // My pulses slowed, I am at peace // I have no wish but *this place* // To remain *here*...») – всі ці предмети, явища, стани й події мають дуже конкретну локалізацію, навіть дуже конкретну точку: на лавці, з теплим собакою, що скрутився калачиком під ногами. Зовсім не важко здійснити трансфер українською мовою загальної схеми, натомість, набагато важче передати шляхом перекладу конкретні образи: щоб реалізувати це, нам доводиться здійснювати вибір з-посеред багатого репертуару психічних образів автора (цебто ліричного героя-наратора). Окрім цього, нам потрібно зкоригувати їх, віднайти відповідний український репертуар і, нарешті, зробити їх співзвучними з нашими власними психічними образами. «Точкою опори будь-якого дослідження поетичних текстів, коли йдеться про художній переклад, повинна бути специфікація поезії як різновиду естетичної діяльності, тобто як конкретного типу вербального мистецтва, результат якого має форму поетичних текстів», – резюмує професор Ігор Бурханов [Бурханов 2002: 140].

Більшість людей, як правило, створюють образи в однаковий спосіб. Талмі розрізняє чотири системи імагінації:

- 1) система структуральної схематизації (якість об'єкту, час/простір)
- 2) система перспективного узгодження (розміщення об'єкта і його рух відносно різних точок зору)
- 3) система поділу уваги (поділ місця події на «фігуру і тло»)
- 4) система силової динаміки (взаємозв'язок об'єктів) [Табаковська 2001: 47-48].

Кожна з цих систем корелює з конкретними лінгвістичними засобами у великому просторі мови, оскільки культурні, соціальні й історичні фактори створюють умови для процесу конвенціоналізації. Більше того, все залежить від суб'єктивних моделей звуження місця події, зосередження на індивідуальних конструктивних діях мовця. Люди відрізняються; відрізняються також створені ними вербальні структури. Ідучи слідом за Р.В.Лангакером, Ельжбета Табаковська детермінує це, як «альтернативний конструал місця події» [Лангакер 1988: 49-90]. Звернуся до прикладів, які вона подає на основі польської мови. Носій польської

пов'язаний із проявом сексуальності дитини, спрямованої на саму себе. Поряд із розумінням такого різновиду нарцисизму основоположних психоаналізу розрізняв «Я-лібідо» (нарцисистичне лібідо) та об'єкт-лібідо. Спочатку обидва види енергії знаходяться в симбіозі нарцисизму, і лише з появою прив'язаності до певних об'єктів з'являється можливість їхнього окремого існування.

Усе це дозволило психоаналітикам внести концептуальні розробки у таке поняття, як невротична форма «нарцисистичної ідентифікації», що призвело до постановки цілої низки проблем. А саме: як і яким чином у самому «Я» людини виникає об'єкт, на який скероване лібідо, та чому «Я» стає об'єктом агресії. Таке уявлення привело до топічного, структурного і динамічного розуміння психіки людини. Проте, якщо художнє самовираження виступає в якості постійного елемента творчого процесу людини, то нарцисизм являє собою змінний елемент його невротичної форми. Як зауважувала К. Хорні, «фактором, найбільш сприятливим для розвитку нарцисистичних нахилів, є, мабуть, відчуження дитини від інших людей, викликане образами і страхами» [Хорні 2002: 212].

Висвітленням цієї проблематики в художній літературі може бути внутрішньо-біографічний роман Дж. Лондона «Мартін Іден». У творі чітко показано, як співвідноситься реалізована творча слава, соціальний статус, добра фінансова забезпеченість героя із смыслом його життя та душевною спустошеністю, що в кінцевому результаті призвела до суїциду Мартіна, а відтак і самого автора.

Народження Дж. Лондона як письменника, його грандіозний успіх і слава врешті виявилися трагічними. Тогочасна літературна критика переважно вбачала у творчості митця душевну роздвоєність, конфлікт між вимогами життя і його власними ілюзіями. Це стало причиною непорозуміння і зіткнення письменника із суспільством. Дж. Лондон, потрапивши в зачароване коло громадської думки кореспондентів, літературознавців, письменників, невтомно боровся проти подібних міркувань. Як говорив Петрарка: «Я перестану писати, коли перестану жити». Але струна болю обірвалася і в самій душі автора роману «Мартін Іден». Уся глибина помислів обміліла. Власні поцінування – ніщо. Потрачено сили. Усе знецінилось.

згодом відмовила йому, розбитий горем поет назвав її у своєму вірші «Жорстокість» путаною, закінчивши такими словами: «вже видно, що ти не Цариця еси, а звичайна баба нівроку!»

Так поет, закохавшись в жінку, переносить на неї свій нарцисизм і, оскільки вона стає його власністю, не може стерпіти «відмови». Це рівнозначно тому, що в людини забрали певну річ, яка належить тільки їй. «Голос Шевченка», який начебто надихав митця на відповідний намір, слід розглядати як егоцентричну, завищену самооцінку Т. Осьмачки, котра в даному контексті виступає як десексуалізований дериват його нарцисистичної любові. Прихована параноя митця також зіграла свою роль стосовно його хвороби манії переслідування, від якої поет лікувався уже в психіатричній лікарні.

В. Барка був дуже вразливий у сфері релігії й ревно протестував проти тих поглядів на Бога, які були відмінні від його бачення суті людської віри. Як згадував Б. Бойчук, «поруч із тим, Барка дістав манію «великості», — його книжки мусили бути великі, тобто товсті. Збірка, менша ніж на тисячу сторінок, не мала в його очах великої вартості... Іншими словами, вартість творчості пішла на нижчий план, а кількість стала цінністю сама собою (він хотів довести, як висловився одного разу, що українці можуть так багато писати, як і Толстой)» [Бойчук 2003: 85]. Правда, згаданий російський класик також страждав інтелектуальним нарцисизмом, дійшовши наприкінці свого життя думки, що за велику геніальність Бог подарує йому безсмертя.

Менш відомий письменник Ю. Косач, що «був заздрісним за успіхи інших письменників» [Бойчук 2003: 102] й «не міг стерпіти, коли увага літературної спільноти не була звернена на нього» [Бойчук 2003: 102], розвинув у собі клептоманію.

Біографічні факти про митців свідчать, що їхні феномени інтелектуального нарцисизму в творчому процесі дуже розмаїті за своїм характером. Вони містять у собі марнославство, несамовите бажання престижу чи звичайну самоповагу, нереалізовані ілюзії, літературну сповідь, жертвоне кохання, відчуженість, ідеали, фобії, надмірну занепокоєність творчими здібностями тощо. Тому в сучасній психології творчості вчені підняли дискусійне питання про необхідність визнання й поглиблення того, що було названо З. Фройдом «первинним нормальним нарцисизмом», який

мови передає хід подій за допомогою метафоричної конструкції RUCH W PRZESTRZENI (РУХ У ПРОСТОРИ) кажучи:

a) *Wszystko poszło dobrze,*

тим самим підкреслюючи добрий результат подій. А от коли йдеться про плавність руху, він може сказати:

b) *Wszystko potoczyło się gładko.*

Натомість, коли потрібно підкреслити труднощі в якомусь процесі, а саме він чи вона мали труднощі в чомусь, можна вжити таку конструкцію:

c) *Wszystko toczyło się jak po grudzie,*

це означає, що рух у просторі, точніше — рух подій зіткнувся з перешкодами на своєму шляху («gruda» = «lump») [Табаківська 2001: 47-48]. Окрім цього, я знайшов подібні метафоричні вирази в українській та англійській мовах. Англійською ми говоримо:

a) *Things were running smooth* (дослівно: *Речі бігли гладко*),

українською:

a) *Все йшло добре* (загальна характеристика);

b) *Події розгорталися стрімко* (підкреслення великої швидкості процесу);

c) *Справи пішли на лад* (підкреслення позитивних змін у процесі руху);

d) *Все йшло як по маслу* (підкреслення плавності руху).

Останній приклад має додатковий імагінаційний ефект: плавність руху була підсилена «за допомогою масла». Ми називаємо це стилістичною варіацією у кожній рідній мові. Але обов'язок перекладача полягає також у зауваженні відмінностей на шляхах сценічного конструювання цих мов, а також у пошуку еквівалентів перекладу.

Система структуральної схематизації у «*Hometown*» є простою: один самотній наратор-герой («я знову сам» — «along», «myself»), один будинок («Старий особняк, який вікнами дивився на річку» — «The old house, looking at a river»), одна річка, одна лавка і один собака... Основне місце події у «*Hometown*» є *фігура і тло, місце і простір*. Для підкреслення національної атрибутики рідної місцевості автор (в цьому випадку — особа, яка розповідає вірш) використовує специфічні деталі при описі вечері (печеного рака, великої кількості рису). Український перекладач, хоча і має цілком інші вподобання стосовно вечері, на мою думку, все-таки повинен зберігати цю еквівалентність за будь-яких

обставин, навіть коли доводиться описувати суто кулінарний спосіб приготування річкового рака (за допомогою вуглинок = «wood roasted river crab» = печеного на вуглинках річкового рака).

Схоже на те, що перекласти вираз «OTHER SELF» українською мовою надто важко:

Alone, *myself*, again away
From that *other self* in the city
On this piece of ancestor land
My pulses slowed, I am at peace...

Особа, яка розповідає цей вірш, використовує вище наведений вираз заради контрасту. Йдеться про «the other self». Хто ж такий «the other self» (?) – (Myself? Herself? Himself? Yourself?), чи хтось інший? З огляду на те, що автор (як це впливає з контексту) впродовж усього вірша описує самого себе – я це переклав в наступний спосіб: ... «далеко від іншої частини мене, що перебуває в місті». А що таке місто? Це зазвичай шумне, залюднене, нервові і гіперактивне місце. На противагу тому, автор перебуває у цілком протилежному стані – в аурі спокою, тиші і миру.

Як можна зауважити, наступний фрагмент перекладу еквівалентний.

Я знову *сам*, я знову *десь*
Далеко від *іншої частини мене*, що перебуває в місті
На цьому шматку землі предків
Сповільнився мій пульс, мир перебуває зо мною...

Вірш доносить до нашого вуха дуже конкретні образи задоволення мовця, зокрема жаданню мить щастя, коли автор, залишивши позаду гамірне місто, приховано відвідує рідну місцевість після довгого періоду розлуки: the «stars moving on that water and in the sky a brightness...», «pure darkness over the land», «small laughter from a neighbor», «the quick sweep of a winged creature», «a warm dog, snuggled by my feet». Завдання перекладача полягає в тому, щоб міцно «вхопити» й не «випускати» всі ці деталі та з точністю передати їх мовою перекладу. («З зірками які плывуть собі по воді // І небо сяє блиском», «від чистої темряви що лежить над землею // І цілу вічність пахне свіжими деревами», «Ледь-ледь чути усмішку сусіда // І швидкий лет крилатого створіння // А також тепло собаки, що калачиком скрутився під ногами моїми»). Вважаю, що почуття дому сильно стимулюється під час перебування на чужині. Власне, це і показав автор вірша. Саме тому метою перекладача є створити еквівалентну

зізнавався й М. Гоголь. «Притім мистецтво виявляється немов подібним до терапевтичного лікування» [Выготский 1986: 97-98], – як зауважував Л. Виготський у своїй «чистій», «безособовій» психології мистецтва, згадуючи Мюллера-Фраєнфельса, який вважав, що Шекспір і Достоевський тому не стали злочинцями, що відображали вбивць у власних творах. Проте Р. Рільке засуджував подібні міркування, пишучи в листах, що «лікування для нього було б можливим тільки тоді, коли б він ніколи більше нічого не творив» [Выготский 1986: 511]. Хоча, маючи змогу аналізувати чимало фактів із життя творчих людей, психологи не раз виголошували парадоксальні теорії, проте особливість межового нарцисизму можна спостерігати й у реальному житті митців.

Наприклад, чимало поетів Празької школи, яким доводилось творити в тіні Маланюкової слави, підсвідомо отримали комплекс неповноцінності стосовно свого метра. Так, Ю. Дараган зненавидів Є. Маланюка, і перед смертю вилив свої почуття у відповідні рядки: «*Ні, не Петроній ви, не лицар, Ні навіть трухлий Дон Кіхот...*» А О. Стефанович своєю гордістю й заздрістю дійшов просто до манії переслідування. Про розмову із ним Б. Бойчук записав декілька висловлених думок поета: «А чи знаєте, що він хоче вбити мене?.. – Не кажіть йому, що ви бачили мене. Я останнім часом друкувався у «Нових днях» під псевдонімом Древлянський, а якби Маланюк дізнався, що я ще пишу добрі вірші, то напевно вбив би мене. Ви ж читали його вірш «Молитва», де він говорить: знесилений двоїться і троїться – це про мене, що виступаю під подвійним прізвиськом» [Бойчук 2003: 79].

Самість О. Стефановича, як і Ю. Дарагана, була виражена в їх творчій інтелігентності. Відтак зовнішній блиск поступово ставав важливішим від душевної суті. Тому не дивно, що це стало причиною їх нетерпимості, заздрості до Маланюкового успіху, адже реальним стимулом творчого процесу митців було і залишається передусім визнання, слава.

Про меркантильність і манію грандіози Т. Осьмачки достатньо згадати один момент у житті поета, коли він закохався в якусь незнайому дівчину «й без усяких церемоній підступив до неї і сказав, що голос Шевченка велів, щоб вона вийшла за нього, Осьмачку, заміж і врятувала великого письменника, тобто його» [Бойчук 2003: 65]. Та коли дівчина

простежується не сам по собі феномен «інтелектуального нарцисизму», а феномен, який виникає в суттєвому взаємозв'язку із ставленням митця до своєї творчості. Ще А. Шерозія зауважував, що будь-який художній образ є результатом цілісної тривимірної системи фундаментальних відношень особи письменника — це «відношення до самого себе, до іншого і до суперособистості» [Шерозія 1978-1985: 3, 363]. Така динаміка «інтелектуального нарцисизму», його непомітна метаморфоза в житті митців була яскраво виражена у таких творах української та зарубіжної літератур, як «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка, «Я (Романтика)» М. Хвильового, «На воді» Г. де Мопассана, «Художник» Е. Золя, «Місто» В. Підмогильного, «Над безоднею» Я. Мамонтова та ін. Усі герої-митці названих драм, романів й оповідань відчували перевагу мистецького покликання над інтимними почуттями. Таким чином, виникає певна комбінація психічних інстанцій їхнього характеру, основною тенденцією якого є базальні нарцисистичні нахили. А їхній подальший розвиток залежати від того, в якій мірі людина буде внутрішньо відчуженою і непродуктивною в своїй творчій діяльності.

Митець, наближаючись до таємниці власної трагедії, стає рабом її народження. У цю мить він наче відкрив у несвідомих глибинах свого «Я» творчу стихію духа, що згодом, довірившись жовтявим клаптикам паперу, компенсує внутрішню деструктивність. Він ще не розумів, яка сила керує ним, а підсвідома сублімативна сфера душі вже передчувала темні глибини чогось надприродного, незвичайного і дивного. Несвідоме взяло гору над свідомістю й перебувало у постійній із ним боротьбі, що спричинило до особливої драматичності, феномену творчого процесу.

Трагедія героїв «Цвіту яблуні» М. Коцюбинського, «Чорної Пантера і Білого Медведя» В. Винниченка, «Я (Романтики)» М. Хвильового, «На воді» Г. де Мопассана, «Художника» Е. Золя — це маски письменника, за якими простежується трагедія однієї душі. Митець вивільнює свої несвідомі нахили за допомогою їхньої метаморфізації чи перенесення на персонажів. Як говорив один із героїв Шекспіра, він виплакує власні гріхи в інших людях. Тому тут ми стикаємось із так званим принципом «психічної однотипності». До речі, чимало психоаналітиків абсолютно серйозно стверджують, що митці позбавляються зайвих комплексів і недоликів, наділяючи ними своїх героїв. У цьому

модель дому: місця чи навіть точки у просторі — точки першочергового значення. Літературний переклад вимагає неабиякого хисту від перекладача. «... потрібно усвідомити, зауважує польський знавець трансляторики І. Бурханов, що професійний переклад вербального мистецтва вимагає добротної спритності. Літературний переклад на професійному рівні передбачає знання художньої техніки, його сучасних умов і норм, а особливо функціонуючих у первісній культурі під час формування оригінального літературного тексту. В ідеальному варіанті професіонал літературного перекладу повинен бути письменником з власним літературним і культурним світом, а одночасно володіти експертним знанням (...) першорідної літератури» [Бурханов 2002: 140]. Додав би, що необхідно при цьому бути не лише добрим контрастивним лінгвістом і добрим знавцем двох літератур і двох культурних середовищ, а й добрим компаративістом, який, порівнюючи літератури, вловить всі нюанси їх національної специфіки. Аналіз когнітивних моделей допомагає перекладачу вибрати коректний ментальний образ з багатого репертуару мов оригіналу і перекладу. Трансфер когніцій при поетичному перекладі є не чим іншим, як пошуком когнітивних відповідників мови оригіналу в мові цільового тексту з урахуванням індивідуального ментально-психічного укладу перекладача та національно культурного контексту, створеного його народом.

Література:

- Beaty J., Hunter P. 1989: Beaty J., Hunter P. *New Worlds of Literature*. — New York-London: Norton & Company, 1989. — 1173 p.
- Burkhanov 2002: Burkhanov I. *Translation: theoretical prerequisites*. — Rzeszow, 2002. — 222 p.
- Croft 1993: Croft W. *The Role of Domains in the Interpretation of Metaphors and Metonymies* // *Cognitive Linguistics*. — 1993. — № 4. — P. 335-370.
- Langacker 1988: Langacker R.W. *A View of Linguistic Semantics* // *Topics in Cognitive Linguistics. Current Issues in Linguistic Theory* 50. — Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins, 1988. — P. 49-90.
- Langacker 1991: Langacker R.W. *Foundations of Cognitive Grammar, t.2. Descriptive Application*. — Stanford University Press, 1991.
- Rosch 1978: Rosch E. *Principles of categorisation* // Rosch E., Lloyd B.B., *Cognition and Categorisation*. — Hillsdale, New Jersey: Erlbaum 1978. — P. 27-48.

- Tabakowska 2001: Tabakowska E. *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. – Kraków: Universitas, 2001. – 187 s.
- Talmy 2001: Talmy L. *The Relation of Cramma to Cognition // Topics in Cognitive Linguistics. Current Issues in Linguistic Theory 50*. – Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins 1988. – P. 165-206. Цит. за: Tabakowska E. *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. – Kraków: Universitas, 2001. – S. 47-48.

Veretyuk Andriy

The cognitive transfer at the poetic translation

The article deals with the cognitive transfer from the original text to target one using Luis Cabalquinto's *Hometown* (it's Ukrainian interlinear translation performed by me) as a vivid example. The variety of cognitive models in the original text is emphasized. The main attention is focused on their great role in the content, semantic and psycho-emotional shaping. During the translation process an attempt is done to make English and Ukrainian equivalents coincide. This aim is reached by choosing the adequate semantic/mental/emotional ones from the rich «repertoire», respectively. Cognitive-literary analysis of this poetical work of art and the very translating procedure confirm the theses about the necessity of the cognitive systems preserving, introduced by the author as a surety of translation equivalence.

Key words: cognitive linguistics, cognition, transfer, source text, target text, literary translation, translation equivalence.

Таким чином, у літературному культивуванні відбувається ідентифікація певної маси народу з високим п'єдесталом їхніх кумирів, чи то традиційно нав'язаних суспільству історичними обставинами, чи дійсно близькими їм по духу. Вирішення проблеми власної екзистенції народ намагається здійснити завдяки ідеалізації інших, щоб ототожнити своє слабке «Я» із портретами певних особистостей і підсвідомо стати частиною їх безмежної слави.

Відтак стикаємося із феноменом суспільного нарцисизму, про який писав Е. Фром, що «усередині групи, домінуючої над іншими, кожний почуває себе задоволеним у своєму індивідуальному нарцисизмі і, оскільки з даним твердженням погоджуються мільйони, воно видається їм правильним. (На думку більшості людей, правильним, або розумним є те, з чим погоджуються майже усі; для більшості поняття «рацію» не має нічого спільного з розумом, а тільки із суспільним схваленням)» [Фромм 1992: 59].

Певна категорія митців не обов'язково робить предметом нарцисизму усю свою особистість, а, як правило, окремі її психічні інстанції. Здебільшого це розум, інтелігентність, тонке відчуття художнього слова, — усе те, що пов'язане з творчістю, яка для них не є процесом внутрішніх порухів душі, а маревом, ілюзією егоцентричних бажань, дзеркалом *persony graty*, в якому вони могли б захоплюватися собою. Цей «оптичний обман» душі в творчому процесі обумовлений і матеріальним віддзеркаленням певної суті речей. Адже ті образи зовнішнього світу, які здатне осягнути наше око, не є дійсними. Нам здається, що Сонце обертається навколо Землі, а не навпаки, як є насправді; що на екрані телевізора проходить не зміна кадрів, а справжній рух фігур. Відомо, що комахи бачать світ інакше, ніж люди; що не існує кольору як такого, а лише потік квантів, які певним чином діють на наші зорові органи; нема також і звуку: є тільки хвилі, коливання, які впливають на слуховий апарат, формуючи в нас його відчуття. Коли астрономи помічають спалах на Сонці, вони насправді бачать його не в реальному часі, а з деяким запізненням: світлу від спалаху потрібно 8 хвилин, щоб дійти до Землі. Таким чином, дослідники бачать те, що вже відбулось у минулому.

Подібний «оптичний обман» душі проходить у невротичній формі творчого процесу людини, де

Однак під час творчого процесу чимало митців підсвідомо ризикують стати фетишистом, повірити, що певні предмети, звуки, кольори наділені надприродною магічною силою, а відповідно той, хто володіє нею, стає всемогутнім. Так невидимі далекі предмети, образи чи істоти, названі митцем, постають в уяві цілком реальними. Й ми переживаємо, думаємо, живемо разом з ними. Тому з'являються неіснуючі герої, ідеали, культи, символи тощо. Усе це детермінується свідомістю читача, входить у лабіринти його психіки й співіснує разом із ним. Психічним наслідком надмірної оцінки митцем своєї творчості є «інтелектуальний нарцисизм». Таку споріднену «всемогутність мислення» З. Фройд простежував ще в культурі й релігії примітивних народів.

Певна річ, що прагнення увіковічнити своє творіння ще не є феноменом «інтелектуального нарцисизму». Але, безумовно, воно є передумовою до його розвитку. Не варто проводити чітку межу серед поетів, творчість яких можна віднести до інтелектуального нарцисизму або ні. Цей феномен визначається станом духу, а не статистикою. Він існує в певному моменті, проміжку часу творчого процесу людини, який потрібно розглядати також і в контексті відповідної історичної епохи й суспільства, де народився і жив митець. Історія свідчить, що в кожному епоху письменники по-різному ставилися до свого возвеличення.

В античні часи належно сприймалося культивування поетів, увіковічнення лаврами Данте, Петрарки, тріумф слави Боккаччо, Цицерона. Тому слова Горация «Ні, весь я не помру; я житиму тоді, коли мене не стане» аж ніяк не були результатом невротичної форми творчого процесу, бо його уявлення про славу було детерміноване суспільством. У середньовіччі часто зустрічалися книги без підпису, анонімні автори яких у післямові зверталися до Бога або до читачів, щоб пом'янули їх у молитвах «незлим, тихим словом». Рання зоря літератури в часи Відродження ще більше засяяла на шляху популярності Е. Роттердамського і Вольтера. Культ померлих митців, таких як В. Гете, О. Пушкін, А. Міцкевич, Т. Шевченко та багатьох інших, виражався в найрізноманітніших формах: від вшанування пам'яті на їхніх могилах, меморіальних табличках на будинках, літературних вечорах, до мліючого душевного трепету, непогрішимості кожної написаної ними фрази, які мимоволі ставали ледь не лозунгами в свідомості їхнього народу.

Оксана Кавун (м. Тернопіль)

ББК 83.3 (4Укр) – 3

УДК 82.09

Проблема читача в українському літературному процесі
Словаччини (на матеріалі публікацій журналу «Дукля»)

Стаття розкриває пошуки українських літераторів Словаччини в руслі проблеми читача. Визначається актуальність для авторів журналу «Дукля» питання реценції літературного твору, взаємозв'язку з аудиторією. Підкреслюється важливість виділення ними головних учасників творчого процесу: автор, твір, читач.

Ключові слова: автор, читач, твір, реценція, взаємозв'язок.

Постановка проблеми. Альманах «Дукля» як єдиний літературний та літературознавчий часопис словацьких українців став центром розвитку української літературно-критичної думки на Пряшівщині в II пол. XX ст. Більш як за 50 років критичний відділ журналу представляли такі різні з точки зору рівня професійної майстерності та ідейно-естетичних позицій імена як І. Мадинський, О. Зілінський, Ю. Бача, А. Червеньяк, В. Хома, І. Волошук, Ф. Гондор, А. Шлепещкий, М. Гиряк, І. Галайда, В. Копчак, В. Коман, Ф. Ковач, М. Роман, М. Люк та ін. Їх перу належать тексти інформаційних, аналітичних і художньо-публіцистичних жанрів критичної та літературознавчої діяльності.

Статус національної меншини, довготривала й цілеспрямована духовна ізоляція української громади Чехо-Словаччини змусили письменників бути водночас політичними діячами, публіцистами, журналістами, видавцями. Це наклало специфічні ознаки на окремі твори і визначило особливі функції художньої літератури в таких умовах. Відтак, у критичних публікаціях «Дуклі» помітне жанрово-стильове схрещення творів художньої критики і публіцистичних виступів. Більше того, критичні рубрики журналу за час його існування мали досить неоднорідний характер. Домінували інформаційні повідомлення, анотації, ювілейні та публіцистичні статті, оглядові замітки, відгуки, рецензії, рідше друкувалися, проблемно-тематичні статті, полемічні нотатки і вже зовсім поодинокими були літературно-критичні й літературознавчі розвідки. Все ж вони

досить активно реагували на події поточного українського літературного процесу Словаччини й намагалися відтворити ідейно-естетичні пошуки загальноукраїнського та європейського теоретико-літературного дискурсу.

Наскрізню проблему критичних публікацій «Дуклі» становить питання ролі та місця літератури в суспільстві, взаємозв'язок із читачем. Таку увагу зумовили, з одного боку, радянська ідеологія, що активно впроваджувалася в усі сфери діяльності, в тому числі в мистецтво, а з іншого, особливості суспільно-політичного і культурного життя українців у чужій державі.

Ранні паростки літературного мистецтва словацьких українців були точними копіями зразків українського радянського письменства, а отже, зводились до ілюстрацій партійних рішень та оцінювалися за політичними критеріями. Письменники вбачали своїм покликанням «пізнати і відбити об'єктивну дійсність» [Рудловчак 1959: 71] і таким чином творили так звану «літературу факту» [Локай 1985], або взагалі обмежувалися «оспівуванням» суспільства чи окремих його людей. Естетичні смаки й уподобання місцевого читача рідко бралися до уваги, тому про сприйняття певного автора чи його творчості вирішувала безпосередньо редакція або літературна критика, точніше її перші примітивні прояви. Та вже тоді критики-початківці зрозуміли ключову умову існування літератури, для якої в однаковій мірі потрібні автор, твір і читач [Бача 1999: 1]. Це зумовлювало актуальність і важливість вивчення постаті читача в літературному і творчому процесі.

Актуальність проблеми читача для дописувачів «Дуклі» зумовлювалася найперше потребою популяризувати свою творчість, розповсюджувати книжки, розширювати коло власної читацької аудиторії, а заодно пропагувати український альманах. З цією метою за ініціативи КСУТ організовувалися виставки книжок, читацькі бесіди, зустрічі з письменниками, літературно-художньо-музичні вечори, урочисті академії з художнього читання і т. д. При «Дуклі» було також створено Клуб приятелів української літератури, який мав формувати базу постійних читачів і замовників українських текстів [Мадинський 1964: 8, 5]. Самі ж критики головне своє завдання часто вбачали у тому, щоб віднайти оптимальні шляхи донесення українського тексту до своєї громади й залучити його у міжлітературний контекст. Відповідно, постать читача частіше розглядалася як

Печарський Андрій (м. Львів)

ББК 83.3 (4Укр) – 4

УДК 82. 09

ФЕНОМЕН «ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО НАРЦИСИЗМУ» ЯК НЕВРОТИЧНА ФОРМА ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ

Стаття присвячена проблемі психології творчості. Матеріалом для дослідження послужили психологічні моделі поведінки персонажів у творах української та зарубіжної літератур, а також факти зовнішньої та внутрішньої біографії письменників. Методологічний інструментарій охоплює здобутки психоаналітичного підходу.

Ключові слова: проективна ідентифікація, перенесення, нарцисистична образа, терапевтичний альянс, мотиви суїциду, літературні угруповання.

Гама душевно-творчих можливостей людини, її духовна глибина неймовірно багатогранна і неосяжна в своїх вимірах. Проте для кожної людини творчий процес набуває різного значення: як стан духу в певний період життя чи як саме життя, хобі, гра слів, словесний або мислинневий експеримент, покликання чи засіб заробітку, відгомін могутнього переживання тощо. Але для всіх них є одна ознака, притаманна усім письменникам, — це потреба розкрити й реалізувати свої потенціали, словесно виразити внутрішні порухи своєї душі, пов'язані із життєвим досвідом, бажаннями, почуттями, мріями й фантазіями. В одних епохах творчий процес пов'язували із Божеством, ідеалізували як унікальний стан духа людини, в інших — як звичайну фахову працю або прояв невротичних форм.

Діалектика творчого процесу доволі складна й полідетермінована. Однак у психології творчості існують дві точки зору стосовно психопатичних параметрів людини та її обдарування. Одні (З. Фройд, Ч. Ломброзо, Л. Айхбаум, Моро де Тур та ін.) вважають, що «геній» — це тільки особлива титанічна різновидність «священної хвороби» [Lombroso 1894: 57], а інші — (К. Юнг, Е. Кречмер, Е. Фром, М. Арнаудов, Л. Виготський), — що невротичні форми не мають нічого спільного з природними творчими здібностями, або, точніше, що «самий цей розподіл не веде прямо до Парнасу, оскільки вони (аномалії) означають якийсь духовний мінус» [Kretschmer 1929: 22].

- Ненадкевич 1943: Ненадкевич Є. Українська жінка (До 30-річчя смерті Лесі Українки). // Українська література. — 1943. — № 8. — С. 62-73.
- Ніковський 1913: Ніковський А. Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки // Літературно-науковий вісник. — 1913. — № 10. — С. 57-70.
- Новиченко 1946: Новиченко Л. Леся Українка. — Вітчизна. — 1946. — №3. — С. 174-186.
- Одарченко 1994: Одарченко П. Леся Українка. — К.: Видавництво М. Коць, 1994. — 240 с.
- Поліщук 1998: Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — 296 с.
- Рудницька 2002: Рудницька Г. Аналіз поезії Лесі Українки «Contra spem spero». — Дивослово. — 2002. — № 2. — С. 52-54.
- Скупейко 2001: Скупейко Л. Текст автора як екзистенціаль страждання (драматична поема «Одержима») // Слово і час. — 2001. — № 11. — С. 74-83.
- Томчук 2001: Томчук О. Творчість Лесі Українки в науковій інтерпретації М. Драй-Хмари // Вісник Житомирського педагогічного університету. — 2001. — Випуск 7. — 164 с.
- Филипович 1996: Филипович П. Образ Прометея в творах Лесі Українки // Дивослово. — 1996. — № 2. — С. 84-88.
- Фізер 2003: Фізер І. Чи така смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути). — Слово і час. — 2003. — № 10. — С. 50-55.
- Хороб 2002: Хороб М. Фольклорно-міфологічна основа драм «Легенда» Станіслава Виспянського і «Лісова пісня» Лесі Українки // Зарубіжна література в навчальному закладі. — 2002. — № 2. — С. 33-37.
- Юнг 2001: Юнг К. Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 2002. — 832с.

Peredriy Svitlana

Ukrainian science of literature: the spectrum of discursive practices

The article deals with the variety methodologies of studying Lesya Ukrainka's creations: biographical, comparative, mythological, feministic, poststructural methods and the method of existentialism.

Keywords: methodology, science of literature, discourse, interpretation.

позатворчий суб'єкт процесу реалізації вже написаної книжки і функціонувала у рамках літературного процесу.

В умовах життя національної меншини мистецтво, зокрема література стає «єдиним етнозберігаючим чинником, об'єднуючим началом, що не дає остаточно загинути нації» [Бача 1999: 2], і саме з літератури читач повинен черпати все, «що йому для повноцінного культурно-національного життя необхідне» [Бача 1963: 59]. З іншого боку, чужоземний літературний контекст спонукає українських письменників шукати власного читача, розширюючи в міру свого розвитку читацькі горизонти. Тому закономірно, що саме в 60-ті роки – в епоху «золотого віку» української літературної критики Чехо-Словаччини, критичні тексти «Дуклі» рясніють питаннями: Для кого писати? Яким є наш читач? Чим наша література може заінтригувати читача?

Майже півстоліття активно декларована ідея громадського служіння мистецтва ставила на перший план суспільну функцію літератури, її виховне значення, відповідно до якого саме художнє слово і літературна критика були чи не найважливішим чинником впливу на культурну і національну свідомість людей і мали за мету формувати нову особистість, нового позитивного героя – сильного й активного будівника соціалістичного суспільства. Таке розуміння функціональної специфіки літературної творчості породило ідейне гасло усіх прорадянських авторів – «писати для народу». При цьому існування «народної літератури» передбачало активне збільшення масовості читача. За визначенням, народність літератури доводилась її високоідейним змістом, реалістичною проблематикою та зрозумілою мовою [Бача 1963: 58-59], чим і мала забезпечувати зростання своєї читацької аудиторії, а ця, у свою чергу, повинна слугувати критерієм корисності видання. Проте на практиці, у специфічних умовах життя словацьких українців, почасти штучно впроваджувана тенденція до масовості читача спекулювала примітивними естетичними запитами і смаками місцевого населення, наслідками його «національної несформованості, глибокої зрусифікованості» [Дзюба 2004: 32] та словакізації. Звідси – бажання провідних критиків визначити, «хто такий народ-читач» і чи існує «масовий читач» взагалі [Червеньяк 1964: 4].

Принциповою тут є думка А. Червеньяка про те, що «читаючий народ – це НЕ ГОРИЗОНТАЛЬНА, А ВЕРТИКАЛЬНА ЛІНІЯ. Та й письменники у нас різні:

грамотні – напівграмотні, інтелектуали – сільські балакуни, здібні-нездібні. Не можна вимагати, щоб півграмотний автор, сільський балакун або графоман писав твори, які б задовольняли читача, який знаходиться десь там на верхній частині вертикалі» [Червеньяк 1964: 4]. У такій образній формі критик висловив одне з ключових положень ще не обґрунтованої тоді рецептивної теорії про те, що процес і результат авторської творчості детермінується суспільно-естетичними характеристиками адресата, на якого орієнтується митець. Тому кожен письменник чи література мусять віднайти свого читача і «боротися за нього» [Роман 1985: 72]. Більше того, весь сенс творчої праці автора зводиться до діалогу із власним адресатом. «Ми ж творимо не заради того, щоб нас перекладали, – напише пізніше І. Яцканин, – але насамперед заради того, щоб донести свої думки, свої погляди до свого читача» [Яцканин 1989: 40] і тим самим вплинути на нього, його погляди на окремі питання, а можливо, і змінити суспільну позицію.

У цьому сенсі резонансною в контексті літературно-критичних пошуків словацьких українців була рецензія М. Романа на книжку Г. М. Сивоконоя «Одвічний діалог» (Київ, 1984, 254 с.). Це перша реакція критиків «Дуклі» на досить нечасті радянські дослідження даної проблеми. Простеживши зв'язок між письменником, літературою і читачем протягом століть, визначивши основні відношення між взаємно зумовленими учасниками творчого процесу, автор монографії приходить до висновку, що «творчість у значній мірі визначається реальною читачською ситуацією» [Роман 1985: 74], тобто соціальними й естетичними домінантами певної групи адресатів.

Ключові питання рецензованої праці ще за 20 років до її публікації неодноразово піднімалися у критичних матеріалах «Дуклі». Українсько-словацькі критики, спостерігаючи над складністю сприймання митців, їхніми стосунками з публікою, влучно помічали діалектичний характер зв'язку письменника й читача і застерігали проти сліпого пристосування до смаків окремої групи людей [Гром'як 1975: 66]. «Українське населення Чехословаччини це вже не колишні напівграмотні селяни!» – писав ще в 60-ті А. Пестременко. Тому «літературу не можна знижати на найнижчий рівень. Треба наблизити одне до одного літературу та читачів, але не ціною пониження якості літератури» [Пестременко 1964: 94]. Відтак, дослідники

- Барт 2001: Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 2001. — 832 с.
- Білоус 2001: Білоус П. Політичний маніфест чи особистісна лірика? («Досвітні огні») // Вісник Житомирського педагогічного університету. — 2001. — Випуск 7. — 164 с.
- Богдан 2002: Богдан С. «Україна... а знаєте, такі є щось в цьому слові». — Дивослово. — 2002. — № 10. — С. 19-23.
- Гуменюк 1999: Гуменюк В. Становлення драматичного хисту Лесі Українки // Слово і час. — 1999. — № 8. — С. 7-Ю.
- Демська 1998: Демська Л. Проблема внутрішньої свободи в драматургії Лесі Українки. — Слово і час. — 1998. — № 9-10. — С. 54-57.
- Донцов 1994: Донцов Д. Поетка українського рідорджименту (Леся Українка) // Українське слово. Хрестоматія української літератури а літературної критики XX століття: У 3 томах. — Т.1. — К.: Рось. — 1994. — 730 с.
- Забужко 2001: Забужко О. «Une princesse lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема» // Слово і час. — 2001. — №3. — С.45-53.
- Зеров 1990: Зеров М. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т.2: Історико-літературні та літературознавчі праці / Упор. Г. Кочура, Д. Павличка — К.: Дніпро, 1990. — 601 с.
- Зборовська 2002: Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей. — Тернопіль: Джура, 2002. — 228 с.
- Кузякина 1980: Кузякина Н. Леся Украинка и Александр Блок: Литературно-критический очерк. — К.: Радянський письменник, 1980. — 167 с.
- Курашова 1954: Курашова В. Матеріали до наукової біографії Лесі Українки // Леся Українка. Публіцистика. Листи. Статті. Дослідження. — К.: Видавництво Академії Наук Української РСР, 1954. — 340 с.
- Лисенко 2003: Лисенко О. Формально-змістове порівняння сонетів Лесі Українки та Адама Міцкевича // Українська література в загальноосвітніх школах. — 2003. — № 6. — С. 12-14.
- Масенко 2003: Масенко Л. Пророк і фарисей (Ключова образна опозиція в драматургії Лесі Українки) // Урок української. — 2003. — № 3. — С. 39-41.
- Михайловська 1998: Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX — першої половини XX століття. — Львів: Світ, 1998. — 211 с.
- Мірошніченко 2001: Мірошніченко Л. Над рукописами Лесі Українки. Нариси з психології творчості та текстології. — К., 2001. — 263 с.

Постструктуральний метод в українському літературознавстві, як бачимо, найбільш повно розгортається з огляду на специфіку драматургії Лесі Українки — постійності присутності автора в тексті. Подібне урахування національного фактора передбачає виявлення культурних традицій певного народу і аналіз його духовної сутності з позиції національної самостійності і своєрідності.

Як бачимо, розвиток українського літературознавства, на відміну від західноєвропейського, за умови ідеологічних заборон, що існували за часів панування комуністичного режиму, відбувався значно повільніше, а відтак втрачалася самостійність у розробці методологій дослідження. Із здобуттям Україною незалежності гостро постала необхідність продовжити, поглибити і розвинути основоположні підстави дослідження творчості Лесі Українки. Українські вчені залучили з набутку західноєвропейського літературознавства вже випробувані і найбільш прийнятливі, зокрема для аналізу творчості Лесі Українки наукові дискурси: біографічний, компаративний, міфологічний, екзистенціальний, феміністичний, постструктуральний. Їх еволюція на терені українського літературознавства, зумовлена зміною суспільних пріоритетів, відбулася у вигляді міжметодного синтезу, в результаті якого дослідниками були проаналізовані і переосмислені грані творчості Лесі Українки, де особливим акцентом стало національне прочитання творчості поетеси. Слід відзначити тяжіння багатьох дискурсів до екзистенціалізму, який виявляє свою сутність в українському літературознавстві не тільки як науковий метод, але й як основа світоглядних імперативів нації.

Література:

- Агеева 2001: Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. — К.: Либідь. — 2001. — 264 с.
- Ангелова 2003: Ангелова А. Лідер і натовп. Соціальна міфологія у творчості Лесі Українки // Людина і світ. — 2003. — січень. — С 43-47.
- Антофійчук 2001: Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі XX століття. — Чернівці.: Рута, 2001. — 335 с.
- Барт 1989: Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред и вступ, ст. Г. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.

пропонували, з одного боку, підвищувати рівень освіченості, художньо-естетичних запитів місцевого населення, що значно б полегшило сприймання ним літературних текстів. З іншого, закликали творити «добру літературу» [Люк 1990: 48], давати в руки читачеві художньо якісну книжку, яку той «зможе без труднощів прочитати, й в нього після цього виявиться голод і по справжньому поетичному слові» [Хома 1967: 48]. Це у значній мірі залежить від соціальних умов, політичних та естетичних домінант життя самого письменника, рівня його творчої майстерності. Такий твір сам себе пропагуватиме і спонукатиме публіку до читання, без якого залишиться тільки чегровим томом на книжковій полиці. Автори «Дуклі» добре розуміли, що книжка може стати літературою лише тоді, коли, за словами М.Люка, «потрапить у руки читача і почне впливати на його думки, почуття і вчинки...» [Люк 1984: 38], а література «без свого читача нічого не варта, вона мертва» [Мацинський 1964: 72].

Таким чином, без термінологічного визначення, в досить хаотичній формі образних висловлювань і нечітких думок на сторінках «Дуклі» висловлюється ще одне положення теорії рецептивної естетики. А саме: ідея подвійної детермінації літературного твору — соціально-політичними й естетичними характеристиками автора, логікою зображених ним характерів і подій, а також особливостями людського сприймання [Гром'як 1975: 66]. Звідси повноправне включення постаті читача у творчий процес. Діалог автора і його адресата починається вже на рівні задуму, коли «письменник повинен бачити за горизонт далі, ніж читач», а своїм твором «мав би спрямувати читача, примусити його думати...» [Люк 1988: 51] Написаний автором текст не може існувати ізольовано від публіки, яка дає йому життя, реалізує його значення. Книжка входить у літературний контекст лише за умови сприйняття її читачем. Шукаючи для себе суспільні й духовні орієнтири у житті, читачі не просто переглядають події твору чи втілені авторські переживання, а проносять їх крізь призму власних ціннісних орієнтацій, співпереживають героям, ідентифікують себе з ними, погоджуються чи сперечається з автором і так включаються у процес співтворчості.

Феномен читача визначає також особливості літературно-критичної діяльності. У 60-ті роки бурхливий розвиток критичної думки не тільки активно впливав на художню практику, але й заклав основи теорії літературної

критики. Теоретичні пошуки зводились до розуміння специфічної природи художньої критики і засад критичної діяльності. Щоб визначити місце твору в доробку письменника чи в національному літературному масиві його мають оцінити критики. Варіативність критичного аналізу будь-якого тексту спрямована на постійне відтворення процесу літературної творчості. Оскільки конструктивним учасником його є читач, то закономірно, що основним завданням критики, на думку авторів «Дуклі», є регулювати літературний процес. Відтак, критика має допомагати письменникам вибрати з гущі життєвих фактів найцікавіші, найкорисніші читачеві, а його водночас спрямувати на високохудожні зразки словесного мистецтва і цим формувати його мистецькі та громадські смаки [Черевка 1987: 2]. Отже, знову ж таки основу літературно-критичної діяльності формують суспільно-естетичні взаємини між митцями, твором і публікою. Дописувачі «Дуклі» це чітко усвідомлювали, тому майже кожен рецензент, аналізуючи поетичний чи прозовий текст, оцінюючи окремий образ або виділяючи певну проблемно-тематичну лінію, намагався при цьому найперше виявити у творі авторський задум і донести його до читача. До того ж критичні публікації альманаху рясніють численними звертаннями до ймовірного адресата й можливими варіантами сприймання ним певного літературного факту.

Активна роль читача у процесі сприймання твору пояснює позицію суб'єкта критичної діяльності. Хоча критик говорить про чуже і з приводу чужого, він не є пасивним коментатором прочитаного, а створює своє. У його тексті не тільки схрещуються результати сприймання готового твору і співтворчості звичайного реципієнта, але й елементи «власного письма» дослідника, в якому втілені його індивідуальний спосіб думання та специфічний стиль і логіка викладу. Вони є додатковими, окрім іманентних аналізованих книжці художніх та ідейних вартостей, засобами впливу на читача й доведення суспільної ролі видання.

Таким чином, ці поодинокі критичні пошуки авторів «Дуклі» в руслі проблеми читача виразно свідчать, що українських митців Словаччини цікавила і хвилювала складність розуміння письменників, їх стосунків з аудиторією. Ще з 60-х років вони намагалися з'ясувати особливості сприймання текстів. І хоч їхні спроби носили прикладний характер, стосувалися сфери емпіризму, адже

підпорядкувати текст позиції дослідника, що, як правило, пов'язана з його суб'єктивною світоглядною практикою і не мислить твору як самостійно існуючої одиниці. І.Фізер пояснює факт неможливості сприйняття вітчизняними літературознавцями ідеї смерті автора: «В Україні письменник був і, либонь, для багатьох і далі залишається ним, не тому, що писав для когось вірші в альбом, прозу чи драму, але, найбільше, тому, що захищав національну самобутність народу. Саме тому його присутність у тексті... така відчутна для українського реципієнта, що зводить її тільки до дискурсивної функції звучить для нього безглуздо» [Фізер 2003: 54]. Тому на терені українського літературознавства, зокрема у ділянці аналізу творчості Лесі Українки, йде процес виокремлення так званого антиструктурального методу. Одним із перших його актуалізував Л.Скупейко у статті «Текст автора як екзистенціал страждання (драматична поема Лесі Українки «Одержима»)» (2001), в якій дослідник відзначив, що «без автора дана структура (художній текст. — СП.) немислима, отже, й не може бути зрозуміла. Не підмінюючи, але й не усуваючи біографічного автора, вона опосередковує його вияв у творі. Такий автор... виявляється... від задуму до окремих реплік і ремарок, так що провести межу між його реальною особою, його літературним персонажем та образом автора (ліричним героєм) у творі... нерідко зовсім неможливо» [Скупейко 2001: 75]. В.Антофійчук у дослідженні «Євангельські образи в українській літературі ХХ століття» (2001) сфокусував увагу на тому, «що наявна в науковій літературі традиція... проголошення її (Міріам. — С. П.) виразником авторських поглядів... не підтверджується аксіологічними характеристиками персонажа і за своєю суттю є заідеологізованою фальсифікацією» [Антофійчук 2001: 289]. «Заідеологізованість» В.Антофійчук вбачає у непримиренній позиції Міріам щодо проповіді всезагальної любові, покори. Незаперечний факт, засвідчений в епістолярії Лесі Українки щодо мотивів створення цієї драми — безнадійний стан С.Мержинського, його критична оцінка родичами і друзями, яким він за життя був незрозумілим і чужим, — не дозволяють, на наш погляд, погодитися з думкою В.Антофійчука. Леся Українка, як видається, відбила в постаті Міріам усе своє розуміння ситуації того моменту у своєму житті й житті С.Мержинського, а також своє ставлення до неї.

реципієнтом стає для останнього полем гри і вільного тлумачення.

Українське літературознавство послуговується текстуальним аналізом, завдання якого досягти відтворення «об'єкта таким чином, щоб у... реконструкції виявилися правила функціонування... цього об'єкта» [Барт 1989: 255]. У вітчизняній науці постструктуральний аналіз з об'єктивних причин почав застосовуватися лише з 90-х років XX століття.

У спробах вітчизняних дослідників використати методику Р. Варта яскраво виявляються національні відмінності в її застосуванні. Вчений, пропонуючи власний аналіз тексту, вимагав не зважати на час його написання та автора. Текст, як самодостатня одиниця, повинен сам розповісти те, що приховує: «Текстуальний аналіз, — писав дослідник, — не намагається відшукати, чим є те, що визначає текст..., радше як текст вибухає і розсіюється у міжтекстовому просторі» [Барт 2002: 497].

Серед небагаточислених дослідників, які використовують інструментарій цієї методики у вітчизняному літературознавстві — праця П. Білоуса «Політичний маніфест чи особистісна лірика? («Досвітні огні»)» (2001). На основі теорії Р. Барта, що передбачає поділ тексту на лексії тощо, дослідник підкреслює, що асоціації з революцією були «вигадані пізніше на догоду радянській ідеологічній доктрині» [Білоус 2001: 5]. На думку вченого, вірш був написаний під враженням від передранішнього часу, від сумного настрою і безсоння, спричинених хворобою. Текстуальний аналіз застосований також у статті Г. Рудницької «Аналіз поезії Лесі Українки «Contra spem spero»» (2002). У тексті вірша вихідна настанова особистого мотиву болю і його подолання виявлена науковцем через риторичні звертання, контрастні образи, засоби градації. Літературознавець припускає, що поряд із автобіографічним моментом існує національний аспект написання вірша: «стан ліричної героїні міг асоціюватись зі становищем України та української нації у складі імперської держави...» [Рудницька 2002: 54].

П. Білоус і Г. Рудницька у вищеназваних дослідженнях пропонують текстуальне вивчення тексту, який неодмінно пов'язаний із особою автора і поза ним не мислиться. Відтак постструктуральний метод на терені українського літературознавства всупереч західноєвропейській традиції, залишає за собою визначальне право інтерпретатора —

ґрунтувалися в основному на спостереженнях над власною творчістю, зумовлювалися специфічними соціально-культурними умовами, проте були необхідними і своєчасними. У формі окремих зауважень, побіжних висловлювань критики виділили головних учасників творчого процесу: автора, твір і читача. Вони не були тоді визначені термінологічно й оформлені в єдину теоретичну систему, але засвідчили рух української теоретико-літературної думки в напрямку рецептивної естетики, яку пізніше розробили й концептуально оформили німецькі вчені Г. Яус та В. Ізер. А той факт, що перші паростки важливої літературознавчої теорії швидше з'явилися на маргінесі загальноукраїнського літературного життя (і закономірно спочатку на практиці), вкотре свідчить про значення регіонального літературного процесу національних меншин для розвитку всієї української літератури, всього українства [Бача 1999: 2].

Література:

- Бача 1963: Бача Ю. За правдиву літературу // Дукля. — 1963. — № 3. — С. 56-59.
- Бача 1998: Бача Ю. 3 історії української літератури Закарпаття та Чехо-Словаччини. — PRESOV: FILOZOFICKA FAKULTA PRESOVSKÉJ UNIVERZITY, 1998. — 280 с.
- Бача 1999: Бача Ю. Функції художньої літератури бездержавних народів та національних меншин (виступ на IV Міжнародному конгресі українців) // Українська мова та література. — Ч. 35 (146), 1999. — вересень. — С. 1-2.
- Галайда 1987: Галайда І. Про стан і деякі проблеми нашої літератури // Дукля. — 1987. — № 3. — С. 52-55.
- Гром'як 1975: Гром'як Р. Т. Естетика і критика. Філософсько-естетичні проблеми художньої критики. — К.: Мистецтво, 1975. — 224 с.
- Дзюба 2004: Дзюба І. Україна: Півроку до себе // Дукля. — 2004. — № 2. — С. 30-41.
- Ілюк 1984: Ілюк М. Видати книжку — велика відповідальність // Дукля. — 1984. — № 3. — С. 37-42.
- Ілюк 1988: Ілюк М. Наші здобутки і втрати. Бесіда за «круглим столом» про українську літературу Чехословаччини на сучасному етапі розвитку // Дукля. — 1988. — № 1. — С. 44-52.
- Ілюк 1990: Ілюк М. Література — мірило духовності людини (3 чергового засідання Української філії Спілки словацьких письменників) // Дукля. — 1990. — № 1. — С. 47-49.

- Локай 1985: Локай А. Науковий факт і література факту // Дукля. – 1985. – № 4. – С. 36-39.
- Мацинський 1964: Мацинський І. Література, її місце в культурному житті українських трудящих ЧССР і деякі організаційні моменти // Дукля. – 1964. – № 4. – С. 1-8.
- Пестременко 1964: Пестременко А. Твір вимагає читача // Дукля. – 1964. – № 3. – С. 94.
- Роман 1985: Роман М. Про діалог читача з літературою // Дукля. – 1985. – № 5. – С. 72-74.
- Рудловчак 1959: Рудловчак О. Про суспільне значення літератури // Дукля. – 1959. – № 4. – С. 71-76.
- Хома 1967: Хома В. Чи потрібно дискутувати // Дукля. – 1967. – № 1. – С. 43-48.
- Червеньяк 1964: Червеньяк А. Наші чергові завдання // Дукля. – 1964. – № 1. – С. 2-8.
- Черевка 1987: Черевка В. Завдання літературно-художньої критики // Дукля. – 1987. – № 1. – С. 1-4.
- Яцканин 1989: Яцканин І. Сучасні пориви нашої літератури // Дукля. – 1989. – № 6. – С. 38-43.

Kavun Oksana

The problem of the reader in Ukrainian literary process in Slovakia (on the material of publications in the magazine «The Duklia»)

The article investigates the approaches of the Ukrainian literary theorists and critics of Slovakia to the readers' matters. The importance of the conception of reception of the literary work and its connection with the readers for the authors of «The Duklia» magazine is defined. We underline the importance of distinguishing main participants of the creative process: author, literary work, reader.

інтерпретаційна проблема» (2001). Віра Агеєва і Тамара Гундорова «відкрили» фемінність Лесиної спадщини у принципово новому погляді на модернізм, який став ознакою переломного етапу кінця XIX — початку XX століття. Нова епоха принесла, як пише Віра Агеєва, «зневіру в багатьох найсмертоносніших і найнезрушніших цінностях: руйнувалася стара ієрархія, впорядкованість і розміреність світу», а також ствердження «заборонених» цінностей, серед яких було посягання на справедливість віковичного патріархального укладу життя. Відтак, «складним, навіть драматичним було вже саме становлення жінки-письменниці в патріархальному суспільстві» [Агеєва 2001: 6]. Дослідниця визначає художній твір письменниці як втілення її світогляду, в якому оприявлений і гендерний аспект. Праця Віри Агеєвої містить низку глибоких висновків у світлі феміністичної проблематики. Науковець розглядає драматургію письменниці як вияв феміністичного розуміння дійсності.

У формуванні феміністичного світогляду Лесі Українки, на думку Оксани Забужко, особливу роль відіграло аристократичне походження письменниці, атмосфера родини, де фальшування справжніх відносин, думок чи почуттів не допускалося. Цим і пояснюється неможливість для Лесі Українки ігнорувати себе-жінку як особу, рівноцінну чоловіку. Саме несприйняттям дискримінації жіночого начала, на переконання літературознавця, обумовлена критика Лесею Українкою християнства. У творчості письменниці превалює, як стверджує Оксана Забужко, «обставина, що в усій творчості Лесі Українки — зарівно в прозі, поезії та драматургії — центральним тендерним конфліктом виявляється саме *сильна жінка й слабкий чоловік*...» [Забужко 2001: 49] (вид. автора. — С. П.).

Процес нового відкриття Лесі Українки, як ми бачимо, стає ширшим завдяки принципово новому погляду на її постать, творчість і контекст доби, в яку вона жила.

Для українського літературознавства феміністичний метод є певним набутком, який ставить вітчизняну науку на один щабель із західноєвропейською.

Подібно до феміністичної теорії, новим є і дискурс, що базується на теорії **постструктуралізму**, який відмовляється визнати значення автора після написання ним тексту, натомість вводячи поняття «смерті автора», розроблене Р. Бартом. Відтак текст у процесі сприйняття його

свідомий вибір почуття любові. Ця розвідка — новий штрих до вивчення світоглядних настанов української письменниці.

Як бачимо, екзистенціальний підхід надає можливість літературознавцям створити «портрет світогляду» Лесі Українки, глибше зрозуміти внутрішню структуру її світобачення, окреслити концепцію дійсності і людини. Дослідники засвідчують, що характерними рисами художньої творчості Лесі Українки є імператив душевного болю, обмеження себе заради іншої людини або рідної країни.

Феміністичний дискурс у вивченні творчості Лесі Українки сягає, на наш погляд, своїм корінням у середину ХХ століття. Не виключено, що початком можна вважати статтю Є.Ненадкевича «Українська жінка (До 30-річчя смерті Лесі Українки)» (1943), в якій автор сполучив національно-ідеологічне прочитання та феміністичний метод дослідження. Лесин націоналізм, у потрактуванні Є.Ненадкевича, спрямований на духовне визволення української жінки: «Своєю особою і своєю творчістю Леся Українка вивершує певний період в історії визволення жінки. Позаду у себе в минулому вона має два перейдені ступені еволюції жінки від раби до вільної людської індивідуальності: перший ступінь — емансипація кріпачки від кріпосницької неволі, другий — емансипація буржуазної європейської жінки від підлеглості чоловікові в родинному і громадському побуті» [Ненадкевич 1943: 63]. Духовне визволення для письменниці реалізується у дієвому прагненні волі для рідної землі: «Так Леся Українка показала в Кассандрі, Тірці, Оксані українську жінку перш за все як громадянку; показала її патріотичне почуття, національно-політичну і культурну діяльність — як основний життєзміст її вільної духом, активної, внутрішньо багатой індивідуальності» [Ненадкевич 1943: 69].

Подібні погляди в радянському українському літературознавстві не віталися, і феміністичний метод був виключений із дискурсивної практики науковців.

Оновлення українського літературознавства у 90-х роках ХХ століття, що відбулося завдяки провідним літературознавцям України, позначилося тим, що центр досліджень творчості Лесі Українки, означений гендерним аспектом. Він був із успіхом реалізований у працях Віри Агєєвої «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації» (2001), Тамари Гундорової «Феміністична утопія Лесі Українки» (1996), Оксани Забужко «Une princesse lointaine: Леся Українка як культурно-

Зоряна Лановик (м. Тернопіль)

ББК 86.37-20

УДК 82.09

Біблійна герменевтика XVI-XVIII ст.: індуктивне освоєння
Біблійних текстів у науковій парадигмі Модерну

У статті подано огляд етапів розвитку біблійної герменевтики 16-18 ст. Основна увага звертається на філологічні теорії герменевтичної науки, зокрема детально аналізуються підходи історико-літературної та граматичної інтерпретації. Окреслюючи наукову парадигму Модерну, автор вказує, як розвиток модерністичних тенденцій позначився на подальшій генезі гуманітарної науки, проектуючи їх на сучасні теоретичні проблеми літературознавства.

Ключові слова: герменевтика, текст, індуктивний метод, граматичний метод, історико-літературна критика.

Розвиток історизму з часів Ренесансу та вплив секуляризації науки з часів Просвітництва стали вирішальними для утвердження герменевтики як окремої наукової галузі, яка до того залишалась частиною теологічної науки. Via moderna призвів до розвитку індуктивного методу, спонукав до критичного освоєння античних текстів і вивчення мов оригіналів. Саме у той період виокремилися проблеми, вирішення яких залишається актуальним і на сьогоднішній день. Детальне вивчення філософсько-філологічних ідей того часу проливає світло на ряд теоретичних проблем сучасної гуманітарної науки, дає можливість простежити їх генезис. У цій статті маємо на меті окреслити історичний розвиток модерних герменевтичних концепцій біблійного раціоналізму з позицій їх проекції на сучасну літературознавчу науку.

Хоча раціоналізм як науковий дискурс остаточно сформувався в епоху Просвітництва, вже Еразм Роттердамський започаткував цей напрям у теологічній сфері. Раціоналізм 16 ст. продовжував започатковані ним тенденції. Найбільшими виразниками раціоналізму можна вважати Френсіса Бекона (1561 – 1626), Томаса Гобса (1588 – 1679) та Бенедикта Спінозу (1632 – 1677). Не зупиняючись детально на їх механістичних теоріях, вкажемо лише ті положення, що прямо дотичні до проблем герменевтики як процесу

розуміння та текстової інтерпретації. Згідно з Беконем, Бог створив людський розум подібним до дзеркала, здатним відтворити весь Всесвіт. Тому істина уявляється ним як чітке і точне віддзеркалювання явищ і процесів буття (суто механістичний підхід); однак у реальності виникає цілий ряд факторів, внаслідок яких дзеркальні відображення виявляються спотвореними. Ці зовнішні причини Бекон називає « привидами » чи « ідолами » і ділить їх на чотири групи. До першої групи відносяться « привиди роду », тобто вроджена недосконалість людського розуму загалом: « Розум людини уподібнюється нерівному дзеркалу, яке, домішуючи до природи речей свою природу, відображає речі у спотвореному і викривленому вигляді » [Бекон 1972: 19]. До другої – « привиди печери » – відносяться додаткові спотворення, які накладаються на перші внаслідок індивідуальних особливостей і недоліків конкретних індивідів. Третю групу становлять « привиди площі » – хибні уявлення, які виникають внаслідок спілкування людей між собою, в результаті чого нав'язуються і засвоюються уявлення (які вже, можливо, сприймаються як загальноприйняті і безпомилкові стереотипи). І останні – « привиди театру » – уявлення, породжені сліпою вірою у старовинні традиції, звичаї, забобони. Висловлені в « Новому Органоні » ідеї багато в чому суголосні з більш сучасними ідеями сприйняття, але не є абсолютно новими, бо витoki подібних концепцій були вже в Абельяра [Абельяр 1995]. Крім того, тут не можна не помітити ще однієї різючої тенденції – не зважаючи на закріплення за Беконем статус « систематизатора матеріалізму », все ж тут відчувається зворот до неоплатонізму, який у пізньому Середньовіччі відійшов на другий план, поступившись ідеям Арістотеля.

Т.Гобс переніс у теологію механістичні ідеї Просвітництва у дещо іншому аспекті – Бог як Першопричина і Вічний Двигун. Досліджуючи питання авторства, атрибуції, історіографії та канонізації Біблійних книг (центральною працею, присвяченою цим питанням, є його науковий трактат « Левіатан », 1651), він став одним з основоположників нової ісагогіки. Біблійний раціоналізм Гобса можна викласти у кількох тезах: біблійне вчення повністю співвідноситься з природним розумом, хоча в Біблії є багато такого, що перевищує людський розум, тобто такого, що не може бути ні доказано, ні заперечено розумом; у Божому Слові нема нічого, що суперечило би розуму, а, якщо

Обсяг статті не дозволяє нам ширше оглянути праці, в яких творчість Лесі Українки аналізується за допомогою еволюційного дискурсу, проте можна стверджувати: тематичний аспект, що розглядається дослідниками за допомогою цієї методології, зазнає неодмінного впливу ідеології, яка панує на час дослідження.

У сучасному літературознавстві плідно застосовується філософія **екзистенціалізму**, яка акцентує увагу на переживанні людиною абсурдності існування. Розгляд художніх текстів з погляду філософії екзистенціалізму відкрив широкі можливості для аналізу творчості Лесі Українки, вніс позитивні здобутки у вивчення творів письменниці. У цьому плані показовою є праця Н. Михайловської « Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ — першої половини ХХ століття » (1998), в якій авторка висвітлює « новий », екзистенційний характер націоналізму » [Михайловська 1998: 58], який передбачає здобуття свободи через ідею катастрофи й абсурду. Це новий погляд не лише на спадщину поетеси, але й на менталітет і світоглядні цінності українського суспільства межі ХІХ — ХХ століть. Безсумнівно, не все можна беззастережно сприймати у цьому трактуванні, проте екзистенційне аналізування, безперечно, сприяє розвитку вітчизняного літературознавства й утверджує національну самобутність української науки.

Так, Лариса Демська у статті « Проблема внутрішньої свободи в драматургії Лесі Українки » (1998), аналізуючи драми « Блакитна троянда », « Прощання », « Одержима », « Лісова пісня », « Айша та Мохаммед », зробила висновок, що для Лесі Українки та її героїнь у дилемі « розум чи почуття » існує тільки один вибір: свобода естетична — почуття, обмежене « рамками « свободи іншого » » [Демська 1998: 55]. Такий аналіз спонукає дослідників розглядати творчість Лесі Українки в контексті модерністських тенденцій.

Екзистенційно-біографічний синтез наукових дискурсів, застосований у статті Г.Нікітчиної « Компенсаційний характер свободи особистості драматичних героїв Лесі Українки » (2001), дозволив їй зробити висновок, що світогляд Лесі Українки внаслідок фізичної недуги формувався на принципі покути за безневинну провину, на прагненні отримати свободу. Дослідниця послідовно доводить, що до бажаної свободи Лесю Українку веде

національному підсвідомому поетеси (виняток становить лише незначна кількість праць дослідників).

Продуктивність міфологічного аналізу виявляється у тому, що вчені трактують творчість Лесі Українки як виразника міфологічних структур пам'яті народу, його етнічних настанов, розглядають спадщину митця в контексті епохи.

Часто апробованим в українських літературознавчих студіях, присвячених вивченню творчості Лесі Українки, є **еволюційний метод**, який являє собою розвиток літературних жанрів у творчості митця, вдосконалення його художньої майстерності, зміни в тематиці, відповідно до розвитку світогляду письменника. У його параметрах залучали у своїх дослідженнях І. Куликов «Суспільно-політичні погляди Лесі Українки» (1954), К. Кухалашвілі «Леся Українка — публіцист» (1965), Р. Міщук «Проблема суспільного обов'язку митця у творчості Лесі Українки» (1983). Літературознавці з'ясовують етапи творчих пошуків поетеси, своєрідність формування її суспільних й естетичних поглядів. Правда, деякі автори в річці тогочасного соціологічного літературознавства розглядали соціалістичні погляди співачки «досвітніх огнів», замовчуючи її державотворчі інспірації. Сучасні вчені, зокрема В. Гуменюк, Я. Поліщук та інші, приділяють увагу розвитку драматичного таланту письменниці, що реалізувався у «прагненні поетеси до драматургічної організації ліричного сюжету» [Гуменюк 1999: 7] і поступовому заглибленні в сутність драматичного твору, та «широких можливостей неоромантизму» [Гуменюк 1999: 9].

На кінець ХХ століття мотив національної самоідентифікації у творчості Лесі Українки в дослідженнях українських літературознавців стає все відчутнішим. Так, С. Богдан дає формування етнічних стереотипів Лесі Українки, що відбувалося, «з одного боку, під впливом традиційних українських стереотипів, а з іншого — внаслідок вражень від контактів... з українцями, росіянами, білорусами, болгарями, німцями» [Богдан 2002: 19]. Висновки, як зазначає дослідниця, Леся Українка робила незалежно від «замилування власним етносом» [Богдан 2001: 23], шляхом осмислення умов існування й внутрішньоетнічних відносин. На жаль, таких праць, в яких розглядаються етапи і становлення національної самосвідомості поетеси, у вітчизняному літературознавстві небагато.

нам здається, що є якась суперечність, то причиною цього є або наше нерозуміння, або неправильний хід мислення.

Б.Спіноза увійшов в історію біблеїстики як перекладач Біблії на голландську мову та як автор граматики єврейської мови. У своїй головній праці — «Богословсько-політичному трактаті» він поєднав інтуїцію з математичною логікою, вважаючи, що досконалість пізнання досягається трьома ступенями (чуттєве, абстрактне й інтуїтивне пізнання), а раціональна інтуїція свідчить на користь абсолютного монізму: Бог є безконечна Субстанція, що включає і мислення, і матерію. «Богословська діалектики і антиномізм, яскраво виражені у вченні Бьоме, не знайшли жодного відголосу у світогляді Спінози, він вважав формальну логіку гарантом істини» [Мень 2002: 165]. До Біблії він підходив як до історичного, літературного та релігійного документу, і у процесі її дослідження сформулював три основні правила власної герменевтики:

1) інтерпретатор повинен враховувати природу і особливості єврейської мови, якою написані оригінали, тому необхідно знати специфіку єврейської писемності і граматики, якими найбільше обумовлені незрозумілість, двозначність та суперечливість окремих місць Писання;

2) розглядаючи кожну Біблійну книгу окремо, інтерпретатор повинен виходити із загальних положень і спільних начал, наприклад, вживання антропоморфізмів і натуроморфних образів необхідно розглядати у світлі загального Біблійного вчення про Бога;

3) адекватна інтерпретація Писання буде неповною, якщо нехтувати вивченням обставин, часу та історії створення Біблійних книг.

Остання проблема була однією з центральних у герменевтиці Спінози, який після поодиноких спроб Гобса, перший здійснив розгорнутий аналіз проблем авторства і датування старозавітних книг. Спираючись на розшифровані ним зауваги Ібн Езри, він дав власний погляд на суперечності, анахронізми і лакуни в П'ятикнижжі та інших старозавітних текстах.

Утвердження раціоналізму Просвітництва позначилось на дослідженнях Біблії в постреформаційний період. Раціоналістичні тенденції були закладені вже в літературно-історичній критиці, їх предтечею в герменевтиці прийнято вважати П'єра Абеляра (12 ст.). О.Мень [Мень 2002: 23]

вказує на 4 підходи до Біблії в класичному раціоналізмі Нового часу:

1) у першому світ та історія сприймалися в межах людського розуму, але сфера одкровення залишалася недоторканою. Його представниками є Гроцій і Землер;

2) прихильники деїзму визнавали буття трансцендентного Бога, але заперечували можливість одкровення, а відтак і Богонатхненості, Боговтілення і чуд (Реймарус, Паулус);

3) пантеїсти ототожнювали ідею Боголюдини та одкровення з самопізнанням людського духу, тотожного Світовому Духу (Спіноза, Гегель, ранній Штраус);

4) крайній раціоналізм з повним домінуванням розуму в пізнанні розглядав будь-яку релігію як ілюзію чи плід обману (П.А.Гольбах, К.Ф.Вольней).

Перший підхід, на нашу думку, є проміжною ланкою між літературно-історичною критикою та біблійним раціоналізмом. Ще в 16 ст. Карлштадт (бл. 1480 – 1541) запропонував використовувати стосовно Біблії принципи **історико-літературної критики**, але ця доктрина розвинулась лише внаслідок утвердження раціоналізму та інтелектуалізму доби Просвітництва. Найбільше він присутній у працях італійських протестантів, які загострено відчули, що нове християнство повинно утвердитися у світлі гуманістичних тенденцій, історико-критичних, формальних і моральних чинників, започаткованих Еразмом. «Брати Соціні і пізніше близький їм по духу великий армініанець Гроцій хочуть вибудувати апологію протестантського християнства... Тільки зваживши усі підкреслені ними елементи скепсису, живого, інтелектуального сміливого секуляризму, вільного наукового гуманізму, можна зрозуміти, чого хотіли і чого досягнули ці видатні уми, охоплені живим прагненням знання. З них починається та особлива епоха, коли християнство якраз в освітніх колах серед жвавих дискусій зберігало надійні позиції на ґрунті історичних і релігійно-моральних обґрунтувань, і водночас обмежувалось тим, що могли дати ці обґрунтування» [Дильтей 2001: 36]. Цей період продовжувався аж до 18 ст. В той час, коли в Німеччині основні дослідження зводилися до наукового обґрунтування критеріїв перекладу, тобто до граматичного методу інтерпретації, – Гуго Гроцій (1583 – 1645) власне започаткував історико-літературний метод у герменевтиці. Він, не заперечуючи Богонатхненості Писання,

В українській науці про літературу міфологічний аналіз починає ширше залучатися лише наприкінці ХХ століття. Проблеми міфу, архетипні образи і сюжети у творчості Лесі Українки цікавлять багатьох дослідників.

Міфологічному аналізу драматургії письменниці присвятили свої праці Я. Поліщук («Міфологічний горизонт українського модернізму»), Ольга Турган («Міфопоетичні витoki «Камінного господаря»), Л. Скупейко («Пролог як міфообраз світу ab origine в «Лісовій пісні», «Казка і міф у драмі «Лісова пісня»). Так, Я. Поліщук аналізуючи драми «Кассандра» й «Камінний господар», з'ясовує вплив на перший твір історично-літературної ситуації та своєрідність інтерпретування письменницею античного міфу, підкреслює співвіднесення міфу з філософськими тенденціями епохи зламу століть. У «Камінному господарі» відзначена роль містики, що стає «умовою гри взаємоперетікання» [Поліщук 1998: 180] сакрального і профанного. На житті-як-драмі, що співвідноситься з українським буттям, сфокусувала увагу у статті Ольга Турган. Використання Лесею Українкою міфологічних образів для розкриття авторського замислу студіює у своїх наукових розвідках Л. Скупейко.

Художня спадщина Лесі Українки, позначена шуканням свого Бога, насичена символікою, палким патріотизмом, особливо потребує, на наш погляд, застосування міфологічної інтерпретації, оскільки «душевна потреба народу виповнюється у творі поета, і тому цей твір означає для поета насправді більше, ніж його особисту долю, хай там свідомий він цього чи ні» [Юнг 2002: 136].

Етичні проблеми позачасового характеру намагається вирішити Ангеліна Ангелова у статті «Лідер і натовп» (2003), що відбиває моменти «актуалізації міфосвідомості» [Ангелова 2003: 43] — ірраціональності почуттів, переосмислення ставлення до держави, висвітлює складні стосунки лідера і натовпу — момент дотику «окремої особистості та первісно-міфологічного стану «ми-буття» [Ангелова 2003: 47]. Дослідниця виокремлює у творах Лесі Українки мотив ставлення до чужинця, апелюючи таким чином до етнічних настанов, відбитих поетесою у світогляді її героїв.

Усвідомлюючи здобутки українських дослідників у застосуванні міфологічного дискурсу для аналізу художнього світу Лесі Українки, зауважимо, що певним недоліком його використання можна вважати аналіз без акцентації на

Стаття О. Лисенко розкриває спорідненість творчого мислення А. Міцкевича й Лесі Українки, що виявляється в тематиці й формальній організації віршів. Дослідниця наголошує, що Лесі Українці вдалося, вживаючи однакові теми й принцип римування сонету, створити «самостійні твори... у своїй рідній літературі» [Лисенко 2003: 14]. Це дослідження, на нашу думку, відкриває широке поле для порівняння лірики поетеси з творами подібного жанру, зокрема Дж. Байрона та О. Пушкіна.

В останнє десятиліття ХХ століття спостерігаємо намагання охопити всі грані творчості Лесі Українки, проаналізувати її художній доробок із творчим застосуванням різних наукових дискурсів. В українському літературознавстві відбувається своєрідний синтез рецептивної естетики і компаративного вивчення літератури, що дозволяє вітчизняним науковцям охопити широке коло проблем творчості Лесі Українки. Складні аспекти світогляду письменниці розглядають у статтях Л. Скупейко «Леся Українка і фемінізм» (1999), Лариса Мороз «Леся Українка і християнство» (1995), Н. Горбач і Л. Кіндратович «Леся Українка і християнство» (1998).

Як бачимо, компаративний дискурс відкриває нові перспективи у висвітленні суперечливих моментів у творчому доробку Лесі Українки, допомагає збагнути естетичний феномен поетеси, її «європейськість».

Міфологічний дискурс сформувався внаслідок розвитку порівняльно-міфологічної, міграційної та психологічної теорій.

Одним із перших дослідників, який застосовував цей дискурс, вивчаючи мотиви творчості Лесі Українки, був А. Ніковський, котрий у статті «Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки» (1913) намагався пояснити, чому письменниця «черпала літературний матеріал з далекого старого світу» [Ніковський 1913: 59]. На думку вченого, використання мандрівних сюжетів у художньому творі пов'язане з психологією митця, тому що в них «узагальнено... основні питання особистого, родинного і громадського життя» [Ніковський 1913: 61]. Радянський метанаратив не дозволяв вивчати вияви ірраціональності, відхід письменника від реального життя у світ міфу, що, на наше переконання, було причиною своєрідного застою міфологічної школи в літературознавстві.

до його вивчення застосовував усі ті методи, що й до текстів давньої літератури, тобто його герменевтика було виключно філологічною, ізольованою від теологічної екзегези (яку він, однак, не заперечував і вважав сумісною з критичними дослідженнями). Він працював над буквально-історичним змістом Біблії, і його внесок полягає в залученні до процесу інтерпретації Біблії не лише єврейських, але й давньосірійських джерел. Дильтей вважає Гуго Гроція, найкращим інтерпретатором з часів Кальвіна упродовж довгого історичного періоду. «Використання ним Септуагінти і особливо Філона Александрійського і Йосифа Флавія вимагало більш вузького окреслення мовної та ідейної сфер Нового Заповіту... В його трактуванні псалмів і пророків закладено початки історичної інтерпретації. В усіх його просвітницьких настроях, винесених ним з інтерпретації класиків, вже простежувалась орієнтація на естетичне трактування Писання» [Дильтей 2001: 40].

Зібраний і спрямований лише на пояснюючі цілі екзегетичний метод Гроція продовжував розвиватись у Німеччині. Підсумовано ці ідеї виступають в герменевтичному трактаті женецького політика і богослова Йогана Альфонса Турретіні (1671 – 1717). Його трактат «Про метод інтерпретації Святого Письма» (1728) вперше закладає принцип всезагальної значимості герменевтичних правил, яким повинно піддаватися усе Писання. Першість належить граматичній інтерпретації, яка повинна враховувати «мовленнєві звички» епохи, релігійні і національні особливості. Контекст і авторська інтенція є найвагомимим доповненням до інтерпретації, а паралелям надається лише другорядного значення. Історичний метод теж враховувався, але не відмежовувався від філософського тлумачення. Остаточно це розмежування здійснив дослідник Нового Заповіту Йоган Jakob Ветштейн (1693-1754). Володіючи унікальним історичним чуттям, він вивів правила усвідомленого строгого філософського методу, які б давали можливість якнайкраще зрозуміти автора тексту, наголошуючи, що правдива інтерпретація повинна здійснюватися, виходячи із понять того часу, коли писався текст. Історична спрямованість займає вершинну точку в його герменевтичній схемі: «При читанні необхідно повністю уявно перенестись в епоху і тип думки читачів: їх звичаї, їх судження, їх методи доказу і переконання, їх мовленнєві модули, їх образи – все треба тримати перед очима; навпаки,

всяку пам'ять про сучасні системи потрібно постаратися витіснити» [Ветштейн: Дильтей 2001: 42].

Ця форма історичної інтерпретації є теорією акомодатії, в якій поняття Богонатхненності залишається недоторканим. Божественний автор розглядається в контексті певних історичних обставин, в яких він перебував, виходячи з цього, пояснюються його ідеї. У той час як попередня інтерпретативна позиція орієнтувалась на паралельні місця з Писання, нова техніка – на паралельні вказівки з Талмуда і раввіністичних писань, Філона Александрійського, Йосифа Флавія та світських письменників того часу. Ветштейн досягнув у цій техніці інтерпретації такої майстерності, що його дослідження мають наукову вартість до сьогодні.

У цей час відокремлено від інших європейських шукань, підсилена лютеранськими настроями, розвивалась система інтерпретації в Німеччині. Вона зародилась в лоні пієтизму, що виник як реакція на полемічну екзегетику конфесіоналізму. Філіп Якоб Шпенер (1635-1705), родоначальник цього потужного руху, у трактаті «Благочестиві бажання» закликав до припинення суперечок і звороту до пізнання Біблії усіма християнами з метою духовного вдосконалення. Пієтисти зробили свій внесок у вивчення Писання, але вони відійшли від строгого граматико-історичного тлумачення, привносячи суб'єктивний компонент «внутрішнього прозріння», осяяння, духовних переживань інтерпретатора. Так сформувалось герменевтичне вчення про афекти: з Писання потрібно було отримати не догму, а стан душі. Найширше ця концепція вибудована у працях Августа Германа Франке «Путівник до читання Св.Писання» (1693) і «Герменевтика» (1717). Франке писав: «Всяка мова від витоків у глибинах духу несе в собі афект. Цей афект і є самий нерв, душа мови. Герменевтиці необхідна теорія цих афектів, своєрідна патологія Святого Письма. Її вихідний пункт – протилежність до природного стану душі і віруючого настрою, не піддається жорсткому визначенню... Основоположний афект відроджених людей – любов. Він і становить суттєву частину змісту Писання, що виявляється в спрямованості й устремлінні мови, пронизує кожне окреме слово. Любов зосереджена в Христі; Христовою настановою пронизано тому все Писання» [Франке: Дильтей 2001: 43-44]. З цього випливала герменевтична техніка цієї школи, що намагалась осягнути Христа як серцевину всіх частин Біблії через посередництво типологічного методу та пошуки

творчість Лесі Українки, зокрема драму «Одержима», у світі християнських приписів і норми: «... наявна в науковій літературі традиція утвердження прогресивності образу Міріам і проголошення її виразником авторських поглядів... не підтверджується аксіологічними характеристиками персонажа і за своєю суттю є заїделогізованою фальсифікацією» [Антофійчук 2001: 289]. Студія В. Антофійчука засвідчує синтез методів, що надзвичайно важливо для розвитку українського літературознавства.

Те, що твори Лесі Українки цікавлять літературознавців своїми нетрадиційними до цього часу гранями екзистенціального спрямування, свідчить праця А. Горбаня «Персонаж-тінь у творах Лесі Українки та В. Винниченка: дублювання та самототожність» (2001), де тема зради та проблема двійництва розглянуті як прояв культурної ситуації епохи кінця XIX століття. Дослідник робить висновок, що обох письменників єднає типаж персонажів, яке у творчому задумі митців має з'ясувати межі внутрішньої свободи для здійснення вибору на користь фальсифікування життя. Проведені А. Горбанем паралелі між Лесею Українкою і В. Винниченком розширюють інтертекстуальне поле текстів, їх діалогізм, рамки порівняльних студій у парадигмі українського літературознавства.

Безперечно, важливими є типологічні зіставлення текстів творчості Лесі Українки з текстом польських письменників. Цій проблемі присвячені статті Мирослави Хороб «Фольклорно-міфологічна основа драм «Легенда» Станіслава Виспянського і «Лісова пісня» Лесі Українки» (2002), О. Лисенко -«Формально-змістове порівняння сонетів Лесі Українки та Адама Міцкевича» (2003) тощо. Так, Мирослава Хороб, порівнюючи драми українських і польських драматургів, наголошує на апелюванні авторів до фольклорно-міфологічних мотивів і образів свого народу (русалки, вода, зима тощо), водночас підкреслюючи відмінності: драма-феєрія Лесі Українки має «реальні і водночас фольклорні джерела» [Хороб 2002: 34], а твір С. Виспянського побудований на історичних легендах Польщі. Завданням дослідниці, яка апелює проти реалістичної інтерпретації образів «Лісової пісні» як вияву міщанської буденності, став аналіз «символістського і неоромантичного типів художнього мислення» Лесі Українки і С. Виспянського.

Українка — в драматургії. Це дослідження окреслило проблемні питання творчості письменниці й перспективи в їх вивченні.

Оновлення компаративного дискурсу в кінці ХХ століття позначено широким спектром проблем. На цьому етапі завдання означеного дискурсу різноматні: виявити національні засади творчості Лесі Українки, екзистенційні виміри художнього світу, гуманізм письменниці тощо. Новим і перспективним напрямом у вивченні її спадщини стало дослідження Лариса Мірошніченко «Над рукописами Лесі Українки. Нариси з психології творчості та текстології» (2001), де увагу сфокусовано на «розгадці» рукописів — неминущої духовної цінності, яка «транслює з покоління в покоління зразок особистісної культури» [Мірошніченко 2001: 9]. Дослідницю цікавлять не тільки чорнові варіанти творів, а почерк, малюнки, зроблені поетесою на сторінках рукописів під час обмірковування нових ідей, датування, коментування та атрибуції творів. Рукописи відкривають пристрасне бажання мисткині долати скепсис у спогляданні трагічного життя народу і власної долі. Суттєвим доповненням до цього спостереження є стаття Лариса Масенко «Пророк і фарисей (Ключова образна опозиція в драматургії Лесі Українки)» (2003), в якій науковець констатує, що образ непочутого пророка Лесі Українки продовжує українську класичну традицію, спрямовуючи свій творчий задум до висвітлення проблеми національної «непочутості», марності пророчого дару, народженого серед народу» [Масенко 2003: 39]. Пристрасним національним спрямуванням позначена й стаття Лариса Масенко «Ні, правда для неї ніколи не була тільки словом (До 130-річчя від народження Лесі Українки)» (2002), в якій автор у порівняльному аспекті, звертаючись до пророчих задумів поетеси, особливу увагу акцентує на національно-визвольній проблематиці творів.

Бажанням відкинути табу епохи радянської влади позначене компаративно-екзистенційне дослідження В. Антофійчука «Євангельські образи в українській літературі ХХ століття» (2001), в якому автор вивчає духовний світ Лесі Українки та її героїв у порівнянні з творами Т. Шевченка, Е. Людвіга, Г. Даніловського, Л. Андреева, апокрифічними легендами. Дослідник зауважує, що у названих письменників першопочаткове джерело зазнає кардинального переосмислення. В. Антофійчук осмислює

таємного смислу. У кожному уривку виявлявся основний афект, у кожному слові — емфаза (що нерідко призводило до збільшення числа емфаз через співвідношення з різними словесними значеннями). Позитивним було те, що тут вперше була здійснена спроба психологічної інтерпретації текстів Біблії на основі проникнення в душевний стан письменників.

Після цього почала культивуватись емпірична психологія, що докорінно видозмінила герменевтику, розхитуючи стару методу. Особливе місце у цьому процесі належить Зігмунду Якобу Баумгартену, який, не пориваючи з встановленою ортодоксією, узагальнив герменевтичні шукання свого часу в підручнику «Біблійна герменевтика», що вийшов в Галле 1769 р. Він починає з загальних положень і виводить догматичні похідні тези, а на основі трактування Нового Заповіту формулює привила, які, однак, не були позбавлені механічності. Герменевтичною основою його системи був мовний аспект: «Слово є знак, винайдений для цілі повідомлення. Висловлювання таким чином зрозуміле, коли в слухачів виникають думки, викликати які мав намір їх ініціатор» [Баумгартен: Дильтей 2001: 48]. Мистецтво тлумачення таким чином полягає у відтворенні системи інтенцій — послідовності думок, які мав намір викликати автор.

У цьому підручнику були синтезовані усі попередні спроби пієтизму і граматико-історичного тлумачення. Окремі параграфи були присвячені тлумаченню історичних обставин в Писанні, психологічним тенденціям, а також впорядкуванню використання паралельних місць (наприклад, рекомендувалось враховувати час написання окремих текстів, уникаючи посилок на авторів більш пізнього періоду для пояснення книг раннього періоду). Цілий 5 розділ мав телеологічне спрямування, вказуючи, що Писання пронизане кінцевими цілями: кожна книга Біблії має власну кінцеву ціль, але вона співвідноситься з іншими частинами, тому не може суперечити вищій всезагальній кінцевій меті Писання. Таке ж співвідношення виявляється ієрархічно до окремих кінцевих цілей слів і емфаз (які Баумгартен називає наголосами. Наступний 6 розділ розмежовував поняття тлумачення і пояснення як окремих герменевтичних операцій: пояснити зміст означає не просто ретранслювати значення слів (як у тлумаченні), а дослідити їх окремі поняття і співвідношення у взаємодії. Початкові операції є тлумаченням, наступні — поясненням (на основі цього

розмежовується граматична і догматична інтерпретація). Перший крок є необхідною підготовкою матеріалу до другого, і тут діють закони дедуктивної логіки.

Аналізуючи місце Баумгартена в історії герменевтики, Дильтей окреслює нові шляхи розвитку, відкриті його науковою системою: «Головна його заслуга та, що, *виходячи із загальної герменевтики, він розвинув до найтонших дрібниць логічну тканину герменевтичного нормування*, вплітаючи в неї природно розгорнуту аж до окремого слова теорію Богонатхненості... Той самий Баумгартен, який став завершувачем церковної герменевтики, виявився отцем історичної школи» [Дильтей 2001: 50].

Найбільший вплив праці Баумгартена мали на Міхаеліса і Замлера, які повністю перебудували філологічну герменевтику. Обидва, будучи вихідцями з пієтизму, відкинули залишки метафізики і догматичної ортодоксії і вдалися до аналізу історико-етнографічних та географічних елементів древніх текстів. Підґрунтя для цього було створене численними експедиціями британців на Схід, етнографічними працями Вуда про народи Малої Азії, історіографічними описами англійських мореплавців, з яких коментатори Біблії черпали образи давнини єврейського народу і у їх світлі розгортали власні інтерпретації.

Йоган Давид Міхаеліс (Michaelis, 1717-1791), професор Геттінгенського університету кафедри східних мов, перебуваючи в Оксфорді, зацікавився новими розвідками і вирішив перенести їх на німецький ґрунт. Змолоду захоплений орієнталізмом, в Оксфорді він зайнявся філологічними дослідженнями унікальних сирійських та єврейських рукописів, і на основі складеної його батьком таблиці голосних почав аналізувати граматичні нюанси Біблійних текстів. Окрім того, його захопили історико-статистичні та математико-географічні відкриття англійців, і він почав вибудовувати власний погляд на життя Древнього Ізраїля. Багатогранна ерудиція у сферах історії, етнографії, компаративістики семітських мов вилилась у монографічних трактатах «Мойсеевий Закон» і «Скрижалі народів». У них виявилися два нові підходи стосовно аналізу тексту. По-перше, на основі порівняльного аналізу Міхаеліс намагався якнайближче підійти до виявлення «характеру нації» через сутнісні характеристики мови (ця тенденція переважала в голландській герменевтиці). По-друге, він вказав на необхідність реалістичного вивчення життя і побуту

Порівнявши фольклорно-міфологічний матеріал із твором української письменниці, літературознавець підкреслює абсолютну оригінальність поеми Лесі Українки. Особливо це стосується трагічного фіналу, не властивого традиціям європейських сюжетів. Сучасний дослідник творчості Лесі Українки О. Томчук констатує: «М. Драй-Хмара був один із перших, хто переконливо довів, що Леся Українка зробила це усвідомлено і що її «Віла-посестра» органічно вписується у ряд творів, «просякнених трагізмом», які були написані між 1900 та 1911 роками» [Томчук 2001: 135].

Завдання, яке стояло перед українською компаративістикою 40-х — 70-х років ХХ століття, — показати відповідність світогляду українських письменників радянській ідеології. Але, не дивлячись на жорсткі рамки, компаративні студії творчості Лесі Українки відзначаються широким колом досліджуваних проблем.

Так, у книзі Іди Журавської «Леся Українка та зарубіжні літератури» (1963) ідейний зміст творів Лесі Українки аналізується у зіставленні не тільки з доробком сучасників письменниці, але й з ціннісними характеристиками подій у царській Росії кінця ХІХ — початку ХХ століття. Не дивлячись на видиму хибу, порівняльний метод набуває нової спрямованості, суттєво відмінної від представленої в дослідженнях попередніх років, що відрізнялись, скажімо, констатацією кількості відомих сюжетів, використаних поетесою у ліричних і драматичних творах. Іда Журавська виокремила у творах Лесі Українки проблеми, пов'язані з революційним життям, протестом проти національного гноблення, завданнями митця тощо і зіставила їх із суголосними проблемами, художньо репрезентованими у художній спадщині Г. Гауптмана.

Тяжіння до наукового аналізу було закладене, зокрема, і в цій роботі, що дозволило науковцям висвітлювати не тільки творчі паралелі з європейськими митцями, а й зосередитися на незвичних для радянського метанаративу аспектах спадщини української поетеси. Наприклад, Наталя Кузякіна в монографії «Леся Украинка и Александр Блок» (1980) поставила перед собою завдання заглибитися у творчість поетів, синтезуючи компаративний, архетипний, феміністичний, психобіографічний методи. Для двох поетів була важливою «внутрішня необхідність отримати гармонію особистого і всезагального» [Кузякіна 1980: 64]. О. Блок знайшов її, на думку Наталі Кузякіної, в ліриці, а Леся

Чільне місце в дослідженнях творчості Лесі Українки посідає **компаративний метод**, суть якого полягає у виявленні й вивченні літературних паралелей різних народів, у порівнянні художніх стилів, мотивів, сюжетів творчості українського митця зі світовим та вітчизняним письменством.

Цей метод яскраво представлений у працях Д. Донцова, М. Зерова, М. Драй-Хмари та ін. Так, скажімо, в дослідженні «Поетка українського рісорджименту» (1922) Д. Донцов показує українську національну ідею в образах Лесею Українкою «екзотичних» сюжетах, яка виразилася у спільному з Б. Д'Оревілі, С. Пшибишевським, Ф. Ніцше прагненні накликати «спасенну бурю» [Донцов 1994: 151] війни-очищення. У поетеси, стверджував Д. Донцов, це було (на противагу раціональному знанню європейців) підсвідомою потребою українки.

Дослідник, порівнюючи раціонально-утилітарну поезію І. Франка і пристрасні вірші Лесі Українки, знаходить у творах мисткині принципово відмінну рису: «Ще одно надає її поезії привабливої сили: се її дівочість» [Донцов 1994: 182].

П. Филипович у статті «Образ Прометея у творах Лесі Українки» (1922) звернув увагу на образ Прометея в західноєвропейській, російській та українській літературах. На думку вченого, Леся Українка хоча і «не внесла чогось нового, оригінального в... інтерпретацію старого міфу» [Филипович 1996: 85], проте постійно розвивала цей образ, вводючи його як символ волелюбних прагнень — національних, антирелігійних, як символ сили духу жінки. Порівнюючи Лесиною Прометея з однойменними героями творів Т. Шевченка, Есхіла, Гете, дослідник переконаний: «Ім'я Прометея стало для просвічених людей іменем усього поступового: сміливої думки, доброго серця, твердості духу та безстрашності» [Филипович 1996: 87]. Погляди П. Филиповича, на нашу думку, суголосні поглядам Лесі Українки, але, слід зауважити, що в наш час образ Прометея в українському літературознавстві переосмислюється в іншому ракурсі (як символ регресу).

Дослідження М. Драй-Хмари «Поема Лесі Українки «Віла-посестра» на тлі сербського та українського епосу» (1922) і сьогодні вважається найдосконалішим прикладом глибокого аналізу цього твору. М. Драй-Хмара користується синтезом компаративного і міфологічного методів, що свідчить про розширення меж компаративного методу.

єврейського народу, починаючи від аналізу географічних факторів і до законів, звичаїв, реалій (ця тенденція переважала в англійській науці). «Та історична єдність мови, історії, літератури, права і т.д., на інтуїції якої базувалася взагалі сама можливість герменевтики, отримала в Міхаелісі свого першого наукового представника, що в одній конкретній сфері здійснив спробу синтезу. Після Лейбніца це був новий важливий крок для формування наукової основи герменевтики» [Дильтей 2001: 54]. Здійснений ним власний переклад Біблії з коментарями для неосвічених людей, що вийшов в 15 томах (1769 – 1792), був першою спробою цілісного коментаря Біблії на новій науковій основі. До нього примикає і «Вступ до Божественного Писання Нового Заповіту» («Einleitung in die Gottlich Schriften des neuen Bundes», 1750, 1787), де Міхаеліс переніс вироблений ним філологічний метод зі Старого Заповіту на Новий. Це був зовсім відмінний від попередників синтезований екзегетичний метод, що відкривав широкі перспективи для подальших досліджень.

Ці дослідження продовжив Йоган Соломон Землер (1725 – 1791), повністю зламавши старий логічно систематизуючий метод старої герменевтики введенням вільного історичного дослідження. Стара герменевтика базувалась на аксіомах Богонатхненості, єдності і зрозумілості Писання, які Баумгартен в «Герменевтиці» називав «дедуктивними положеннями догматики», що ставились в основу аналізу. Землер починав з філологічних праць і конкретних історичних досліджень Баумгартенівської школи, зокрема, на їх основі читав курси словесності і герменевтики в Галле. Найбільше його захоплювали параграфи з праці вчителя «Як перевірити правильність читання» чи «Як знайти правильне розуміння». Пізніше Землер піддався духу епохи і наукового скепсису, виступивши 1757 р. з власними герменевтичними поглядами. У праці «Роздуми про вільні дослідження канону» (Abhandlung von freier Untersuchung des Kanon», Галле, 1771-1775) він акцентував критичні дослідження Писання, відмовляючись від ідеї Божественності Писання, цілісності та унікальності Біблійного канону. Наполягаючи на думці, що тексти належать до різних епох, він вважав, що необхідно аналізувати їх відокремлено один від одного, виходячи з історичних передумов кожної окремої епохи, а також нарівні з усіма іншими літературними творами. Так окреслилось

герменевтичне завдання розглядати часовий і локальний характер текстів: «У всіх книгах цього так званого Канону є такі місця і фрагменти мови і редакції, які ніби гинуть разом з тим часом, бо відносяться до того часу, до певних його обставин, які загинули разом з тими конкретними слухачами чи читачами» [Землер: Дильтей 2001: 61]. Виявлення часової обумовленості текстів мало позитивне значення, бо «лише з індивідуальним підходом до книг Біблії починається їх історичне і філологічне розуміння. Яким би серйозним не було відновлене пізніше розуміння внутрішнього зв'язку цих творінь, на їх первинному розмежуванні базуються новітні екзегеза і герменевтика» [Дильтей 2001: 61]. Схема внутрішньої єдності частин Біблії, утверджена школою Баумгартена, розпалась. Землер гіпертрофовано перебільшував контраст між Старим та Новим Заповітами, вважаючи перший застарілим. На підтвердження цієї думки він шукав текстуальні протиріччя в Писанні, хоча визнавав їх можливість тільки в сфері «історичної форми» і заперечував їх можливість існування в духовному змісті.

Підсумком школи історичної інтерпретації того періоду стала книга Землера «Подготовка до богословської герменевтики» («Vorbereitung zur theologischen Hermeneutik»), хоча поставлені в ній проблеми виведення герменевтичних правил взаємної дедукції залишались не вирішеними аж до діяльності Шляєрмахера. У цій праці Землер перший подав історичний огляд попередніх систем тлумачення, окремо виділивши 1) духовно-моральне тлумачення, в якому не було різниці між тлумаченням та застосуванням Біблії; 2) традиційне тлумачення, яке базувалось на доктринах минулого і було догматичним за своєю суттю; 3) алегоричне, аналізуючи яке він вдається до паралелей з культурними традиціями халдеїв, єгиптян й інших східних народів, які, на його думку, впливали на юдейську алегоричну традицію. Алегоризм він характеризує як рудимент древнього способу мислення, що зберігся у формі метафор і художніх тропів. На противагу цим трьом старим методам він ставить новий – історичний принцип інтерпретації. Але, на думку Дильтея, спроба переконливо обґрунтувати наукову історичну методу відокремлено від релігії Землеру не вдалася, тому що «в даному пункті історії найважливіше саме чуття до сили своєрідності і до втаємничених глибин думки. Його вольова натура не мала терпіння простежувати усі найтонші звивини творіння

націоналістичні позиції» [Курашова 1954: 216]. Треба зазначити, що факти біографії Лесі Українки нерідко спотворювалися. Так, П. Одарченко, відгукнувшись на працю О. Бабишкіна й В. Курашової «Матеріали до наукової біографії Лесі Українки» писав, що «ця книжка дуже тенденційна, в ній багато неправди, фальшування фактів, вигадок, переколючень, викривлень та спотворень» [Одарченко 1994: 142]. Проте вищеназвана праця радянських учених до кінця XX століття залишалася однією з головних в українському літературознавстві. Ситуація почала змінюватись лише із появою спогадів О. Косач-Кривинюк та оприлюдненням невідомих листів Лесі Українки, в яких відбиті її погляди на ті чи інші події.

Лише в 90-тих роках XX століття демократичні процеси у нашому суспільстві сприяли українським літературознавцям звернутися до набутих західноєвропейської критики і розширити й поглибити вивчення творчості Лесі Українки, розгорнути зиніційовані М. Зеровим ідеї щодо створення наукової основи біографічного методу. Біографічний метод, відірвавшись від традицій соціалістичної псевдонауки, став почасти психобіографічним, ґрунтуючись на психоаналітичних засадах теорії З.Фрейда щодо Едіпового комплексу.

Праці С.Павличко «Дискурс українського модернізму» та Н. Зборовської «Моя Леся Українка» засвідчують, що у вітчизняному літературознавстві біографічний метод розгортається у нових вимірах. Замість образу Лесі Українки-борця за «новий» ідеал, з'являється образ письменниці з виразними національними рисами.

Еволюцію біографічної школи виявляємо не лише в зміні принципів підходу до вивчення життєвого шляху Лесі Українки (мірилом стає ставлення письменника до національного питання), а й у тому, що така методологія набуває національного підґрунтя, тобто переходить у площину психологічного дослідження творчої та індивідуальної особистості митця. Водночас на тому, що аналіз тексту — це засіб розуміння себе, тобто літературознавця, свого часу акцентував увагу П.Рікер. Недарма Н. Зборовська у передмові до своєї книги «Моя Леся Українка» наголошує: «Книга про Лесю була написана... з пристрасного бажання подолати несвідомий страх» [Зборовська 2002: 5].

вплив М. Драгоманова та значення його ідей для формування світогляду поетеси, він наголошує на Лесиній незалежності в оцінці явищ дійсності [Зеров 1990: 362-364], помічає винятково позитивну і стимулюючу роль Олени Пчілки й П. Косача в становленні Лесі Українки як — митця. М. Зеров таким чином протестує проти перекинування фактів біографії геніальної поетеси, наявних, скажімо, в дослідженні А. Музички «Леся Українка. її життя, громадська діяльність і поетична творчість» (1925) й рецензії на нього М. Куліша.

Заслуга М. Зерова, на наш погляд, полягає в тому, що він в умовах пролеткультивського нігілістичного відношення до культури минулого намагався поставити тогочасне українське літературознавство і біографічний метод, зокрема, на наукову основу.

Чільне місце в українському лесезнавстві займає розвідка Л. Новиченка «Леся Українка» (1946). На переконання дослідника, слово стало для поетеси зброєю внаслідок того, «що за умовами життя не могла взятись до зброї іншої, не метафоричної» [Новиченко 1946: 175], а відтак із праці дослідника Леся Українка постає людиною з виключно революційним мисленням у житті й творчості [Новиченко 1946: 179].

Невелика розвідка П. Антокольського «Леся Українка» (1945) побудована з використанням синтезу біографічного й компаративного методів, що характерно для українського літературознавства середини ХХ століття. Дослідник, приділяючи увагу чинникам, які, на його думку, сформували «революційний» пафос лірики Лесі Українки, віддає перевагу впливу М. Горького. Подібні факти, коли Леся Українка була названа послідовницею російських письменників, в українському радянському літературознавстві не поодинокі: дослідження В. Курашової, А. Каспрука, І. Головахи, А. Іщука, О. Бабишкіна, В. Микитася. Літературне оточення письменниці, на думку цих дослідників, обов'язково у своїх поглядах спиралося на визначну роль російської літератури (такий погляд був обумовлений великодержавницькою політикою Радянської Росії). Сімейне, наголошувала В. Курашова, будувалося на протиставленні світоглядів матері й дочки: «Продовжуючи і розвиваючи їх (Чернишевського, Некрасова, Шевченка. — С. П.) бойові традиції, вона виростала на революційного митця. Це зумовило різке розходження ідейно-політичних шляхів Лесі Українки й Олени Пчілки... Олена Пчілка стала на реакційні

словесності. Його чуття внутрішньої форми залишилось мало розвинутим, як і його стиль» [Дильтей 2001: 65].

Сформульований ним теоретичний висновок ліг в основу подальших герменевтичних систем: «Найважливіше в герменевтичному вмінні зводиться до того, щоби впевнене і точне знання біблійного слововживання співвідносилось з тонким розпізнавання і добрим уявленням історичних обставин того чи іншого висловлювання в Біблії, при умінні також і говорити про ці речі так, як це вимагає змінна епоха і нові людські обставини навколо нас... До цих двох моментів можна звести усю іншу герменевтику» [Землер: Дильтей 2001: 66]. Отже, Землер мав і негативний, і позитивний вплив на герменевтику: він зруйнував стару догматичну методику з метою створення простору для історичної інтерпретації. Він один з перших у своїх працях окреслив загальні принципи герменевтики, які були розроблені класичною філологією, і вказав на значення для екзегетики науково-філологічного аналізу текстів Писання. Хоча загалом його праці є виявом історичної школи інтерпретації.

Другим складником герменевтики того періоду була **граматична інтерпретація**, яка виокремилась як школа. Історизм, на думку її представників, давав лише загальне уявлення про зміст текстів Біблії, а необхідно точніше і конкретніше інтерпретувати кожне висловлювання. Це під силу філологічній екзегезі, точніше граматичній інтерпретації. Найвідомішим представником цього напрямку вважається Йоган Август Ернесті (1701 – 1781), який, будучи академічним вченим-філологом, популяризував в Німеччині висновки голландської філології і увійшов в біблеїстику запровадженням історико-філологічного методу античності. Вказуючи на людський елемент у Писанні, він визнавав лише буквальне та літературне значення Біблії, трактував її з позицій секулярної літератури, але не відкидав ідеї інспірації. Представники цієї школи практично займалась текстологією і текстологією (класифікували рукописи Нового Заповіту за редакціями), лексикологією (в основу свого методу інтерпретації вони поклали загальні правила слововживання в Біблійній мові), граматикою, яку визнали науковою базою свого методу, порівняльним мовознавством (на основі зіставлення різних редакцій текстів на різних мовах) та етимологією. Таким чином, школа Ернесті заклала основи німецької і всієї європейської філологічної науки.

Уже в 1745 р. Ернесті видав «Нову герменевтику Нового Заповіту», а в 1761 р. в Лейпцигу побачив світ його теологічний трактат «Інтерпретатор» («Interpres»), який півстоліття залишався основною програмовою працею з герменевтики. Основний акцент у цій праці робиться на аспекті мови. Перш за все окреслюється феномен мови співвідносно з рівнем духовності народу: різні мови формуються так, що включають різні мовленнєві сфери, ці відмінності залежать і від світогляду, і від первинної духовної самотності, що впливає на формування абстракцій. Далі аналізується лексичне значення слів та їх метафоричне значення з передумовою, що вживання слів у кожній окремій сфері залежить від епохи, релігії, віросповідання, державного устрою, суспільних обставин, політичної ситуації, тобто визначається історичним контекстом. Найбільш замкнутою сферою слововживання у цій системі бачиться стиль окремого письменника, в якому загальноновживані риси мови епохи доповнюються індивідуальними особливостями. З'ясування особливостей слововживання і є, на думку Ернесті, основою кожної інтерпретації, бо тільки виходячи з лексико-граматичного аналізу можна зрозуміти ідеї автора, а усі знання з інших наукових сфер розглядаються ним лише як допоміжні засоби.

Техніка цього методу полягає в численному перечитуванні того ж тексту, щоби на основі схопленого слововживання визначити значення окремих слів, у сумнівних місцях необхідно зіставляти слова з їх вживанням в інших місцях тексту (в деяких випадках на основі такого зіставлення вибудовується лексичний ряд). Як бачимо, граматичні особливості поступаються місцем лексичним: «Дослідження слововживання – істинна справа граматиків, чие мистецтво в головній і найважливішій частині полягає у ретельному дослідженні, що означає кожне слово у визначений час у певного автора, і так аж до визначення сфери знання і форми мови» [Ернесті: Дильтей 2001: 70]. На основі цих спостережень за слововживанням виводяться загальні закони природи смислоутворення, лексики, інтерпретації і формулюються герменевтичні правила з опорою на граматику і лексикографію, які розмежовуються функціонально. Зазвичай у герменевтиці збиваються в одну купу правила і спостереження, - говорить Ернесті. Внаслідок цього серед правил виявляються спостереження про окремі слова, а правильний підхід до побудови герменевтики

Мета статті — дослідити стан лесезнавчих проблем в українському літературознавстві ХХ століття.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: на основі праць вітчизняних учених дослідити еволюцію найбільш популяризованих в українському літературознавстві методологій; виявити зміни у межах кожного з підходів; з'ясувати вплив ідеологічних настанов на висвітлення творчості Лесі Українки; виявити синтез шляхів і прийомів аналізу літературної творчості у дослідженнях спадщини Лесі Українки; означити національну зорієнтованість методологій дослідження на українському ґрунті. Порушене питання складне, об'ємне, обсяг цієї статті не дозволяє подати його вичерпно. Тому з огляду на цю обставину зупинимося лише на найбільш помітних працях українських літературознавців, що виразно представляють ефективні методи у вітчизняній науці.

Один із найпоширеніших шляхів дослідження — аналіз творів крізь призму біографії митця, у світлі відомостей про життєву долю письменника.

Біографічний метод, введений Ш. Сент-Бевом, покликаний визначити роль митця в суспільному житті його країни, представити потенційні можливості для рецепції та інтерпретації його творів і передбачав детальне вивчення біографії письменника, що включає ознайомлення з його вихованням, освітою, літературним оточенням, побутом, рисами характеру близьких родичів, судженнями послідовників і ворогів. Цей метод допомагає розкрити причини написання митцем того чи іншого твору, дослідити психологію творчості.

Вивчення життєвого шляху геніальної поетеси проводилося українськими літературознавцями в широкому діапазоні — від розвідок з обмеженим використанням біографічного методу до великих монографій.

Дослідниками, які заклали підвалини наукового підходу до творчості Лесі Українки, зокрема основи біографічного методу у вітчизняному літературознавстві, стали М. Драй-Хмара, О. Дорошкевич, П. Одарченко, А. Музичка та ін. Особлива роль, на нашу думку, належить М. Зерову. Видатний літературознавець, передбачаючи можливість неадекватного ставлення дослідників до невивчених моментів біографії Лесі Українки, у своїй розвідці «Леся Українка» (1926) фокусує увагу саме на них. Вивчаючи літературне оточення Лесі Українки, зокрема

Світлана Передерій (м. Суми)
 ББК83.3(4УКР)5
 УДК 82.09 «18» (477)

Українське літературознавство: спектр дискурсивних практик

У статті розглядається різноманіття методологій аналізу творчості Лесі Українки: біографічний, компаративний, міфологічний, еволюційний, екзистенціальний, феміністичний, постструктуральний.

Ключові слова: методологія, літературознавство, дискурс, інтерпретація.

Леся Українка належить до тих митців, творчість яких, напевно, ніколи не буде до кінця осмисленою літературознавцями. Після смерті мисткині вчені вивчають її доробок за допомогою різноманітних методологій. Так, спадщина поетеси пройшла через певні етапи в житті українського народу, була об'єктом вивчення і предметом пропаганди. Проте ґрунтовної праці, де б систематично висвітлювався спектр методологій, залучених дослідниками у процесі студіювання творчості Лесі Українки, не існує.

Дослідження творчості Лесі Українки — це своєрідна ілюстрація становлення і розвитку українського літературознавства, яке особливого піднесення зазнало в ХХ столітті. В історії літературознавчої думки чітко окреслені кілька орієнтацій в осягненні творчості письменниці. Перша — спрямована до набутків західноєвропейської літературознавчої думки (весь період існування українського літературознавства, за виключенням періоду превалювання марксистського підходу), друга — має ідеологічне спрямування, третя — забарвлена марксистською інтерпретацією творів українських письменників (40-і рр. ХХ століття — 80-і рр. ХХ століття). Кожна з визначених позицій виявила найбільш сприйнятливі для неї методи аналізу або стала предтечею адаптації інших, або внесла нові аспекти в теорію запозичених методологій. Найбільш характерним для усіх концепцій аналізу літературної творчості є те, що на сьогоднішній час жодна з них не існує в «чистому» вигляді. Цей синтез зумовлений передусім еволюційними процесами в літературознавстві, які вимагають об'єктивності наукових підходів до аналізу літературної творчості.

полягає у збиранні спостережень, які прояснюють звичаї мов і особливості тієї, на якій написано текст, і на основі цих спостережень формулюються правила. За цим принципом його герменевтика поділена на два розділи — окремі спостереження і загальні правила. Пізніше Шляєрмахер цю інтерпретаційну модель назвав описовою герменевтикою. В ній майже не знаходиться місця для алегоричного тлумачення. Проте Ернесті наполягав на розмежуванні світських і сакральних текстів, зазначаючи, що в перших можуть бути наявні огріхи автора, а в божественних складні для інтерпретації місця спричинені недосконалістю і обмеженістю людського розуміння.

Суттєвим досягненням Ернесті у сфері спеціальної герменевтики є аналіз новозавітної мови, поданий у другій частині трактату на основі виведених теоретичних правил першої. Завдяки своїй філологічній ерудиції, знанню грецької мови та літературної класики, він окреслює загальномовленнєву сферу еллінізму, вказуючи на співвідношення грецьких і єврейських елементів у стилі Нового Заповіту (на його думку, це грецькі слова і мовні формули, які максимально співвідносяться з єврейськими звичаями і стилем мислення, що є очевидним для кожного, хто знає грецьку мову, а тому неприпустимо говорити про грецьку основу текстів).

В Ернесті було багато послідовників, які продовжували започатковані в «Інтерпретаторі» тенденції. Найвідоміший з них — професор філології в Лейпцигу Карл Август Кайль (Keil, 1701-1781). Завершенням граматично-історичної школи інтерпретації стала його книга «Підручник з герменевтики Нового Заповіту на основі граматико-історичної інтерпретації» («Lehrbuch der Hermeneutik des Neuen Testaments, nach Grundsätzen der grammatisch-historischen Interpretation», Лейпциг, 1810). Тут були поєднані граматичні принципи Ернесті з історичною інтерпретацією Замлера, хоча і в «Інтерпретаторі» Ернесті стверджував: «Буквальний зміст називається граматичним, але не менш правильно назвати його історичним» [Ернесті: Дильтей 2001: 75]. Взагалі мало хто розділяв ці два підходи до інтерпретації (найпослідовніше це робив Гайнріх Айнштадт). Кайль виходив з ідеї інтерпретації як послідовного ланцюга мислительних оперецій, який на основі єдності мови і мислення повинен виявити єдність граматично-історичного підходу, тобто починаючи від аналізу окремих слів дійти до розуміння

уявлень автора. Чисту граматичну методу він вважав недосконалою, оскільки вона, на його думку, займалась лише класифікацією допоміжних засобів інтерпретації і не здатна охопити текст цілісно. У своїй книзі він здійснив вдалу спробу впорядкування інтерпретативних операцій, звівши їх в єдину екзегетичну систему.

У першому розділі підручника Кайль обґрунтовує погляд на формальний аспект інтерпретації тексту (аналіз слів, тропів, фраз) у його невід'ємному зв'язку з різними вузькими контекстами (коли розуміння визначається характером окремих місць). Для цього виводиться ряд допоміжних засобів таких, як взаємозв'язок між словами, паралелізми і паралельні реалії, механізми смислоутворення. Тут він виходить за межі граматики, вводячи поняття логічного контексту уявлень автора, яке, однак, є абсолютно формальним чинником, бо не передбачає проникнення у внутрішню сутність стилю чи своєрідність авторського світогляду, а виводить ланцюг логічних операцій, елімінуючи елементи риторики. Основна мета – виявити логічний зв'язок між реченнями. Розділ «Про визначення логічного взаємозв'язку» є чи не першим зразком абсолютного формалізму, тому сучасники критикували автора за механістичність і бездуховність методу, який видавався неприйнятним для аналізу духовних текстів.

Наступний розділ «Про визначення і пояснення конкретного змісту місця з врахуванням кола уявлень пояснюваного автора та його перших читачів» є поверненням до попередніх історичних систем інтерпретації, де центральне місце займала категорія «історичних обставин». У ній Кайль звертає увагу на відмінності стилю окремих новозавітних авторів і рекомендує порівнювати їх з рукописами духовно близьких їх сучасників, що було кроком до усвідомлення необхідності спеціальних герменевтик (тобто окремих герменевтик кожної Біблійної книги). Оскільки Кайлю вдалося звести воедино ці два напрямки сучасної йому герменевтики, його підручник був найґрунтовнішою працею з герменевтики аж до появи Шляйєрмахера.

Примикав до Біблійної критики цього періоду, проте з дещо відмінним підходом до Біблії, теоретик-мистецтвознавець філософ Готхольд Ефраїм Лессінг (1729 – 1781). Його світогляд визначався колом релігійних переконань, серед яких найважливішими були віра в іманентну присутність Бога в світі (у цьому він був

- Габлевич 1997: Габлевич М. Два українські «Гамлети» (Деякі зауваги до техніки перекладу) // Проблеми літературознавства і художнього перекладу. – Львів, 1997. – С. 225-237.
- Дюришин 1989: Дюришин Д. Посреднеческая функция художественного перевода // Теория сравнительного изучения литературы. – М. 1989. – С. 125-134.
- Еліот 1996: Еліот Т.С. Функція літературної критики /Пер. М. Рябчука // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 1996. – С. 65-72.
- Коптілов 1972: Коптілов В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження. – К.: Дніпро, 1972. – 215 с.
- Лексикон загального та порівняльного літературознавства 2001: Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
- Попович 1980: Попович А. Проблемы художественного перевода /Пер. со словац. И.А. Бернштейн и И.С. Чернявской. – М.: Высшая школа, 1980. – 199 с.
- Рецкер 1974: Рецкер Я.Й. Теория перевода и переводческая практика. М., 1974. – 214 с.
- Рильський 1987: Рильський М. Зібрання творів: у 20-ти томах. – Т.16. – К., 1987. – С. 295.
- Balcerzan 1999: Balcerzan E. Tajemnica istnienia (sporadycznego) krytyki przekładu // Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze / Pod red. P. Fasta. – Katowice, 1999. – №9. S. 25-37.
- Newmark 2003: Newmark P. A textbook of translation. – Longman, 2003. – 290 p.

Oliynyk Iryna

Critic-translator, translator as a critic (comparative aspect).

The article deals with a question of translation criticism within the framework of comparative literature. There is an attempt to consider the similarities and differences between literary criticism and translation criticism by means of stating the principal regularities and requirements for making critical analysis of a translated text.

Key words: postulative, analytical, operative functions, criteria of evaluation, comparative aspect.

чи увиразнюючи логіку думки» [Габлевич 1997: 226]. До перекладачів класичного напрямку належать Ю.Клен, М.Рильський, В.Вер, М.Бажан, Г.Кочур, роботи останнього, власне і подані в статті для порівняння з іншою течією в перекладі, відомою під назвою «барокової.» «Барокова» тенденція «тяжіє до відтворення цієї насиченості образу, думки, мовного стилю загалом» [Габлевич 1997: 225]. Представниками даного напрямку є П.Куліш, М.Лукаш, В.Барка та Л.Гребінка, на прикладі перекладів якого авторка говорить про колоритність Шекспірової мови, для забезпечення якої «бароковіст» «буде шукати особливо багате асоціаціями слово чи соковиту алітерацію» [Габлевич 1997: 230].

Проаналізувавши складові здійснення критики перекладу, спробуємо сформулювати основні вимоги, які ставляться до критика-перекладача. Таких, на нашу думку, є три: знання мов оригіналу та перекладу, здатність інтерпретувати твори двох літератур та вміння об'єктивно оцінити. Окрім цього, критику-перекладачу необхідні знання з теорії, історії та порівняльного літературознавства.

Літературна критика має багато спільного із критикою перекладу, а саме: предмет дослідження, який часто не обмежується лише розглядом взятого до уваги твору, а вимагає від критика звернення до авторського бачення, розуміння зовнішніх умов написання твору. Відмінність, проте, полягає в тому, що критик-перекладач працює ніби в подвійному вимірі, де предметом його уваги є не один, а два твори, дві культурні та літературні площини, тому значно більшою мірою є компаративістом.

Література:

- Ажнюк 1982: Ажнюк М. Про багатозначність словесних образів у «Гамлеті» В.Шекспіра та її відтворення в українських перекладах // Хай слово мовлено інакше... Проблеми художнього перекладу. Статті з теорії, критики, історії художнього перекладу. – К.: Дніпро, 1982. – С. 240-254.
- Бурляй 1985: Бурляй Ю. С. Основи літературно-художньої критики. – К.: Вища школа, 1985. – 246 с.
- Веретюк 2002: Веретюк О. Сучасна польська компаративістика // Літературознавча компаративістика / За ред. Романа Гром'яка. – Тернопіль, 2002. – С. 82-91.

послідовником Спінози); усвідомлення історії Одкровення як схеми послідовного виховання людства, пріоритет морального аспекту в християнстві та пріоритет віри над буквою в розумінні Писання. Тому він виступав проти протестантської бібліолатрії і буквалізму. Риторично звертаючись до Лютера, Лессінг писав: «Ти звільнив нас від іґа передання: хто ж звільнить нас від нестерпного іґа букви? хто нарешті принесе нам, німцям, таке християнство, яке ти став би проповідувати тепер, якому навчав би нас Сам Христос?!» [Мень 2002: 126]. Герменевтичні погляди Лессінга викладені в працях «Нові гіпотези про євангелістів як простих письменників» (1778), «Анти-Геце» (полеміка з гамбурзьким пастором Геце, 1778) та ін., де він піднімає проблему походження Євангелій та ісагогіки. Більшість з його гіпотез не витримали випробування часу, але деякі погляди відобразились у ліберально-протестантській герменевтиці.

Ближче до справжньої герменевтики підійшов преромантик Йоган Готфрід Гердер (1744-1803). Оскільки його погляди виявилися на межі між просвітництвом і французьким енциклопедизмом, з одного боку, та німецьким романтизмом з іншого, він привніс у герменевтику елементи радикалізму, проте йому не вдалося створити чіткої власної системи. Через таку роздвоєність його не сприйняли ні ортодокси, ні просвітителі. Герменевтичні погляди Гердера викладені в працях «Найдревніший документ людського роду» (Die Alteste Urkunde des Menschengeschlechts, Рига 1774-1776) та «Про дух єврейської поезії» («Vom Geist der hebraischen Poesie», Дессау, 1782-1783). В першій праці він захищав ідею Богонатхненості Писання, а в другій підходить до аналізу Старого Заповіту як до пам'ятки людської творчості в дусі гуманістичного раціоналізму.

Преромантичні тенденції виявилися в аналізі міфологічного мислення в Біблії. Розглядаючи міф як безпосереднє природне вираження духу народу, він вважав природним, що в Біблії багато що видається міфічним. Проте це зовсім не означало відмови від релігійного проникнення в дух і характер біблійного світогляду – будучи пастором в Ризі, Гердер завжди залишався палким апологетом Біблії. Надаючи перевагу людському фактору в боголюдській природі Біблії, він почав торувати шлях для естетичного осягнення Біблійних текстів, у сфері ісагогіки перший висунув гіпотезу, що Євангелії були написані на основі

усного передання з апостольських часів. У власному трактуванні Нового Заповіту Гердер виступав крайнім раціоналістом, трактуючи всі описані чуда або натуралістично, або символічно (це йому належала гіпотеза, що Христос насправді не помер на хресті, і тому міг явитися учням).

Позитивним у його концепції є намагання спрямувати інтерпретацію на цілісне сприймання тексту, виявлення рушійного імпульсу кожної книги і кола, в яке вона входить, хоча не зміг дати теоретичного обґрунтування такого підходу, а передавав у формі естетичного враження і переживання. В естетичному розумінні тексту і намаганні досягнути його цілісно уже і була сформована романтична концепція проникнення в дух твору. Це і є формантою герменевтичної концепції Гердера: «Знавець мови і інтерпретатор – два зовсім різні створіння, як ми можемо це бачити на прикладі дуже великої кількості поверхових мовних знавців нових діалектів; вони можуть зрозуміти мову, але жодним чином не зрозуміти автора, його найпростіший смисл, не говорячи вже про тонкощі, які відділені від них стіною» [Гердер: Дильтей 2001: 80]. Це був крок до відновлення досягнення цілісної конструкції Біблії в процесі інтерпретації. «Оскільки конгеніальність чуття Гердера поєднувалось з конструктивним методом філософії, основу адекватного методу тлумачення було закладено» [Дильтей 2001: 88].

Однак у той час негативна біблійна критика у будь-яких проявах зустрічала опір з боку ортодоксальних кіл. Противником модерних інновацій на зразок Гердерівських гіпотез був Карл Фрідріх Кайль (Keil, 1807-1888). Здобувши теологічну освіту в Петербурзі і Берліні, він очолював кафедру екзегетики (1851-1854) і був деканом богословського факультету Дептського університету. В цей час він видав ряд праць з дослідження Старого Заповіту, зокрема «Храм Соломона» («Der Tempel Salomos», 1839), «Вступ в канонічні книги Старого Завіту» (Lehrbuch der historisch-kritischen Einleitung in die kanonischen Schriften des Alten Testamentes», 1853), «Біблійна археологія» («Handbuch der biblischen Archeologie», 1858-1859) та ін. Разом із своїм однодумцем Францом Делічем він укладав багатотомний коментар до Священних книг (1856-1875), де намагався протистояти натиску негативної біблійної критики, утверджуючи традиційні підходи до інтерпретації Біблійних книг.

для перекладачів, які кожного разу привносять щось нове у жанрове різноманіття образів.

Одна з таких критичних розвідок «Про багатозначність словесних образів у «Гамлеті» В.Шекспіра та її відтворення в українських перекладах» Марії Ажнюк стосується образної системи Шекспірової трагедії, багатогранність якої, за словами авторки, «досягається шляхом використання семантичного багатства мови, різноплановим осмисленням одного і того ж слова» [Ажнюк 1982: 241]. Аналізуючи такий стилістичний прийом, як каламбур, авторка звертає увагу на надзвичайну поліфункціональність гри слів, яка, до того ж, відзначається саркастичним характером, що утруднює завдання перекладача. «Ще не вдалося засобами нашої мови передати подвійний зміст гри словом *air* з можливим підтекстовим омофоном *heir*... [Ажнюк 1982: 243]», зазначає Марія Ажнюк. Подібні труднощі викликані і іншими двозначними словами, на зразок *nunnery*, *fishmonger*, при передачі яких українською мовою підтекстові значення «або розшифровується, виноситься на поверхню тексту, або ж губиться» [Ажнюк 1982: 243].

У статті представлено порівняння та аналіз фрагментів перекладів таких відомих українських перекладачів творів В.Шекспіра, як П.Куліш, Л.Гребінка, М.Старицький, В.Вер, Ю.Федькович, М.Лозинський. Добираючи якнайяскравіші приклади передачі словесної багатозначності образів «Гамлета», авторка звертається навіть до зіставлення їх з російським перекладом Б.Пастернака та польським А.Третьяка. «На жаль, – робить висновок вона, – у більшості перекладів і гра слів, і підтекстовий образ втрачені» [Ажнюк 1982: 247]. Причиною цієї невдачі при перекладах є не просто складність передачі іншою мовою такого стилістичного прийому, як каламбур, «а надзвичайна семантико-структурна різноманітність цієї гри» [Ажнюк 1982: 248].

У статті Марії Габлевич, яка є перекладачем і знавцем творчості В.Шекспіра, а також організатором та керівником «Перекладацької майстерні», школи для молодих перекладачів, – «Два українські «Гамлети» (Деякі зауваги до техніки перекладу)» йдеться про «дві ледь не протилежні тенденції» [Габлевич 1997: 225], що представлені в українських перекладах Шекспірових творів. Одна з них, так звана «класична», схильна до передачі стрункості думки та ясності виразу, що забезпечується своєрідним «просіюванням, тим самим прояснюючи оригінальний образ

Перекладений твір повинен знайти своє місце на новій літературній площині, зрозуміло, якщо ми говоримо про роман, новелу, вірш і т.д., а не про повсякденне інформаційне повідомлення. У такому випадку критик оцінює важливість перекладеного твору в приймаючій літературі та культурі. Це можна зробити, відповідаючи, скажімо, на питання: який вплив матиме перекладений твір на приймаючу мову, літературу, читацьке коло; чи правильним був вибір твору для перекладу; чи варто було здійснювати переклад взагалі? Даючи відповіді на них, критик намагається певним чином «укорінити» перекладений твір у новому мовному середовищі, і тут велику роль відіграє літературна компаративістика, зосереджена головним чином на контактах, впливах і типологічних подібностях. Літературна компаративістика збагачує знання критика-перекладача, спрямовуючи їх до синтетично-аналітичного осягнення творів різномовних літератур.

Таким чином, аналіз перекладу слід починати не з його прочитання, а з оцінки оригіналу: його зв'язків з суспільством, епохою, моральним баченням автора і т.д. Цей же контекст потрібно ретельно вивчити і в перекладі, для того, щоб згодом порівняти два контексти – оригіналу й перекладу. Розбіжності між оригіналом та перекладом часто зумовлені не лише об'єктивними причинами, такими, як різні історичні умови, за яких написано оригінал та здійснено переклад, нова мовна система, яка не завжди є сприйнятливою до адекватного відтворення та призводить до втрати певного об'єму інформації, а й суб'єктивними також, як наприклад, розуміння літературної праці її автором та перекладачем [Дюришин 1989: 125-134]. Здійснюючи аналіз перекладеного твору, критику важливо брати до уваги так званий «людський фактор» перекладача, який є причиною багатьох перекладацьких огріхів. Тут ми маємо на увазі рівень перекладацького сприйняття (рецепції), який іноді характеризується пропуском певних деталей оригіналу та схильність перекладача або до «недовираження», або ж до «перевираження» особливостей оригіналу.

Для того, щоб проілюструвати, як на практиці здійснюється критичний аналіз творів, ми звернемося до огляду двох статей, присвячених перекладам «Гамлета» В.Шекспіра українською мовою. Дослідження творчої спадщини В.Шекспіра є джерелом невичерпних можливостей

Остаточним руйнівним чинником традиційної богословської системи стали праці Еммануїла Канта, (1724-1804) зокрема «Релігія в межах чистого розуму», який розглядав християнство тільки з моральної точки зору за принципом акомодатії, тобто аналіз зводився до виявлення морально-етичних норм. Пізніше цей підхід отримав назву морального ідеалізму, початки якого намічалися уже в Землера і Гердера. Оминаючи доктринальний, теологічний, конфесійний та інші сенси Писання, він зосереджувався на сприйнятті Біблії як органічної єдності, пронизаної єдиним етичним духом. Але тоді, як Землер трактував все, що виходило за межі морального елемента на основі історичного методу, пояснюючи обставинами епохи, Кант пояснював Писання безвідносно до епох на основі схеми аналогії єдності всіх внутрішніх форм уявлень про моральність. Тим самим Кант відіграв вирішальну роль у протиставленні позитивної і моральної релігії. Герменевтичні намагання Канта підпорядковувались його релігійно-світоглядній позиції – повному метафізичному скепсису і утвердженню строгого раціоналізму, повному несприйняттю єврейства, а тому і заперечення історичного фактора в Біблії, невизначеність стосовно надприродних елементів Писання, зокрема факту Воскресіння. Хоча в працях Канта не було герменевтичних висновків, його вплив на герменевтику був надзвичайно сильним: він утвердив крайню форму раціоналізму і заперечував історизм як метод вивчення Біблійних текстів. Саме це, на думку Дильтея [Дильтей 2001: 83], і стало передумовою можливості трактувати Писання міфологічно (як це одразу зробив Георг Лоренц Бауер), а також ліберально (як це пізніше робив Шляєрмахер).

У той час зароджуються сучасні підходи до вирішення герменевтичних проблем. Найпродуктивнішою виявилась філософія тотожності, на основі якої базувалась теорія відтворюючого конструювання Фрідріха Аста. Услід за Гердером він наполягав, що філолог-герменевт повинен бути не просто знавцем мови, але також філософом і естетом: «Філологія удостоюється звання науки лише завдяки своєму філософському духу» [Аст: Дильтей 2001: 87]. На основі античної літератури (переважно грецької) він почав розробляти філософську теорію граматики, герменевтики і критики та впорядковувати термінологію. Герменевтика як загальна наука про розуміння й інтерпретацію стала першоосновою цієї системи. Відштовхуючись від гіпотези

єдності мислення і буття, суб'єкта і об'єкта, первинної єдності всіх речей у душі, Аст проголосив, що духовний склад за суттю однаковий у всі епохи, а відмінності лише часові чи відносні явища, і завдання філології усунути їх, очистити від часових випадкових нашарувань, підняти до рівня філософського мислення. У сфері тотожності філологія поєднується з історією і розчиняється в ній, бо тотожність виявляється в ході історії. У цій концепції Аст протиставляє античний орієнталізм сучасній для нього історичній ситуації, Схід і Захід, язичництво і християнство, пантеїзм і теїзм намагається з'ясувати принципи тотожності та єдності.

Цей підхід суголосний з розробленим у романтизмі (особливо Фрідріхом Шлегелем) поняттям естетичного цілого: чи світ, чи художній твір або будь-який витвір людського духа, – на думку Шлегеля, – повинен сприйматися за цим принципом. Проте саме поняття цілого не було теоретично окреслено романтиками. Воно обґрунтовується в руслі логічного процесу, проєктованого філософією тотожності на всі явища. Цей процес чи відтворююча конструкція Аста стверджує, що охоплення цілого існує вже в передчутті, поки пізнання одиничних речей не піднімається до усвідомлення у всіх проявах живої єдності. Так Фрідріх Аст перший формулює і окреслює проблему «герменевтичного кола» як процесу розуміння одиничного як цілого і цілого як взаємозв'язку усієї множини одиничних виявів. Він перший вказав, що одиничне набуває свого істинного значення тільки в залежності від цілого, яке в свою чергу складається з безмежної кількості цих одиничних елементів. Практичне використання цього принципу передбачало усвідомлення ролі контексту і структури тексту. Всяке тлумачення починається з численного запасу можливостей, які по-різному виявляються в процесі інтерпретації. У цьому процесі відтворююча конструкція проходить три моменти: «Одиничне, охоплене для себе у чисто зовнішньому, емпіричному житті, є буква; в її внутрішній сутності, в її значенні й відношенні до духу цілого – смисл; а досконале осягнення букви і смислу в їх гармонійній єдності є дух» [Дильтей 2001: 89]. Таким чином, завдання герменевтики розділяється на три форми розуміння: 1) історичне розуміння (розуміння змісту твору); 2) граматичне (розуміння мови); і 3) духовне (цілісне розуміння автора через цілісне розуміння духу епохи). Усі ці ідеї були запозичені і розроблені Шляйєрмахером, з якого починається

порівняння у кількох напрямках, наприклад, зіставити назви оригіналу та перекладу, мовну й композиційну структуру обох текстів, наратив, метафорику, символіку, ономастику і т.д. Таке порівняння є можливим лише за умови, якщо критик володіє як мовою перекладу, так і мовою оригіналу.

Цікавим, на нашу думку, є зіставлення кількох перекладів споріднених мов, як скажімо, української та російської, де можна простежити як подібності, так і відмінності у трактуванні одного й того ж оригіналу. Для прикладу, порівняймо один український (Шалая С.Г., Худякова Ю.Б. 2001) та два російських (скорочений – Дарузеса Н. 1989 та Чистякової-Вер Е. 2000) переклади «Мауглі» Р.Кіплінга. У російських перекладах спостерігається чимало відмінностей: різне вживання часових форм, відмінності при передачі власних назв, структури речень і т.д. В українському перекладі простежується певна схожість з одним із російських, проте відмінностей також чимало: різний розподіл абзаців, скажімо, там, де в російських один абзац, в українському їх чотири; в українському перекладі, на відміну від російських, вжито багато пестливих форм. Таке зіставлення різномовних перекладів сприяє детальнішому аналізу оригіналу, а також самих перекладів, де при порівнянні критику відкриваються ширші можливості бачення літературної цінності здійснених перекладів.

Оцінка перекладу, як літературного твору, а не як перекладу в зіставленні з оригіналом, тобто критика з точки зору критика, а не перекладача, ґрунтується на визначенні, чи досягнута мета твору. Кожен твір має свою мету: переповісти, переконати, повідомити, інформувати тощо, якщо цілі перекладу відповідають цілям оригіналу, то такий переклад можна вважати вдалим. Однак цього недостатньо для ствердження, що переклад є цілісним, тобто представлений у «єдності змісту і форми на новій мовній основі» [Рецкер 1974: 45]. Для оцінки перекладу в перекладацьких термінах необхідно, щоб через призму приймаючої мови чітко відчувались національний дух та національна форма оригіналу, а також індивідуальний стиль автора. В цій ситуації важливо «щоб між автором оригіналу і перекладачем була внутрішня спорідненість, щоб перекладач не був ремісником, який перекладає все, що йому замовлять перекласти, щоб тут доконче був момент творчого вибору» [Рильський 1987: 295].

Аналітична функція перекладу оцінює рівень, на якому діє перекладач, вибираючи засоби та прийоми здійснення перекладу, аналізує перекладацьку програму. Реалізація даної функції передбачає аналіз тексту, пошук стилістичних відповідностей між оригіналом та перекладом. Йдеться про філологічну критику перекладу, яка включає літературно-порівняльну типологію та контрастивну лінгвістику – обидві передбачають компаративний підхід у критиці художнього перекладу.

У відношенні до читача перекладу критик виконує оперативну функцію, яка пов'язана зі сприйняттям перекладу в читацькому колі. Для забезпечення читацького інтересу він враховує питання співвідношень між оригінальною та перекладною літературами, те, як сприймати і розуміти перекладений твір.

Критика перекладу будь-якого тексту, на думку П.Ньюмарка, повинна включати наступні пункти: 1) короткий аналіз тексту оригіналу з метою визначення його цілей та функціональних аспектів; 2) інтерпретація перекладачем мети тексту оригіналу, оцінка перекладацьких методів та врахування інтересів можливої читацької аудиторії; 3) вибіркове, проте репрезентативно-детальне порівняння перекладу з оригіналом; 4) оцінка перекладу як з точки зору перекладача, так і з точки зору критика; 5) якщо це можливо, оцінка місця перекладу у приймаючій мові та культурі [Newmark 2003: 186].

Літературний аналіз тексту оригіналу, на відміну від лінгвістичного, який включає вивчення лексичних засобів, стилістичних прийомів і т.д., передбачає визначення мети автора твору, його ставлення до обраної теми, при цьому варто оцінити інші твори автора, вивчити його ідейно-філософське сприйняття світу, його культуру, особливості мови.

Для оцінки перекладацьких методів та відповідностей між перекладом та оригіналом критику насамперед важливо пізнати розуміння тексту перекладачем, вивчити його стиль. Критик повинен не лише описати помилки перекладача, а й вміти їх проаналізувати: чому і з яких причин перекладач, скажімо, пропустив або перефразував думку автора і наскільки це вплинуло на якість перекладу.

Порівняння перекладу з оригіналом допомагає визначити, як і наскільки добре перекладач зумів вирішити проблеми тексту оригіналу. Корисним є здійснити таке

нова модерна епоха науки про інтерпретацію. Таким чином, теорія Аста стає логічним завершенням раціонального історико-філологічного напрямку в герменевтиці XVI-XVIII ст.

Література:

- Абеляр 1995: Абеляр Пьер. Теологические трактаты. – М.: «Прогресс» – «Гносис», 1995.
- Бекон 1972: Бэкон Ф. Новый Органон // Сочинения. – В.2-х т. – Т.2. – М., 1972.
- Дильтей 2001: Дильтей В. Герменевтическая система Шлейермахера в её отличии от предшествующей протестантской герменевтики // Дильтей В. Собр.соч.в 6 т. – Т.4. – 2001. – С.13-234.
- Кюнг 2000: Кюнг Ганс. Великие христианские мыслители. – СПб.: Алетея, 2000.
- Лейн 1997: Лейн Т. Христианские мыслители. – СПб.: Мирт, 1997.
- Мень 2002: Мень А. Библиологический словарь. – Т.3. – М., 2002.
- Неретина 1995: Неретина С.С. Абеляр и особенности средневекового философствования // Абеляр Пьер. Теологические трактаты. – М.: «Прогресс» – «Гносис», 1995.

Lanovyk Zoryana

Bible Hermeneutics of XVI-XVIII cent.: Inductive Comprehension of Bible Texts in Modern Scientific Paradigm

In the article it is given outlook of the stages of Hermeneutics development of XVI-XVIII cent. The main attention is concerned upon the philological theories of the epoch, especially literal and grammatical methods of text interpretation. Analyzing scientific paradigm of Modern author underlines, how the new tendencies influenced upon further development of humanitarian investigations and appoints their continuation in the contemporary literary theory

Keywords: Hermeneutics, text, inductive method, grammatical method, literary criticism

Мар'яна Лановик (м. Тернопіль)

ББК 83. 0

УДК 82.091

Феміністичні тенденції та гендерні проблеми теорії художнього перекладу

У статті крізь призму психоаналітичних досліджень висвітлюються перекладознавчі тенденції та проблеми, пов'язані з феміністичними та гендерними студіями у сучасній літературознавчій науці. Основна увага зосереджена на аналізі теоретико-літературних проблем художнього перекладу в межах біологічної, лінгвістичної, психоаналітичної та культурної парадигм.

Ключові слова: переклад, феміністичний підхід, гендерні студії, проблеми письма, чоловіче/жіноче.

Витоки теоретичного осмислення гендерної проблематики можна простежити від епохи Романтизму, що була позначена багатьма жіночими постатями в мистецтві (особливо літературі) та науці. Жінки-романтики активно досліджували проблеми письма, працювали в царині художнього перекладу. Ця епоха створила ряд жіночих образів, які за глибиною не поступались чоловічим. У цей період В.фон Гумбольдт у своїх працях звернув увагу на відмінності у мові між статями. Водночас у трактатах з поетики були порушені питання про походження, диференціацію, використання та відтворення чоловічих та жіночих рим; можливості / неможливості передачі у різних мовах граматичних родів художніх образів.

Пізніше проблему протиставлення чоловічого та жіночого начал в історичному осмисленні було порушено в західноєвропейській філософії, особливо в дослідженні О.Шпенглера. «Тут загострюється двоякість напрямів, що ведуть до двох сутностей: чоловічого та жіночого. Жіноче начало ближче до космічного. Воно глибинним чином пов'язане з Землею і безпосередньо включене у великий колообіг природи. Чоловіче вільніше, більш тваринне, рухоміше також і у сенсі відчуття та розуміння...» [Шпенглер 1998: 340]. Проблема чоловічого та жіночого начал вирішувалась німецьким філософом у «романтичному» – божественному ключі, де вічно-жіноче не мислилось без вічно-чоловічого і навпаки: «Чоловік переживає долю і

не є обов'язковим володіння мовою оригіналу. У першому випадку критику перекладів часто здійснюють самі перекладачі, коли вони формулюють принципи своєї перекладацької діяльності і коли оцінюють роботу інших перекладачів. У другому ж критика здійснюється теоретиками, що працюють з готовим перекладеним матеріалом.

Основними методами власне критики перекладу, про яку далі і йтиме мова, є порівняння й аналіз. Лише при порівнянні перекладу з оригіналом можна говорити про перекладацьку вірність, естетичну цінність, адекватність оригіналу. Метод аналізу є головним знаряддям для здійснення детальної характеристики з метою кращого сприйняття і розуміння досліджуваного тексту.

А.Поповіч порівнює ставлення перекладача до критики своїх творів зі ставленням автора твору до літературного критика, що оцінює оригінал. Проте, зазначає він, «навіть якщо позиція перекладача багато в чому і збігається з позицією автора, варто виділити при цьому специфічні риси, які відрізняють критику перекладу» [Попович 1980: 167]. Критик перекладу має справу як з оригіналом тексту, так і з його перекладом; на відміну від критика оригінальної літератури, що простежує реакцію читачів на щойно створені літературні твори, сфера діяльності критика перекладу є дещо ширшою: він оцінює або сучасний переклад сучасного автора, або сучасний переклад несучасного автора, або давній переклад з точки зору сучасної епохи.

Серед функцій критики перекладу розрізняють наступні: постулативна функція, спрямована до перекладача, аналітична функція, спрямована до тексту, і оперативна функція, спрямована до читача.

Постулативна функція перекладу передбачає вибір тексту для перекладу: критик оцінює переклад або стосовно оригіналу, або стосовно контексту літератури, в якій буде представлено перекладений твір. Проте, окрім зв'язку з приймаючою літературою, йдеться також про аспект оцінки з точки зору літератури, до якої належить оригінал: наскільки він репрезентує ідейно-естетичний характер «своєї» літератури. Така оцінка можлива за умови, якщо критик добре знає літературу оригіналу і, порівнюючи її з іншими національними літературами, встановлює її характерні особливості.

особливості критики перекладу в системі літературознавства і компаративістики, які необхідно взяти до уваги при оцінюванні перекладу:

- визначення перекладацької генези аналізованого твору;

- усвідомлення того, що йдеться про проблемний твір, адже всякий переклад (особливо художній) має характер вторинний, похідний, несамодостатній, а отже, є чимось одним з багатьох можливих гіпотез на тему оригіналу;

- обґрунтування погляду про «взаємодоповнення» між автором та перекладачем: всякий переклад – це сума компромісів між волею автора оригіналу, який певним чином обмежує творчість перекладача рамками свого твору, та перекладачем, який визначає в цільовому дискурсі остаточні контури твору, обмежуючи в ньому всевладдя його творця;

- нівелювання онтологічної різниці між вдалими чи невдалими рішеннями перекладача: добрим він є чи поганим, переклад залишається тільки варіантом – складовою відкритої сфери перекладу.

Щодо компаративного аспекту критики перекладу Едвард Бальцезан розділяє таку критику на два підвиди. Перший з них аналізує один переклад у зіставленні з оригіналом, другий – бере до уваги два, а то й більше існуючих переклади, порівнюючи їх, з одного боку, з оригіналом, а з другого – між собою [Balcerzan 1999: 25-37].

Якщо теорія перекладу була започаткована і першочергово розвивалась як емпіричний порівняльний метод на ґрунті традиційної літературної компаративістики (у розумінні А.Піповіча), то і літературна критика перекладу, на нашу думку, є частиною порівняльного літературознавства, оскільки послуговується не лише здобутками теорії та історії літератури, а й використовує надбання компаративістики.

Найважливішими прикметами доброго критика є об'єктивність та обізнаність. Критик повинен зуміти подолати своє суб'єктивне бачення оцінюваного твору, переступити через власне уподобання та проявити глибокі знання щодо досліджуваного об'єкта.

Критику перекладу можна розглядати у двох вимірах: власне критику перекладу, коли до уваги беруться засоби, форми, вибрані для здійснення перекладу, тобто, коли критик працює з двомовним матеріалом, зіставляючи оригінал і переклад, та критику перекладеного твору, тобто твір тлумачать з погляду його літературної вартості і для критика

осягає каузальність, логіку сталого у відповідності з причиною та дією. Жінка це і є доля, і є час, і є органічна логіка самого становлення. Саме тому каузальний принцип незмінно чужий для неї... На початку часів жінка – це також і провидиця, не тому, що вона знає майбутнє, а тому, що жінка це і є майбутнє. Жрець лише з'ясовує, жінка ж є оракул. Із неї промовляє сам час... Чоловік творить історію, жінка ж і є історія. Загадковим чином тут виявляється двоякий смисл усіх живих подій...» [Шпенглер 1998: 340].

На тлі загальної тенденції до матеріалізму психоаналіз змістив акценти досліджень і перевів самі пошуки у сферу фізіології, психіки – тілесного. Разом з цим з'явився зовсім інший підхід до проблем «жіночності». На противагу християнсько-софіологічній концепції Романтизму про вічну жіночність, з'явилась різка критика подібних ідей у творах Ф.Ніцше («По той бік добра і зла», «Так казав Заратустра») та О.Вейтінгера («Стать і характер»), де жінка розглядалась як істота без особистості, яка повністю належить матерії, минушості, невічному.

На цій основі дослідження розвивались у двох напрямках. *Перший* полягав у «розмиванні» меж між чоловічим та жіночим, що значною мірою було окреслено вже у працях К.-Г.Юнга. Попри врахування певних психічних протилежностей, вчений із Цюриха не проводив остаточної межі між ними. Натомість він увів поняття *аніма* як чоловічого образу жінки та *аніmus* як жіночого образу чоловіка, вважаючи, що в обох статях є поєднання двояких проявів.

Такий підхід згодом ліг в основу гендерних студій, де межа між гендерами проводиться не за статевою, а за соціальною приналежністю, на основі виконуваної ролі та усвідомлюваного власного статусу. В цьому разі основна увага зосереджується не на відмінностях, а на спільних рисах і проявах, що начебто мало стирати грані та «гострі кути» при взаєморозумінні. З іншого боку, зловживання подібними поглядами приводило до крайнощів, коли жіноче начало взагалі ігнорувалось, або ж підтримувалась думка, висловлена Ж.Лаканом, – «Жінка не існує».

Другий напрям досліджень, навпаки, увиразнював межі чоловічого та жіночого [Хамитов 1997], чим по-новому порушував проблему непорозуміння між статями. Саме такий підхід сприяв виникненню феміністичної теорії. Представники останньої своїми завданнями визначали

особливості мови жінок, пов'язані зі статевою різницею у слововживанні, мовній експресії, а відтак – особливості жіночого самовираження в художній творчості (тематика, жанри, стиль, проблема «жіночого» тексту та жінки-як-знака, ставлення статі до творчого процесу); феміністичні спроби читання текстів, пов'язані з психосексуальною ідентичністю, а також проблеми феміністичної критики «чоловічих» текстів.

Дослідниці-феміністки поставили перед собою нелегку ціль дослідити унікальність жіночого письма і мали на меті виявити, у чому саме криється різниця, – у стилі, жанрі, відмінностях досвіду чи особливостях прочитання. Зокрема «Спакс називає відмінність жіночого письма «делікатною розбіжністю», яка свідчить про тонкий і невловимий характер жіночої практики письма. Однак ця невеличка розбіжність жіночого тексту спонукає нас відповідати так само делікатно і точно на незначні, але значущі відхилення, сукупну вагу досліду та винятків, якими позначена історія жіночого письма» [Шовалтер 2002: 687].

На сьогодні феміністична теорія активно опрацьовує типи відмінностей у категоріях «жіночого» та «чоловічого», розвиваючи ці дослідження у кількох основних напрямках. Елейн Шовалтер [2002: 680-702], окреслюючи стан розвитку сучасної теорії жіночого письма, визначає чотири основні диференційні моделі, що формуються на основі біологічної, лінгвістичної, психоаналітичної та культурної різниці статей. Усі з означених зрізів вище вказаної парадигми певною мірою стосуються проблем художнього перекладу, тому кожна з цих моделей варта окремої уваги.

1. Біологічна відмінність, передусім, передбачає залучення до аналізу мистецтва та процесу творчості метафори тіла. «Органічна чи біологічна критика – це крайні твердження про різницю статі тексту, незгадано позначеного тілом: анатомія є текстуальністю» [Шовалтер 2002: 687]. Звичайно, феміністична критика загалом відкинула припущення про неповноцінність жіночого мозку, відтак – неповноцінність жіночої творчості у її порівнянні з чоловічою, прийнявши «метафоричні ознаки жіночої біологічної різниці у писанні» [Шовалтер 2002: 688]. Отже, текст є породженням певної статі, більше того, має свою стать. Стосовно першого, погляди дещо розходяться: жінки-критики (зокрема Гілберт та Губар) приписують текстові батьківство як джерело зародження; натомість чоловіки (в

праці митця» [Еліот 1996: 67]. Основними функціями літературної критики вважають аналітично-оцінну, прогностичну та програмову. Ми зупинимось на першій із них, оскільки саме аналітично-оцінна функція передбачає здійснення аналізу твору з метою виявлення його естетичної цінності.

А.Поповіч вказує на те, що у системі науки про переклад розрізняють два рівні досліджень: теоретичний рівень (моделювання процесу перекладу, проникнення в структуру тексту перекладу) і рівень практичного спостереження над ідейно-естетичною цінністю перекладеного твору. Власне йдеться про теорію перекладу, з одного боку, та критику перекладацької практики, з іншого. Окрім загального поділу на теорію, історію та критику, перекладознавча наука передбачає й існування літературознавчої та лінгвістичної проблематики критики та історії перекладу, як про це говорить В.В.Коптілов: «Літературознавча критика перекладу оцінює добір творів для перекладу з погляду їх важливості й характерності для творчості представленого в перекладах автора, розглядає співвідношення творчих індивідуальностей автора і перекладача» [Коптілов 1972: 203-204]. Об'єктом літературознавчої критики є дослідження художнього перекладу як літературного твору з урахуванням особливостей письменницької діяльності автора оригіналу та творчого потенціалу його перекладача. Проте самого лише аналізу авторської та перекладацької роботи недостатньо для забезпечення об'єктивної оцінки здійсненого перекладу. Літературний критик перекладу повинен проникнути не тільки у структуру тексту, а й зіставити два різномовні літературні твори – оригінал і переклад, вивчити ті середовища, в яких вони були створені та порівняти їх.

Едвард Бальцежан у зв'язку з цим пропонує виділення критики перекладу в окрему частину літературознавства, спрямовану на вивчення протиставлення «знання оригінальної літератури» – «знання перекладної літератури» і водночас їх опозицій: «незнання оригінальної літератури» – «незнання перекладної літератури». на думку Е.Бальцежана, «протистояння незнанню перекладної літератури є основним завданням критики, яке відзначається активністю корекційної функції, мета якої полягає у тому, що критик пропонує власні варіанти цілісного чи часткового перекладу даного твору» [Balcerzan 1999: 36]. При цьому автор вказує на певні

перекладачів. У працях з критики перекладу найчастіше йдеться про успіхи та недоліки уже здійснених перекладів, вдалий чи невдалий вибір творів для перекладу. На сьогоднішній день зростає потреба в працях та дослідженнях, які б стосувалися критеріїв оцінки та особливостей аналізу здійснення критики перекладу.

Мета нашої розвідки полягає в з'ясуванні статусу й завдань критики художнього перекладу з урахуванням компаративного аспекту. Ми спробуємо порівняти літературну критику та критику художнього перекладу, сформулювати головні вимоги до знань та вмінь перекладача-критика, виявити основні закономірності та принципи здійснення критики перекладу, а також визначити, яким чином і якою мірою критерії оцінки пов'язані з порівняльно-літературознавчою діяльністю. Це й становитиме **новизну** нашого дослідження. Для практичного ілюстрування висновків скористаємося двома критичними статтями, що стосуються порівняння перекладів «Гамлета» В.Шекспіра. У своїй роботі ми використаємо розроблену словацьким науковцем А.Поповічем методику критики художнього перекладу, працю з критики перекладу англійського мовознавця П.Ньюмарка та дослідження Е.Бальцежана, який представляє сьогоднішню польську транслатологію.

Для початку з'ясуємо, чим є літературна критика: чи частиною науки про літературу, що виступає в єдності з теорією та історією літератури, чи творчою діяльністю, спрямованою на оцінку та роз'яснення художнього твору? Відповіді на ці питання викликали чимало розходжень у науковому середовищі. У своїх міркуваннях ми дотримуватимемося думки, що поняття науки та творчості, пов'язані з літературною критикою, не суперечать одне одному. Як складова літературознавства, критика має свою термінологію, об'єкт і предмет дослідження, завдання, тобто усе те, що притаманне науковій діяльності. Однак здійснення критичного аналізу будь-якого твору вимагає від критика неабиякої творчої уяви, естетичного смаку та володіння мистецтвом слова – усе це і закріплює за критикою поняття художньої творчості. «Якщо критична частина творчості є критикою, то чи не є так само значна частина критики – творчістю?», – запитував відомий критик Т.С.Еліот. Оскільки критика не може існувати сама по собі, бо передбачає аналіз над чимось, «критичний акт знаходить своє найвище, найповніше здійснення певного поєднання з творчістю у

тому числі й К.-Г.Юнг) стосовно творчості активно постулюють метафори материнства: «Отож, чи знає поет, що його твір у ньому ж і зачатий, що цей твір у ньому ж і росте, і зріє... Він стосується поета так, як дитина матері. Психологія *Творчого* є, власне кажучи, психологією жіночою, бо творчий твір проростає із несвідомих глибин, по суті, із царства матерів» [Юнг 2002: 135].

Стосовно того, що письмо походить від тіла і статева відмінність є джерелом творчості, можна сперечатись (і такі суперечки не припиняються). Проте аксіома щодо відмінності тіла як джерела відмінностей образності є більш сприйнятною, тому сучасна критика використовує її стосовно перспективи розвитку біологічної моделі. Французькі вчені опрацьовують концепцію вписування жіночого тіла у мову та текст.

Продуктивним у цьому сенсі було виникнення в рамках французької школи (Л.Ірігарей, Е.Сіксу) феміністичного есенціалізму, основні постулати якого ґрунтуються на біологічній особливості жіночої статі. Цей напрям «дав життя таким концепціям, як «жіноче письмо», «жіноче читання», «жіночий характер літератури», «жіночий культурний канон» тощо. Специфічністю жіночого читання проголошується плюралістичне (множинне) читання на основі жіночого психологічного досвіду «читання тілом», жіночим бажанням тощо. Жіноче читання і письмо багато уваги приділяють сексуальності, бажанню як вияву фемінної чуттєвості, на відміну від маскуліної раціональності» [Зборовська 2003: 280]. У контексті цих пошуків чоловіча гіпотеза про відсутність логіки у протилежній статі була замінена постулатом про пошуки альтернативної логіки, що виявляється в «іншій раціональності» жіночого мислення. Жінка розглядається як «читач, що чинить опір» (Джудіт Феттерлі) чоловічому ходу думок, наперед визначеній конфігурації тексту.

У цій парадигмі нас передусім цікавить проблема художнього тексту як продукту, створеного представником певної статі, та пов'язана з цим проблема відображення цього у творі. Стосовно перекладознавчих поглядів у цій, як і в інших моделях, найцікавіший матеріал для досліджень забезпечує компаративний аналіз перекладів, коли стаття автора оригіналу та іншомовної версії не збігається. Біологічна перспектива передбачає виявлення в обох текстах «тілесних» проявів їх виконавців (унікання / доповнення

певних компонентів, створення їх з різних гендерних перспектив).

Однак, як вказують деякі сучасні дослідниці, відмінності жіночої творчості повинні розглядатись у «тілі її письма, а не у письмі її тіла» [Miller 1980: 271], що переводить пошуки в рамки другої моделі, пов'язаної з мовою та мовленням.

2. Лінгвістична парадигма порушує питання про відмінності вживання мови чоловіками та жінками і пов'язані з цим проблеми статево обумовлених ознак мовлення та письма.

У французькій феміністичній критиці (зокрема у Каролейн Берк) висловлюється думка, що жінками була насаджена чоловіча мова, яка для них є іноземною, тому в «чужомовному» дискурсі жінки почувають себе незручно і не можуть точно висловлюватись. Роберт Грейвс та Елейн Шовалтер говорять про жіночу мову в буквальному значенні. Перша у книзі «Біла богиня» згадує про існування такої мови в період матріархату та про її «підпільне» існування в таємних культах аж до XVIII ст. Друга згадує дослідження Геродота про мову амазонок, яких давній учений називав «здібними лінгвістами», бо вони легко оволодівали мовами чоловіків, а чоловіки ніколи не могли вивчити їхньої мови. Разом з тим висловлюється припущення, що древня жіноча мова не втрачена остаточно, і що буквально «підпілля» супроводжувалось її переходом у підсвідомий стан, з якого вона промовляє і тепер. Навіщо, і до сьогодні вона зберегла споконвічні ознаки, які представники протилежної статі окреслили як загадковість, таємничість, незрозумілість, недомовленість; а також – множинність значень, запропонованих нею. Будучи несанкціонованою, навіть переслідуваною в чоловічому суспільстві, вона закарбувала свій слід у жіночому стилі мовлення: в інтонації, експресивності та емоційності, особливостях побудови фраз та речень. Саме тому жіноча мова завжди пов'язана з усним побутуванням – мовленням, а чоловіча – з письмом: «У будь-якому випадку усне слово позбавлене своїх можливостей впливу. Віженер (1587) та Дюре називають його жіночою компонентою мови, його пасивним інтелектом, «чоловічим началом» мови є саме Писемність. Вона одна містить у собі істину» [Фуко 1994: 75].

Часто поряд з антиномією чоловіча писемність / жіноче мовлення використовують інше протиставлення – чіткість

послугуючись при цьому положеннями теорії та історії перекладу, у світлі яких вона й оцінює переклади.

Окрім зв'язку з теорією та історією перекладу, критика перекладу пов'язана зі ще однією науковою дисципліною, «яка вивчає явища мистецтва слова шляхом їх зіставлення з іншими подібними явищами переважно в різних національних письменствах» [Лексикон 2001: 266], а саме компаративістикою або порівняльним літературознавством. Знання у цій науковій галузі забезпечують критику високий рівень здійснення критичного аналізу. Компаративістика, як наука цариця, що передбачає з'ясування міждисциплінарних взаємин, дозволяє вивчити не лише літературний твір сам по собі, а й ту культурну й літературну площину, на якій він виник. Сучасна компаративістика послуговується генетичним, контактологічним, типологічним та іншими підходами, надаючи типологічному пріоритетного значення, – це і дає нам можливість говорити про особливий статус компаративістики в системі співвідношень «літературна критика – критика перекладу». Однією з ланок критики перекладу є об'єктивний аналіз, який, за твердженням Д.Дюришина, «підпорядковується більш загальному завданню – вивченню функціональної значимості перекладу в історії літератури, причому не лише в даному, але й у більш широкому міждисциплінарному контексті» [Дюришин 1989: 127].

Більша частина книг та підручників, присвячених перекладацькій діяльності, орієнтується на питання теорії (В.В.Коптілов, А.В.Федоров, Я.І.Рецкер та ін.) та історії перекладу (П.І.Копанєв, О.Є.Семенець, А.Н.Панасєв, С.Баснет та ін.). Сфера критики перекладу (за винятком праць Л.С.Бархударова, А.Поповіча, П.Ньюмарка) на сьогоднішній день залишається поза увагою дослідників. Помітні досягнення в галузі теорії та критики літературного перекладу спостерігаються у Польщі, де в останні роки з'явилися книги на зразок «Komparatystyka literacka a przekład» та «Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze» [Веретюк 2002: 82-91]. Добра спроба відродити цей жанр гуманітарної науки в Україні постала на шпальтах газети «Критика» (червень-листопад 2003 року) у вигляді дискусії щодо якості перекладів між А.Савенцем та О.Гнатюк. Автори цих статей висловлюють свої думки та критичні зауваги щодо здійснених перекладів, звертаючи при цьому увагу на мовні, стилістичні, лексичні помилки

Ірина Олійник (м. Тернопіль)

ББК 83. 0

УДК 82. 091

Критик-перекладач, перекладач як критик (компаративний аспект)

Стаття присвячена питанню критики художнього перекладу з точки зору порівняльно-літературознавчої діяльності. При цьому здійснюється спроба зіставити літературну критику та критику перекладу за допомогою формулювання основних закономірностей та вимог щодо здійснення критичного аналізу перекладеного твору.

Ключові слова: постулативна, аналітична, оперативна функції, критерії оцінки, компаративний аспект.

Літературний процес – складна і багатогранна творчість, яка не припиняється з написанням твору. Адже художній твір знаходить своє продовження у формі комунікативного діалогу між автором та читачем, автором оригіналу та перекладачем, перекладачем та читачами перекладу. Важливою ланкою в цьому процесі виступає і критик, який здійснює оцінку або оригіналу вибраного для перекладу, або ж самого перекладу, порівнюючи його з оригіналом.

Подібно до літературознавства, яке складається з трьох основних дисциплін: теорії літератури, історії літератури та літературної критики, в науці про художній переклад також виділяють теорію, історію та критику. Кожна з цих дисциплін виконує свою функцію; функція літературної критики полягає в трактуванні, оцінці та пропаганді літератури й мистецтва. Як свого часу зазначав Ю.С. Бурляй: «Літературна критика – це аналіз і оцінка літературно-художніх творів з точки зору сучасності й відповідно до її запитів, вона керується принципами естетики, теорії та історії літератури, принципами та нормами суспільно-політичного й морально-етичного життя нашого суспільства» [Бурляй 1985: 28]. Критика художнього перекладу займається безпосереднім аналізом перекладів та їх оцінкою в зіставленні з оригіналом. Критика перекладу, з однієї сторони, використовує розроблені теорією перекладу принципи аналізу, а з другої – постачає матеріал для теоретичних узагальнень,

викладу, зрозумілість першого / заплутаність, завуальованість другого. Водночас вказують на характеристики, якими зумовлені ці відмінності: монологічний характер чоловічого письма та мови; діалогічний, навіть поліфонічний характер жіночого мовлення. Таким чином, мова сильної статі постає як чітка, логічна, однак замкнута; жіночої – як відкрита, але магічна, втаємничена. Цим зумовлені головні відмінності у стилі письма, чоловічих та жіночих наративних структур, у використанні відмінних виражальних засобів тощо. У цьому криються основні труднощі, пов'язані з відчитуванням та розумінням текстів, написаних представниками кожної статі.

Спектр перекладознавчих проблем у межах лінгвістичної моделі пов'язаний не лише з можливостями відчитування фемінних та маскулінних текстів, специфікою відтворення кожного з них в іншомовній системі. При «близькому» вивченні цих аспектів перед нами постає ряд непомітних з першого погляду, але значущих нюансів, як от відмінності та особливості чоловічої / жіночої конотації слів, специфіка їх відбору в процесі праці над іншомовною версією представниками протилежних «таборів».

Ще одним ключовим питанням тут постає фіксування «мовленнєвих» аспектів письма, які здебільшого пов'язуються з жіночою мовою. Насамперед, це стосується експресивності та емоційності – відчитування та відтворення смислових акцентів, інтонацій тексту, за якими часто криється іронія, підтекст, авторське ставлення та оцінка. Правильне розуміння перекладачем цих елементів оригіналу є завжди вирішальним для створення адекватної іншомовної версії. Наступною «мовленнєвою» рисою письма, пов'язаною з невіршеними до сьогодні перекладацькими труднощами, є проблема відчитування натяків та алюзій, інакомовлення, еліптичності висловлювань, алегоризму, які теж частіше приписуються жіночій ментальності. Однак співвіднесення цих елементів з фемінною природою письма не є загальноприйнятою позицією. Існує й інша точка зору, яка полягає в наступному: «Багато специфічних відмінностей у чоловічому та жіночому мовленні, інтонації та вживанні мови... не можна пояснити як «дві окремі статево специфічні мови», їх треба розглядати у рамках стилів, стратегій і контекстів лінгвістичного вживання» [Шовалтер 2002: 692].

Мабуть, саме тому стаття перекладача не завжди відіграє вирішальну роль при досягненні кінцевої мети – створення іншомовної версії, що була б якомога більше наближена в

усіх її виявах до першотвору. Тут вирішальну роль відіграє не стільки статевая приналежність автора оригіналу й перекладача, скільки їх психологічна сумісність – спільна основа світоцуття та світобачення. Цей спектр питань є основним у дослідженні третьої моделі гендерної теорії.

3. Психоаналітична парадигма гендерних досліджень бере за основу центральні концепції психоаналізу у різних його виявах (моделі З.Фрейда, К.-Г.Юнга, Ж.Лакана, Карен Хорні та ін.). Феміністична критика такого типу «стверджує, що особливості жіночого письма залежить від душі автора та від ставлення статі до творчого процесу. Така критика втягує біологічні та лінгвістичні моделі різниці між статями у теорію жіночої душі чи «Я» [Шовалтер 2002: 693]. Отже, в центрі, цього підходу ставиться людське Я та пов'язана з ним ідентифікація перекладача з Я автора, наратора, персонажа тощо. При цьому представники різних статей постають в екзистенційній системі Я – Інший. Часто вирішення цієї ситуації, як і гендерна співвіднесеність перекладача, у кінцевому результаті відіграють вирішальну роль.

Оскільки Фрейдівський психоаналіз за своєю суттю є біологічним, то більшість його концепцій стосується першої парадигми. Ця модель відкриває новий простір для гендерного осмислення проблем психології особистості, що передбачає використання ключових моментів психоаналізу Юнгівського типу. «Художній твір у психологічній теорії Юнга – це естетичний вияв психічної цілісності – свідомого Я, тобто Его митця; індивідуального несвідомого (комплексів); колективного несвідомого (архетипної психології). Залежно від комбінації цих складових (цілісна їх взаємодія, перевага свідомих смислів, перевага смислів індивідуального несвідомого, перевага смислів колективного несвідомого) Юнг розрізняв естетичну та психологічну цінність художнього твору» [Зборовська 2003: 169]. Очевидно, від комбінації цих компонентів у художньому перекладі можна говорити про той чи інший якісний рівень іншомовної версії. Таким чином, проблема цілісності Его митця / перекладача набуває вирішального значення.

Надзвичайно продуктивною тут виявляється теорія Юнга про психолого-емоційні матриці, що лежать в основі психологічних типів індивідів. До того ж значна частина визначених ученим протилежностей та суміжних з ними понять співвідносяться з чоловічим або жіночим началом. У переважній більшості випадків у діадах інтровертність /

- Бистрова 2001: Бистрова О. О. Формотворчі функції домінантних образів. На матеріалі укр. та рос. поезії: Автореф. дис. ...канд. філолог. наук. – Київ, 2001.
- Грабович 2000: Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. – К., 2000.
- Копыстьянская 1994: Копыстьянская Н. Х. Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма // *Zagadnienia rodzajów literackich*. – *Zagadnienia rodzajów literackich*. – Łódź, 1994. – T.37, z.1-2. – S.119-135.
- Нечаенко 1991: Нечаенко Д. С. «Сон, заветных исполненный знаков...» – М., 1991.
- Федоров 1988: Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: время и пространство. – Рига, 1988.
- Фенько 1999: Фенько Н. М. Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини XIX-XX ст.: Автореф. ...канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 1999.
- Франко 1914: Франко І. Темне царство. Студія з приводу Шевченкових поем «Сон» і «Кавказ». – Львів, 1914.
- Łukasiewicz 1993: Łukasiewicz J. Uwagi o «Prologu» w III części «Dziadów»// *Księga w 170 rocznicę wydania «Ballad i romansów» Adama Mickiewicza*. – Wrocław, 1993.
- Maslowski 1998: Maslowski M. Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego. – Warszawa, 1998.
- Mickiewicz 1955: Mickiewicz A. Dzieła. – Warszawa, 1955. – T.3.

Mocherniuk Nataliya

Temporal and spacial function of dreams in poetics of Romanticism

The author analyzes specifics of temporal and spacial function of dreams in poetics of Romanticism on a broad literary material (Novalis, Mickiewicz, Heine, Shevchenko). The research is based on N. Kopystyanska's schemes for theoretical investigation of time and space in a literature and for practical use for analyzes of work.

Key words: space and time, Romanticism, analysis, dream, poetics.

І.Франко, аналізуючи твір Т.Шевченка [Франко 1914: 25]. Таким чином, через сновидіння провідні «небезпечні» ідеї письменників знаходять своє відбиття принаймні у підтексті, а також допомагають у закладанні кодів надтексту.

Сон виправдовує будь-які переміщення і метаморфози. Навіть сновидча ірреальність часо-простору не завжди здатна нейтралізувати або стишити вибуховість, закладену в ідейний зміст творів. Стягнення, напластування, злиття часів; наявність подвійного, потрійного хронотопу; часовий та просторовий перенос дії, паралелізм і конфронтація часів (за матеріалами схеми Н. Копистянської «Соціально-історичний хронотоп» [Копистянська 1994: 122]) – завдяки введенню в поетику твору сновидіння такі операції легко стають можливими, спрощується процес їхнього здійснення.

Згадані поеми Г.Гайне та Т.Шевченка замикають підібрані художні матеріали і хронологічно: написані в 1844 році, на історичному перехресті романтизму і реалізму, ці твори ввібрали і поєднали художні засоби обох напрямів. Сновидіння у цих поемах подані як художні явища із великого арсеналу романтичної поетики і, багаті на «соціальні» матеріали, найповніше реалізуються у світлі соціально-історичного хронотопу, що набув масштабності. Сновидіння тут виступають як засоби сатири. Таке застосування сновидіння не характерне для раннього романтизму. Коли говорити про пафос зображення сну в той період, то треба відзначити патетичний підхід, захопленість ірреальністю сонних видив. У ході еволюції романтизму переосмислюється і функціональність сновидінь. Саме для пізнього романтизму, творів, що балансують між романтизмом і реалізмом, властива сатирична функція. Тут повсякчас натрапляємо на полеміку з ранніми романтиками, на випадки проти попередників, чиї літературні сновидіння давно перетворилися у штампи. Ці та інші цікаві моменти, наявні у творах із сатиричним застосуванням сновидіння, простежуються у вищезазначених поемах Г.Гайне та Т.Шевченка. Отож, застосування сновидіння в сатиричній функції запрограмує реалізацію сну з метою постановки і вирішення найбільш актуальних політичних та соціальних проблем; поєднання сатири і гумору; мотивації застосування гротеску; полеміки з романтизмом; пародіювання; вільного оперування часо-простором; включення в текст інших жанрів.

Література:

екстравертність, раціональність / ірраціональність, логіка / інтуїція; а також – культура / природа, колективне / індивідуальне, свідомість / позасвідомість та ін. перший компонент кожної пари вважають виявом чоловічої сутності, кожен другий – відповідно, жіночої. Доповнені іншими, більш універсальними компонентами, як-от песимізм / оптимізм, матеріалізм / ідеалізм, монізм / плюралізм, вони вибудовують матрицю особистості, на якій ґрунтується всяке мислення, сприймання, розуміння. Цей широко диференційований підхід заперечив довгий час панівну гіпотезу про те, що чоловіки дивляться на все об'єктивно і відсторонено, а жінки – суб'єктивно і безпосередньо, а також відносність того, який із цих двох типів сприймання можна вважати досконалішим.

Поряд із вище зазначеними типологічними парами феміністична теорія розглядає внутрішні характеристики психологічного стану митців різних статей. У той час, коли представники маскулінного табору ідентифікують себе за допомогою ознак «впевненість», «приналежність», «мужність», «спадкоємність», то представниці «слабшої» половини власними внутрішніми рисами визнають «невпевненість», «відчуженість», «сором'язливість», «самотність», «страх», – усе це також пов'язане з боязною антагонізмом читачів-чоловіків.

Таким чином, як бачимо, постає ряд перекладознавчих питань, пов'язаних, по-перше, з сумісністю / несумісністю / частковою сумісністю психолого-емоційних матриць автора та перекладача; по-друге з тим, на яку аудиторію в гендерному сенсі орієнтований оригінал та його іншомовна версія. Як відомо, через страх антагонізму та критики з боку чоловіків, жінки-письменниці здебільшого орієнтуються на те, що читачами їхніх творів будуть саме жінки. Тому цікавими в теоретичному сенсі видається компаративне дослідження зміни читацької аудиторії (та орієнтації на неї), пов'язане з тим, що перекладачем чоловічого тексту була жінка і, навпаки, відмінність аудиторії одномовних перекладів, здійснених представниками різних статей.

Водночас постають суміжні питання: про особливості змалювання митцями, що належать до відмінних гендерів, жіночих та чоловічих персонажів, образів, мікроелементів художньої структури твору. Адже представники різних статей не лише по-різному розуміють поведінку та прояви характерів дійових осіб, але й по-іншому націлені на

співвідношення у творі цілого та його окремих частин, не однакову увагу приділяють деталям. Чоловіча ментальність спрямована на цілісність осягнення, на те, щоби максимум уваги відводилось центральним компонентам твору. Тому, коли переклади здійснюються чоловіками, основні зусилля витрачаються саме на їх відтворення. Роздрібненість жіночої логіки зміщує акценти на образні деталі, художні нюанси. Попри те, що жінки-перекладачки націлені на їх збереження в іншомовних версіях, вони інколи схильні до того, щоб у роботі ці деталі «додумувати». Особливо це стосується перекладів ліричних творів; часто «надлишок» віршового простору строфи заповнюється вигаданими елементами. Тому нерідко такі переклади рясніють невиправданим «співавторством», що деформує і твір, і враження від нього.

Особливості чоловічих / жіночих перекладів часто залежать не стільки від гендерної ідентифікації, скільки від життєвого досвіду їх виконавців, від внутрішніх переживань, які їм довелося пройти. «Психічний апарат сприймає і зберігає елементи, маючи для цього сприймаючу поверхню та глибинну пам'ять» [Зборовська 2003: 259]. Різноманітні психологічні стани, пережитий та відчутий життєвий досвід чітко фіксуються і в автентичному письмі, і у перекладацьких текстах.

Слід, який залишають сприймання у психіці особистості, З.Фрейд назвав слідом запам'ятовування (в сучасному літературознавстві – мнемосичний слід). Усяка творчість пов'язана з пам'яттю, що і є функцією цього сліду. Стосовно феномену запам'ятовування З.Фрейд вирізняв «нейрони сприймання» та «нейрони пам'яті»: «Нейрони сприймання» (нерви сприймання) наділені пасивною («жіночою»), тобто «нейтральною» функцією, «нейрони пам'яті» – активною, «чоловічою» [Зборовська 2003: 260]. Це обумовлює відмінності у сприйманні повсякденному та художньому, а також різницю протилежностей у творчому самовиявленні.

Однією з основних Фрейдівських концепцій феномену запам'ятовування була ідея «прокладання шляху» та пов'язана з нею гіпотеза про «контактні решітки» нейронів пам'яті, що фіксують та зберігають слід. «Метафора шляху... набуває, на думку Дерріди, значення сили єдиного психічного письма – створення власного простору і прокладання дороги. Це супроводжується подоланням різноманітних опорів, проривом і вторгненням, протоптуванням стежки, насильним

гедоністичним змістом, прагнуть приспати, умертвити душу. Домінанта СОН у даному випадку 1) наділена амбівалентністю – сон як потужний імпульс до пізнання, до духовного прозріння (завдяки опіці вищих небесних сил) і сон як шлях у пекельне провалля до забуття, до змертвіння душі (через втручання злих духів), 2) є членом бінарної опозиції сон-смерть (смерть нехай і не фізична, а моральна).

В'язень не лише викладає у Пролозі концепцію сну, а й сам спить і бачить сні: «*Nie mogę spocząć, te sny to straszą, to ludzą: jak te sny mię trudzą!*» [Mickiewicz 1955: 124]. Проте читач не знає, що саме бачить В'язень, що його «to straszą, to ludzą». Сон з Прологу по-різному сприймає персонаж і реципієнт твору. Снам В'язня у Пролозі – першим сновидінням драми – притаманна особлива складність поетичного вирішення, що відповідно розширює їхнє функціональне навантаження. Надзвичайно складне розв'язання знаходять ці сні у плані структурної реалізації. Як структурні елементи драми вони подані у таких видах: пряме ведення зображуваного; нашарування, переплетення зображення яви і сну; використання поезії сновидіння.

Герой у Пролозі ще ніби без ідентифікації, лише з акту першого можна дізнатися, що Конрад – «роніру поет», який має славу великого співця і пророка, – «поет, якому реальний автор позичає власні біографічні риси, а автор внутрішній поеми використовує його частково як медіума своїх функцій, великою мірою з ним ототожнюється» [Łukasiewicz 1993: 223]. Сон-пересторога, від якої залежить доля Конрада, дотичний до авторського хронотопу. Поетичний матеріал Прологу, сні В'язня відбивають тривоги самого автора «Дзядів» за долю країни і народу, за свій творчий шлях.

Сновидіння може реалізуватися у певних функціях соціально-історичного хронотопу. Звернення романтиків до поезії сновидінь, на які накладається соціально-історичний хронотоп, зумовлене метою досягти гротескового, комічного чи сатиричного ефекту. Значення сновидіння зростає через неможливість відкрито висловити свої погляди у суворих умовах панування жорстокого гніту і цензури в більшості держав. Прикладами такого застосування художнього прийому сну можуть бути і поема Г.Гайне «Німеччина. Зимової казка» та поема Т.Шевченка «Сон» («У всякого своя доля»). У «темному царстві» живе правдиве слово «мусить вирватися на волю, мусить хоч у сні висказати себе, проламати кригу силуваної мовчанки», – влучно скаже про це

За сновидіннями персонажів у драмі «Дзяди» ч.ІІІ також проглядається закодована авторська історія, й аналіз художньої структури цих снів висвітлює вартісні матеріали до психологічного портрета А.Міцкевича, до розкриття його творчого «я». Авторський хронотоп розглядається на основі взаємозв'язку поезії «Снилася зима» і драми «Дзяди» ч.ІІІ. У ракурсі обраного дослідження, що передбачає передусім з'ясування функцій літературних сновидінь, вірш «Снилася зима» презентує безпосередній вияв авторського хронотопу (адже репродукований сон самого Міцкевича). У «Дзядях» ч.ІІІ опосередковано, через низку сновидінь персонажів проступає образ автора-патріота, що страждає за долю Польщі, пізнається поет-романтик та його філософсько-естетичні засади. Зазначимо, що вказані твори неодноразово фігурують як споріднені у рецепції дослідників творчості А. Міцкевича [Грабович 2000: 58; Maslowski 1998: 262]. Пролог, IV, VI, частково V сцени становлять основний предмет уваги дослідника сновидінь, оскільки саме вони побудовані на мотиві сну, по-різному опрацьованому в кожній із названих сцен. Пропоную обмежитись у цьому розгляді аналізом онейросфери Прологу.

У Пролозі Міцкевич викладає теорію сну, вкладаючи свої думки в уста В'язня: «*A sen? – ach, ten świat cichy, głuchy, tajemniczy, / Życie duszy, czyż nie jest warte badań ludzi! / Któż jego miejsce zmierzy, kto jego czas zliczy!*» [Mickiewicz 1955: 123]. Світ духів доносить також ідеї про призначення сну людині і про свою роль у снах. У Пролозі можна розшифрувати функції сновидіння, що знаходять свій вияв у зв'язку з небесними і пекельними силами. Отож, з'ясовані такі функції: сон як вияв опіки і турботи померлих; сон як вияв Божої прихильності, особливої уваги до людини; сон як послання Бога, як пророцтво; сон як символ духовного занепаду, падіння і смерті.

Ангел свідчить, що діє «*za pozwoleniem Bożem*». Бог почув молитви матері і спрямовує Ангела-охоронця оберігати її сина, стерегти його сні. З Божої ласки відвідують грішного сновидіння, наповнені Господніми знаками і передбаченнями. Ангел прагне просвітити В'язня, віщуючи: «*Wkrótce muszę tyrani na świat puścić ciebie / Ty będziesz znowu wolny, my oznajmić przyszli*» [Mickiewicz 1955: 125]. Якщо Ангел у сні В'язня пророкує свободу, не дає заспокоєння, а навпаки постійно тривожить, хоче розбудити душу, то Духи з лівого боку навіюють героєві сні довгі і приємні, наповнені

карбом певної форми, борозною, розрізненням, що залишають рухливі знаки (сліди) у пасивній природі, матерії, яка сприймає» [Зборовська 2003: 260]. Саме це є основою психічного письма, що починається з «первинного контакту двох сил» (Дерріда) і пов'язане з повторенням.

Усі ці літературні метафори стосуються й художнього перекладу як особливого мистецького досвіду. Його незаперечними атрибутами теж є «прокладання шляху», що супроводжується опором іншомовних реалій, подоланням усіляких перешкод, вторгненням, розрізненням та залишанням помітного сліду (у широкому сенсі – в реципіюючій літературі та культурі). Художній переклад як психічне письмо також пов'язаний зі «знаком», що відповідає сліду. Водночас, утворюючись за рахунок «подвійної сили» (Дерріда) – повторення і знищення, розрізнення й нерозрізнення, «сліди створюють простір для власного запису лише тоді, коли мають час для власного знищення... Тому психічне письмо не можливе без постійного самознищення, без постійної самоцензури» [Зборовська 2003: 260].

Це стосується і творчого процесу перекладу, коли перекладач стирає слід оригіналу, прокладаючи на його місці свій власний психічний слід; і у ширшому розумінні перекладу як літературного явища, коли один переклад стирає слід іншого, зробленого давніше, а згодом цей слід стирається наступною версією, зробленою тим самим перекладачем чи іншим. Шляхи психічного письма перехрещуються, накладаються, знищуються не повністю (особливо, коли старий переклад береться за основу новішого, допрацьованого). Між ними існують часові проміжки, які, однак, інколи виявляються закороткими для повного стирання сліду. Подекуди слід, залишений тим чи іншим перекладом у певній національній літературі, настільки сильний, що його пам'ять та енергетична сила письма стирають сліди менш вдалих версій, здійснених цією ж мовою задовго після нього.

Явище художнього перекладу – і у вузькому, і в широкому сенсі – пов'язане ще з однією психоаналітичною концепцією Ж.Дерріди. Вона ґрунтується на ідеї «переваги шляху», тобто необхідності у процесі прокладання сліду здійснювати вибір між різними шляхами. У найвужчому розумінні – це проблема вибору одного слова з-поміж лексем з різними конотаціями, вибору тої чи іншої схеми для побудови фраз і т.ін. У широкому – це надання переваги тому

чи іншому перекладові з-поміж певного числа одномовних варіантів. Потрібно враховувати й те, що цей процес відбувається не на чистій поверхні, а на фоні багатьох шляхів, явних чи прихованих слідів пам'яті.

При такому підході художній переклад нерідко постає як процес самоаналізу на шляху утвердження індивідуальної Его-свідомості (на зразок феміністичного психоаналізу Карен Хорні). Безумовно, це дає багатий матеріал для подальшого вивчення проблем відтворення структур чоловічого / жіночого психічного письма, траєкторій слідів чоловічого / жіночого мислення та тенденцій їх стирання (чиї сліди більш стійкі, чинять опір, легше піддаються знищенню тощо); психодинаміки чоловічої / жіночої автентичної та перекладацької творчості в цілому.

Поэзаяк цілісність Его митця передбачає не лише індивідуальні компоненти, а й колективні структурні матриці, то гендерну проблематику неможливо розглядати відірвано від національного, культурного, політичного, суспільного контекстів. Саме ці аспекти розглядаються в рамках четвертої моделі.

4. Культурна модель гендерних досліджень передбачає врахування культурних феноменів, зокрема різне трактування гендерів, їх диференціацію. Серед учених широко побутує думка, що саме ця модель пропонує найтипівіший аналіз особливостей чоловічого / жіночого письма. Зокрема, як зазначає феміністична критика, «теорія культури включає питання про жіноче тіло, мову, але інтерпретує їх у суспільному контексті, в якому вона перебуває», тому «теорія, побудована на моделі жіночої культури, може забезпечити складніший і задовільніший спосіб дослідження специфіки та різниці жіночого письма, ніж ті теорії, які засновані на біології, лінгвістиці чи психоаналізі» [Шовалтер 2002: 695].

І біологічні, і лінгвістичні, і психологічні особливості тісно пов'язані з культурним оточенням, формуються під його впливом і не мисляться поза ним. Воно відбивається на ряді аспектів мовної культури, етичних та естетичних ідеалів, шкалі цінностей. «Мова також входить до площини нашого розуміння суспільного виміру та умов, які визначають вживання мови, оформлення мовної поведінки та культурних ідеалів. Культурна теорія визнає, що існує суттєва різниця між жінками-письменницями: клас, раса, національність та історія – це літературні детермінанти, які є так само

характеру героя; спонукання героя до відповідних дій; поєднання в художнє ціле елементів оповіді; сон як сакральний знак; міфотворча функція.

Взаємозв'язок авторського хронотопу і сновидіння проявляється у двох руслах: авторські погляди на сновидіння як феномен людської психіки (письменницьке розуміння природи сну, сприйняття власних снів, зокрема творчих, і звідси вихід до проблеми ролі несвідомого у творчості); автор і створені ним літературні сновидіння.

Звернемося до творчості А.Міцкевича, щоб дослідити специфіку реалізації сновидіння в авторському хронотопі. Якщо визначити множинність функцій сновидіння у творах А.Міцкевича, що найповніше вкладається в рамки саме авторського хронотопу, то можна наблизитися до філософської суті творчості, до світогляду поета-патріота та глибше пізнати драму його внутрішнього життя. Авторська концепція сновидіння, основні ідеї якої викладені в поетичних творах А.Міцкевича, вливається в русло романтичних поглядів на сон. Надаючи сновидінню величезного значення, романтики часто наділяли його глибшим змістом, ніж саму реальність, вважали правдивішим за неї. Сон приховує у собі істини і Божі знаки, дозволяє вирватися з буденності і піднятися до вищої духовності, єднає людину з космосом.

У зв'язку з вивченням сновидінь і авторського біографічного хронотопу важливим серед творів А.Міцкевича бачиться вірш «Снилася зима», який є записом сонної візії і розкриває драматичні сторінки життєпису поета. Композиція вірша повністю побудована на сновидінні. Сон міг відтворювати переживання подій 1830-1831 рр., пов'язаних з національним повстанням, а також глибоке переживання зворушливої драми особистого життя. Йдеться про знайомство поета в 1829 році з Генрієттою Євою Анквіч. Реконструювавши за текстом процес трансформації життєвого матеріалу в художню площину твору, оскільки автор фіксує час, коли приснився сон (23 березня 1832 р.), та час, коли він по пам'яті відтворює його (1840), вдалося виокремити такі найвагоміші функції вірша-сновидіння: сон як спогад; праця пам'яті; ретроспекція-ремінісценція; сон як самовираз; як вираз глибинних переживань, самоаналізу; сон як самовикриття; сон як вияв каяття; сон як прозріння; сон як духовне очищення.

самопізнання героя, то сон батька поданий як оповідь-ретроспекція. Це згадка про сон, спогади про сновидіння.

У композиційному плані сновидіння несе на собі величезне навантаження. Подане на самому початку роману, воно передує подорожі Гайнріха з матір'ю до Аугсбурга – в подієвому, зовнішньому плані, а також процесові осягнення світу і себе як поета в ньому, сходженню до висот духу – в зображенні внутрішнього становлення. Це не звичайна роль експозиції чи зав'язки, що має просто послужити поштовхом до дій. Сновидіння Гайнріха нагадує слайди, на яких зафіксоване усе, що буде пережите ним пізніше, пережите в майбутньому. Це сон-проспекція, що передбачає вихід персонажа на дорогу життя. Завдяки сновидінню твориться асоціативний фон роману: і герой, і читач упродовж рецепції твору перебувають під враженням сновидіння. Згадки про сон постійно виринають у пам'яті персонажа у зв'язку з перебігом подій його життя. Всюди в тексті розкидані явні та опосередковані ремінісценції сновидіння.

Організаційна функція сну означає, що відбір та поєднання ситуацій у романі підпорядковані початковому сновидінню, і такий, а не інакший порядок зустрічей Гайнріха зумовлений також ним. Як відзначив Ф. Федоров: «Зустрічі Гайнріха не хаотичні, вони побудовані Новалісом за принципом все більш поглибленого осягнення зустрічними безконечного» [Федоров 1988: 126]. Сновидіння про блакитну квітку можна трактувати і як «таємний» механізм, що зчеплює минуле і майбутнє. Означення «таємний», «таємничий» нерідко фігурує у тексті роману. У романтичному мистецтві сновидіння зазвичай оповіті таємничим, загадковим, а також є сакральними знаками, і таким чином нарощується езотеричний смисл тексту.

Отож, це сон-концепція, в основі якої – цілий комплекс філософсько-естетичних ідей автора, реалізованих у творі. Як смислотворча картина, сновидіння зачинає і формує основні ідеї та проблеми роману. Це ідея поезії як вищого сенсу буття; ідея інтуїтивного пізнання; ідея Золотого віку, «володарками» якого є любов і поезія; ідея безмежного і вічного; ідея безперервного буття людини в різних її видозмінах. Виокремлюються такі функції сновидіння про блакитну квітку, що зосереджуються передусім довкола сюжетного хронотопу: вплив на творення сюжету, на конкретизацію сюжету, на творення наскрізного мотиву, сприяння завершеності структури; вплив на формування

суттєвими, як і стаття» [Шовалтер 2002: 695-696]. Відтак кожен мистецький дискурс є завжди втіленням суспільної, літературної та культурної спадщини певної національної чи культурно-гендерної групи. Тому, як було окреслено в межах досліджень теоретиків фемінізму (зокрема, у працях Еллен Моуерс), відмінності чоловічого / жіночого письма можна зрозуміти лише через комплексний підхід та історично закорінений культурний зв'язок.

Комплексний підхід передбачає поряд з лінгвістичним аналізом сформованих матриць чоловічого / жіночого мовлення та письма врахування багатьох інших чинників, таких, як моделі поведінки, морально-етичні норми, ставлення до тих чи інших проявів характеру і таке інше. Саме ці утверджені в культурі уявлення формують подальшу рецепцію та інтерпретацію творів, чоловічих та жіночих образів, розуміння / нерозуміння / неправильне розуміння їхньої поведінки.

Суспільне формування гендерів утверджує певні стереотипи, які, однак, не завжди збігаються в різних культурно-літературних традиціях. Наприклад, у західному стереотипі плач постає як незмінний атрибут жіночого: беззахисності, ніжності, співчуття. Водночас чоловічі сльози (вияв у край рідкісний) сприймаються як ознака слабості, нерішучості, безхарактерності. Такий стереотип абсолютно неприйнятний у давній східній культурі, де головні герої-воїни з різних причин нерідко плачуть гіркими сльозами, і на художнє змалювання їхніх душевних проявів автори не шкодують ні художнього простору, ні поетичних засобів. Так, неодноразово зверталась увага дослідників на те, що в поемі Шота Руставелі «Витязь у барсовій шкірі» автор понад 60 разів описує плач головних чоловічих персонажів; однак, у творі це жодним чином не применшує їхньої доблесті, благородства та духовної сили.

Це – лише один з безлічі подібних прикладів, коли встановлені культурною традицією принципи визначають, чи міг той або інший чоловічий / жіночий персонаж поступити саме так у певній ситуації, чи міг так сказати, подумати, вчинити за певних обставин. Проблемаю перекладознавства постає той факт, що часто слова чи дії іншокультурних авторів та персонажів видаються не просто незрозумілими, а й зовсім незрозумілими, абсурдними. Перед перекладачем, що працює над іншомовною версією, постає вибір: залишити ці моменти незмінними – на страх і ризик, що твір буде

несприйнятий невідповідною публікою, чи ж «приспосувати» їх до власної культурної традиції, спотворивши при цьому оригінал.

Вирішення подібних завдань у перекладознавстві є прерогативою культурологічних досліджень. Феміністична та гендерна теорії затркують ці проблеми лише принагідно, зокрема стосовно культурно обумовлених законів змалювання чоловічих / жіночих образів авторами різних статей. Не другорядна роль при цьому відводиться особливостям чоловічої / жіночої уяви та функції «додумування», дописування на основі алюзій, асоціацій, по-іншому розставлених акцентів. Феміністична критика ХХ ст. приділяє цим проблемам багато уваги. Про це йдеться у книгах Патриції Майер Спакс «Жіноча уява», Сімони де Бовуар «Друга стаття», Мері Елман «Роздуми про жінок», Юлії Крістєвої «Чужинці щодо себе» та ін.

Через підвищений інтерес до проблем саме жіночої ідентифікації американською дослідницею Е.Шовалтер було запроваджено в літературний обіг термін «гінокритика», що відрізняється від феміністичного аналізу. Феміністична критика «зосереджує свою увагу на жінці як читачеві чоловічих текстів, ...досліджує значення сексуальних кодів, розглядає «жінку-як-знак» в історичному та суспільному контексті... Гінокритика зосереджується на постаті жінки-письменниці і шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури» [Зубрицька 1996: 510]. Гінокритика загострює питання стосовно права жінок не лише на можливість визволяти нові значення текстів, а й по-своєму сприймати та розуміти світ, по-своєму його описувати, інтерпретувати та переінтерпретувати.

Як засвідчує літературознавча практика, «культурний бар'єр» залишається неподоланим навіть у межах феміністичних досліджень. Саме тому існує кілька національних варіантів фемінізму з притаманними кожному рисами його традиційного контексту. Так, «англійська феміністична критика, за суттю марксистська, акцентує увагу на пригнобленні; французький фемінізм, переважно психоаналітичний, зосереджується на приборканні; американська феміністична критика, головню текстуальна, наголошує на вираженні...» [Шовалтер 2002: 686]. Проте у кожному з цих напрямів розроблено ряд положень, що безпосередньо чи опосередковано стосуються перекладознавчих проблем, подальше опрацювання яких в

Отож, функції сновидінь щодо сюжетотворення виокремлюються в романі «Гайнріх фон Офтердінген» Новаліса, у вірші «Снилася зима» та драмі «Дзяди» ч.ІІІ А. Міцкевича – щодо проблеми автора (у творі та культурно-історичному середовищі), у поемі «Німеччина. Зимово казка» Г.Гайне та поемі «Сон» Т.Шевченка розглядається функціональність сновидіння у світлі соціально-історичної проблематики. Розглянемо докладніше реалізацію сновидінь у кожному з цих творів.

Сновидіння, яким відкривається роман Новаліса «Гайнріх фон Офтердінген» (1799-1801), на думку Д. Нечаєнка, може вважатися першим абсолютно романтичним літературним сном, що «послугував за своєрідний зразок і прототип для нечисленної низки оніричних солодких мрій персонажів європейського романтизму» [Нечаєнко 1991: 113], і найбільше надається для дослідження реалізації художньої моделі сновидіння в сюжетному часі. Сон Гайнріха про блакитну квітку стає організуючим засобом оповідного сюжету, є ніби стержнем усього, що буде потім зображуватися, від чого потягнуться нитки пошуку істини, себе як особистості і митця, краси, кохання, мистецтва. Перша частина роману має назву «Очікування», і саме зі сновидіння починається шлях первісного, інтуїтивного пізнання, через який проходить герой, до шляху досвіду, що мав привести його до звершення (друга частина твору має саме таку назву).

Час і простір сновидіння безмежні, їх можна співвіднести з казковими універсальними часо-просторовими можливостями. Гайнріх встигає у сні прожити одне життя, померти і знову народитися. Він долає безмежні далі, потрапляє в невідомі досі місця, живе то серед битв, то розміреним життям мирних поселень. У сні юнак майже не натрапляє на перешкоди в дорозі і поступово опиняється біля заповітної блакитної квітки, побачити яку він прагнув понад усе в реальному житті після оповідей незнайомця. Зазначу, що роман починається подвійним сновидінням – у розділі І поданий і сон Гайнріхового батька. Зіставивши їхні сновидіння, як і їхнє осмислення ролі снів у людському житті, можна отримати свідчення того, що Гайнріх – поет, людина, яка обирає інтуїтивний шлях пізнання, а батько – людина «досвідна». Якщо сон Гайнріха представлений у романі як повноцінна подія і зовнішнього плану, і внутрішнього – стосується душевного життя героя, є формою

Наталія Мочернюк (м. Львів)

ББК 83.3 (4Укр) – 4

УДК 82. 09

Часо-просторова функціональність сновидінь у поетиці романтизму

У статті розглядається специфіка функціональності сновидінь у світлі часо-просторового підходу на матеріалі творів Новалиса, Міцкевича, Гайне та Шевченка. Теоретичною основою для дослідження стали схеми Н. Копистянської, запропоновані для теоретичного дослідження проблеми художнього часу і простору та для практичного вибіркового застосування до аналізу творів. З'ясовуються функції сновидінь щодо сюжетного, авторського, соціально-історичного хронотопів.

Ключові слова: часо-простір, романтизм, аналіз, сновидіння, поетика.

У сучасному українському літературознавстві помітне пожвавлення зацікавлень оніричною тематикою. З'явилися спеціальні дослідження, присвячені вивченню сновидінь у творчості різних письменників [Фенько 1999; Бистрова 2001]. Наше дослідження, продовжуючи започатковану попередніми дослідниками роботу, будеться на матеріалі літератури романтизму. За теоретичну основу обрано часо-простір, який підказує критерії для систематизації матеріалу та для виокремлення і групування функцій сновидінь. Фундаментальною базою для розгортання аналізу стали схеми Н. Копистянської для теоретичного дослідження проблеми художнього часу і простору та для практичного вибіркового застосування до аналізу творів – «Сюжетний час», «Авторський хронотоп», «Соціально-історичний хронотоп» [Копистянська 1994: 121-123]. І хоча в процесі аналізу художнього матеріалу піднімаються питання, які виходять за межі задіяної як основної окремої схеми, проте домінянти, орієнтація на які панує при з'ясуванні функцій сновидіння, залишаються незмінними, оскільки вони зумовлені об'єктивними критеріями, задіяними при виборі творів, є найбільш відповідними саме до вказаних текстів і дозволяють говорити про систему функцій кожного художнього сновидіння.

руслі суголосних наукових студій може допомогти при вирішенні завдань теорії художнього перекладу.

Є ще один факт, який не можна оминати увагою: наскільки багато (у порівнянні з іншими видами творчості) жінок займалися здійсненням художніх перекладів, у тому числі й чоловічих текстів; а також величезний внесок жінок-дослідниць у розробку теоретичних засад перекладознавства. Програмною у цьому сенсі є праця канадської перекладачки-феміністки Шеррі Саймон «Гендер та переклад» [Simon 1996], в якій дослідниця окреслює історію виникнення нової галузі в перекладознавстві – феміністичної теорії перекладу. Співзвучними з її ідеями є думки Луїзи Флотоу [Flotow 1997] та інших вчених, що поєднують гендерний підхід з культурологічними та психоаналітичними студіями.

Таким чином, феміністична та гендерна теорії долучають новий спектр підходів до явища перекладу. У першу чергу це стосується випадків, коли автори першотвору та іншомовної версії є представниками різних статей. Такий компаративний аналіз також дає можливість простежити особливості стилю, збереження мови / мовлення, вибору творів та їх тематики перекладачами. Цікавим з цього огляду є також питання ідентифікації інтерпретатора з автором / персонажем; порівняльні студії над іншомовними версіями одного твору, здійснених у рамках однієї мови перекладачами різних статей. Відповідно, можна ставити питання про деформацію стилю, художньо-образної структури, виразально-експресивних засобів та ін., пов'язаних із психосексуальною ідентичністю автора першотвору та його перекладача. Недослідженими на наш час також залишаються гендерна проблема вибору перекладачем творів (авторів); особливості сприймання маскулінних / фемінних текстів крізь призму чоловіка / жінки перекладача у різних комбінаціях, відтак – феміністичної критики у різних інтерпретаціях. Абсолютно новою в теоретичному плані постає проблема збереження / стирання психічних текстових слідів пам'яті в окремих мистецьких проявах та у різних національних і культурних середовищах.

Стосовно психоаналітичних основ теорії художнього перекладу, слід зазначити, що цей підхід на сьогодні залишається актуальним і не достатньо вивченим. В одній з останніх своїх робіт «Аналіз конечний та безконечний» З.Фройд визнавав незавершеність власної теорії, вказуючи водночас на можливість її перспективного розвитку. Ці

перспективи простежуються і в контексті подальшої розробки перекладознавчих теорій. Психоаналітичний та гендерний підходи передбачають вихід на проблеми міфопоетики та архетипної критики, герменевтики, рецептивної естетики, структуралізму, наратології та інших суміжних галузей, уможливають їх нове осмислення в теоретико-перекладознавчому плані.

Література:

- Зборовська 2003: Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство. – К.: Академвидав, 2003. – 390 с.
- Зубрицька 1996: Зубрицька М. Елейн Шовалтер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С.510.
- Фуко 1994: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – А-сад, СПб., 1994. – 406 с.
- Хамитов 1997: Хамитов Н.В. Философия человека: поиск пределов. Пределы мужского и женского: введение в метаантропологию. – К.: Наукова думка, 1997. – 172 с.
- Шовалтер 2002: Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. 2-е вид., – Львів: Літопис, 2002. – С.680–708.
- Шпенглер 1998: Шпенглер О. Закат Европы. Всемирно-исторические перспективы. – Т.2. – М.: Мысль, 1998. – 607 с.
- Юнг 2002: Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. 2-е вид., – Львів: Літопис, 2002. – С.119–141.
- Flotow 1997: Flotow, Luise. Translation and Gender. Translating in the Era of Feminism. - Manchester: St.Jerome Publishing, 1997.
- Miller 1980: Miller Nancy K. Autobiography in France: For Dialectic of Identification. Women and Language in Literature and Society, 1980. - P.271.
- Simon 1996: Simon, Sherry. Gender and Translation. - London - New York: Routledge, 1996.

Lanovyk Maryana

Feministic Tendencies and Gender Problems of Translation Theory

The translation tendencies and problems that deal with the feministic and gender approaches in the modern literature studies are outlined in the article. The main attention is paid to the analysis of theoretical problems of literature translation in the

measures of biological, linguistic, psychoanalytic and cultural paradigms.

Keywords: translation, feministic approach, gender studies, writing problems, masculine/feminine.

- Кордон 2002: Кордон М.В. Українська та зарубіжна культура. – К., 2002.
- К проблеме реализма в западноевропейских литературах эпохи Возрождения 1959: К проблеме реализма в западноевропейских литературах эпохи Возрождения // Проблема реализма в мировой литературе. – М., 1959.
- Ларцев 1972: Ларцев В.Г. Поэзия и наука. – Ташкент, 1972.
- Лосев 1995: Лосев У.В. История и теория мировой культуры. – К., 1995.
- Лекції з історії світової та вітчизняної культури 1994: Лекції з історії світової та вітчизняної культури. – Харків, 1994.
- Полікарпов 1991: Полікарпов М. Лекції з історії світової та вітчизняної культури. – Львів, 1991.
- Самарин 1987: Самарин Р.М. Зарубежная литература. – М, 1987.
- Самарин, Юрьева 1970: Самарин Р.М., Юрьева Л.М. Горький и мировой литературный процесс. – М., 1970.
- Самарин 1974: Самарин Р.М. «Этот честный метод...» (К истории реализма в западноевропейских литературах). – М., 1974.
- Сквозников 1974: Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии. – М., 1974.
- Соломко 1997: Соломко Е.Т. Українська та зарубіжна культура. – Тернопіль, 1997.
- Старовойт, Сілаєва 1997: Старовойт І.С., Сілаєва Т.О. Філософія. – Тернопіль, 1997.
- Шаповалова, Рубанова 1993: Шаповалова М.С., Рубанова Р.Л. Історія зарубіжної літератури. – Львів, 1993.

Fik Serhiy

Religious-mythical structures in cultural field of the medieval literature

The article deals with the problems of expressing of three types of world-views: mythology, religious, philosophy in cultural field of the medieval literature. The main attention is paid to the problems of the impact of common social structure of cultural field as a phenomenon in human activity on the literature, also to the peculiarities of expressing of historical type of world-view in it that shows the adequate level of development of the literature as the form of social consciousness.

Key words: culture, religious, mythology, philosophy, epos, history, saga, cultural field.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Наталія Грицак (м. Тернопіль)

ББК 83. 0

УДК 82 – 1 (470)

Особливості українського перекладу російської поезії (вірш
«Пригвождена» М. Цветаєвої)

У статті охарактеризовано особливості українського перекладу вірша М. Цветаєвої «Пригвождена», що здійснені В. Богуславською і М. Борецьким. Виявлено, що українські автори продемонстрували майстерний переклад, навіть при наявності деяких відмінностей в перекладних версіях. Вони відобразили засобами іншої мови поетичні образи, мотиви, емоційну атмосферу і настрій оригіналу.

Ключові слова: Марина Цветаєва, образність, дослівний переклад, перекладна версія, Валерія Богуславська, Мирон Борецький.

З кожним роком зростає роль художнього перекладу, який дозволяє пізнати культуру іншого народу, збагатити мову та національну літературу. Водночас переклади, зберігаючи своєрідність оригіналів, стають вагомими явищами національної літератури і досить часто сприймаються вже як явища своєї літератури. Проте, осмислюючи закономірності художнього перекладу та складники перекладацької майстерності, постає одна із головних проблем перекладознавства: можливість або неможливість адекватного художнього перекладу. У цьому контексті А. Ткаченко використовує поняття «перекладацький песимізм» і «перекладацький оптимізм» [Ткаченко 2002: 329]. Під перекладацьким песимізмом розуміється той факт, що мистецтво як явище неповторне, саме тому комбінацію слів у різних мовах неможливо відтворити. Напротиагу від перекладацького песимізму прихильники перекладацького оптимізму, спираючись на типологічні подібності психології мистецтва, стверджують про можливість перенесення словесних кодів однієї мови на ґрунт іншої. Ймовірно, що під час перекладу можливі, так би мовити, втрати, але перекладач повинен їх відшкодувати за рахунок додаткових образних засобів своєї національної

мови. Правомірно постає питання про те, чи перекладач максимально повно володіє мовою першотвору, а також обізнаний із культурою, літературою та звичаями народу автора оригіналу. Історія перекладознавства дозволяє нам стверджувати, що переважно переклади виступають у ролі певного стимулу до власної творчості і спонукають до засвоєння нової тематики, літературної техніки, сюжетів тощо.

Виходячи з вище сказаного, метою цієї статті є спроба порівняльного аналізу українських варіантів вірша Марини Цветаєвої «Пригвождена». Пропонуємо зіставити оригінал та перекладні версії, здійснені Валерією Богуславською та Мироном Борецьким.

М. Цветаева:

Пригвождена к позорному столбу
Славянской совести старинной,
С змеєю в сердце и с клеймом на лбу,
Я утверждаю, что – невинна.

Я утверждаю, что во мне покой
Причастницы перед причастьем.
Что не моя вина, что я с рукой
По площадям стою – за счастьем.

Пересмотрите все мое добро,
Скажите – или я слеpla?
Где золото мое? Где серебро?
В моей руке – лишь горстка пепла.

И это все, что лестью и мольбой
Я выпросила у счастливых.
И это все, что я возьму с собой
В край целованный молчаливых. [Цветаева 1990: 134]

В. Богуславська Прикута до ганебного стовпа По-праслов'янському сумлінно, З таврованим чолом, напівсліпа, Я стверджую, що – безневинно.	М. Борецький Розп'ята на ганебному стовпі Слов'ян одвічного сумління, З змією в серці, знаком на чолі, Я стверджую, що я – невинна.
---	---

християнських ідей, зміцнення королівської влади, служіння королю.

Аналізуючи специфіку відбиття культури як універсального явища, що охоплює всі аспекти життєдіяльності людей, можемо зробити висновок, що в літературі середньовіччя зображені всі основні типи світогляду як різновиду культури, міфології, релігії, філософії, а також історії. Крім того в ній віддзеркалено особливості середньовічного суспільства на різних етапах його еволюції від родоплемінного ладу до зрілого феодалізму. Героїчно-патріотичний пафос епічних творів, специфіка змалювання побуту, характеру героїв, осмислення міфології – все це дає можливість зробити висновок, згідно з яким середньовічна література спирається на традиції античного епосу (Гомер, Гесіод, Вергілій). Це наявність спільних рис розвитку суспільства в добу переходу від родоплемінних відносин до більш розвинених, пов'язаних з особливостями формування держави і приватної власності.

Гуманістичний характер середньовічної літератури, її психологізм, наявність монументальних титанічних образів, героїчно-патріотичний пафос лягли в основу дискурсивної практики класицизму (Вольтер, Кантемір, Ломоносов, Державін), романтизму (Пушкін, Рилєєв, Лермонтов, Байрон), а також були запозичені релігійною літературою XIX – XX ст.

Література:

- Артамонов, Самарин 1958: Артамонов С.Д., Самарин Р.М., История зарубежной литературы. – М., 1958.
- Бердяев 1990: Бердяев Н. Смысл истории. – М., 1990.
- Бибихин 1990: Бибихин В.В. Философия и религия // Вопросы философии. – 1990. – №7.
- Веселовский 1940: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1940.
- Волков 1985: Волков Г. Три лика культуры. – М., 1985.
- Гуревич 1972: Гуревич А.Я. История и сага. – М., 1972.
- Гуревич 1979: Гуревич А. Я Эдда и сага. – М., 1979.
- Гинзбург 1972: Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1972.
- Гинзбург 1987: Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. – Л., 1987.
- Данте в трудах А.И.Белецкого 1968: Данте в трудах А.И.Белецкого // Дантовские чтения. – М., 1968.
- Жирмунский 1962: Жирмунский В.М. Народный героический эпос. – М. – Л., 1962.
- Історія світової культури 1994: Історія світової культури. – К., 1994.

в «Пісні про Нібелунгів». Формування елементів реалізму в процесі створення характерів та опису подій ґрунтується на принципі «наслідування природі».

Образ Роланда створений згідно з традицією героїчної, епічної монументалізації, що особливо яскраво представлено в сценах битви, де зображена його нелюдська хоробрість і сила, від якої вороги гинуть сотнями, жахаючись його навіть пораненого.

Значну увагу приділено також відтворенню побуту історичних та життєвих реалій суспільства VII століття, хоча власне побутовий аспект не переростає в самоцінну сутність, як це спостерігається в багатьох епізодах поеми «Беовульф», Кельтського епосу. Це засвідчує певну еволюцію середньовічного художнього світогляду, в якому значно більшу увагу зосереджено на особистості героя, його внутрішній духовній сутності.

Ідея патріотизму поєднується в творі з мотивами захисту християнства як загальнодержавної, загальнонаціональної ідеології. В багатьох епізодах поеми відчутний вплив біблійної літератури. В «Пісні про Роланда» наведено образи і мотиви, що є близькими за змістом релігійним текстам, зокрема з латинської церковної та апокрифічної літератури. Бог і святі постійно підтримують франків, надають їм допомогу. На прохання Карла Бог продовжує день, щоб король мав можливість помститися за смерть Роланда. Цей епізод нагадує описи завоювання іудейської землі Ісусом Навином. Із Біблії запозичені також імена, географічні назви. Карл повертає в християнство 100 тисяч сарацин. У цьому епізоді відчутний вплив сучасних авторів і історичних подій, пов'язаних з хрестовими походами. Релігійний аспект культури представлений у творі як ідеологічний. Водночас у «Пісні про Роланда» наявні елементи власне християнського світогляду, що не властиво загалом попередній епічній літературі і свідчить про зростання ролі християнства в духовному житті середньовіччя. Таким чином, історичний, релігійний, соціально-побутовий плани як елементи культурно-художнього світогляду доби середньовіччя представлені в «Пісні про Роланда» в найбільш звершеному вигляді. Історичний та соціальний різновиди культури підпорядковані релігійно-ідеологічній проблематиці твору, яка виступає як домінанта внутрішніх виявів ідеї патріотизму, величі

Я стверджую, що спокій у мені
Причетної – перед причастям.
То проща, що простоювала дні
На площах, руку тягнучи за щастям.

Он перегляньте скарб, що в мене є.
Скажіть – бо серце захолює –
Де моє срібло? Золото моє?
Самий лиш попів у долоні...

Оце і все, що в щастя для бід
Я випрохала за усі жебрання.
Оце і все, що я візьму туди,
В край мовчазного цілування.
[Цветаєва 2002: 171]

Я стверджую, що знаю супокій
Причасниці перед причастям.
Невинна, руки тягнучи свої,
На площах стоячи, – за щастям.

Пригляньтесь до всього мого добра,
Скажіть – а, може, я сліпенька?
Де золото моє, мої срібла?
В моїй руці – лиш праху жменька!

І це усе, що в лестогах й мольбі
Я випросила у щасливих.
І це усе, що я візьму собі
В край поцілунків мовчазливих.
[Вірші Марини Цветаєвої в перекладах Мирона Борецького 1998: 100–101]

Кожний рядок вірша Марини Цветаєвої представляє собою певне кодування і метафоричність. Багатозначність кожної деталі, кожного розділового знаку, кожного звуку – все це апелює до чуттєвості перекладача, до його здатності відчутти приховані переживання героїні та передати їх у повному спектрі. У вірш необхідно вчитатись і занурятись, пам'ятаючи про умови написання цього вірша російським поетом. Через почуття ліричної героїні поет передала свій душевний стан у 1920 році, а саме: біль втрати молодшої доньки, невідомість про місце перебування її чоловіка, духовну боротьбу, що була викликана соціально-політичними змінами у країні. Саме ці чинники і формують складність перекладу.

Валерія Богуславська і Мирон Борецький намагалися адекватно відобразити настрій ліричної героїні і найменші нюанси її почуттів завдяки вмілому підбору контекстуальних відповідників. Проте певну відмінність у перекладах спостерігаємо. Перекладацька версія М. Борецького, на наш

погляд, більш наближена до оригіналу, адже у ній автор максимально зберігає цвєтаєвські розділові знаки, римовані слова та ритми, поетичні мотиви. У вірші важливу роль відіграє особовий займенник «я», який М. Цвєтаєва вжила 6 разів. М. Борецький не відійшов від задуму вірша і також вжив займенник 6 разів. Показовим є той факт, що наявність займенника «я» простежується в кожному рядку згідно з оригіналом. Винятком є четвертий рядок першої строфи (пор. «Я утверждаю, что – невинна» з «Я стверджую, що я – невинна») і третій рядок другої строфи (пор. «Что не моя вина, что я с рукой» з «Невинна, руки тягнучи свої»).

В. Богуславська зменшила кількість займенників до трьох. Також авторка перекладу певною мірою проявила власну поетичну самобутність, оскільки здійснила деяку трансформацію цвєтаєвських образів та мотивів. Зокрема, порівняємо у М. Цвєтаєвої «С змеєю в сердце и с клеймом на лбу», у В. Богуславської «З таврованим чолом, напівсліпа», у М. Борецького «З змією в серці, знаком на чолі»; у М. Цвєтаєвої «Скажите – или я ослепла?», у В. Богуславської «Скажіть – бо серце захолюне», у М. Борецького «Скажіть, – а може, я сліпенька?». Як бачимо, В. Богуславська замінила «я ослепла» на «серце охолюне», проте ввела у другий рядок першої строфи «напівсліпа». Вважаємо, що подібна заміна дозволила перекладачу передати читачеві певну жорстокість, що чергується із болем, гіркотою і безвихідністю в оригінальному тексті. Проте ми не зовсім погоджуємось із заміною М. Борецького, адже цвєтаєвське риторичне питання втратило вищеперелічені ознаки.

По-різному переклали українські автори й перший рядок третьої строфи. Порівняємо: у М. Цвєтаєвої «Пересмотрите все мое добро», у В. Богуславської «Он перегляньте скорб, що в мене є», у М. Борецького «Пригляньтесь до всього мого добра». Використання В. Богуславською дієслова «перегляньте», на наш погляд, точніше відображає цвєтаєвське «пересмотрите», оскільки сприяє адекватному відтворенню тривалості дії і завершеність у часі. Проте словниковий еквівалент «пригляньтесь» означає незавершеність і неповноту дії.

Особливу увагу, на нашу думку, необхідно звернути на один нюанс, який, здавалось би, можна було віднести до розряду другорядних. Вірш «Пригвождена» написаний жінкою-поетом, в обличчя якої заговорили мільйони жінок. Тому вважаємо, що Мирон Борецький, як чоловік, зумів

загонів війська був затиснутий у Піренеях і знищений басками. В цій битві, як згадують літописи, загинув один із вельможів Карла граф Роланд. Ці події побутовали в усній народній традиції і на їхній основі було створено в XII ст. епічний твір. Історичний світогляд становить основу поеми, що свідчить про певне самоусвідомлення як французької літератури, так і суспільства загалом. Порівняно з «Піснею про Нібелунгів», історично-культурний аспект в творі є більш окресленим, ніж у попередніх творах, тут більше приділено уваги зображенню історичних героїв і подій.

Проте спостерігаються деякі фактологічні неточності. Баски, що напали на авангард французького війська, змальовані, як маври, а французькі воїни, як сила, яка не мала великого військового значення. Ці події осмислюються як боротьба з усім мусульманським світом. У «Пісні про Роланда» також наявне осучаснення. Побутові реалії, звички героїв ближчі XII, ніж VIII ст. і все це стає домінантою.

В основу сюжету покладено епізод ворожнечі між васалом короля графом Роландом та його вітчимом Ганелоном, якого король на пропозицію Роланда посилав в небезпечну посольську подорож у непокірну Карлові Сарагосу. Ганелон змовляється із сарацинами і здійснює помсту, в результаті якої загинув Роланд. В цьому випадку виникає характерний для «Пісні про Роланда» гуманістичний мотив засудження феодальної помсти, що є наслідком неприйняття автором певних особливостей феодального менталітету. Засудження окремих аспектів феодальної дійсності виступає як свідомий акт митця. Він осмислюється не як атрибут системи, а швидше виключне явище, що руйнує її основу.

Наслідком помсти є загибель 20-ти тисячного королівського загону, по ганьбленню феодально-лицарської честі, відданості королю. Таким чином, суспільний аспект, хоч і виходить за межі суто морального виміру проблеми, не є наслідком зрілого аналізу суспільних протиріч. Образ Карла та розуміння королівської влади представлено в ідеалізованому плані і трактується як наявність сили, здатної покласти кінець розгулу феодальної анархії.

Принципи королівської влади розглянуто як сутність і найвищу цінність феодальної системи. Отже, соціальний культурологічний аспект виступає в Іншому позитивному ракурсі. В образах творів автор прагне втілити живі характерні риси, елементи психологізму, що також має місце

риси світогляду, коли одиничне і загальне нерозривно поєднані. Цю особливість спостерігаємо, наприклад, в «Ілліаді» Гомера та інших епічних творах, а також в специфіці монументального відтворення дійсності, що стало основою побудови епохальних образів літератури Відродження, (наприклад, у Шекспіра).

Середньовічний світогляд, у якому відчутний вплив поганської» християнської ідеології, сприяє зображенню світу в антиноміях багатства, розкошів, радощів, страждання, смерті.

Подібне поєднання протилежних сутностей буття властиве і ранній літературі (старша «Едда», «Беовульф»), і пізнішій.

Віддалений вплив середньовічного світосприйняття відчутний навіть у російській літературі XVII – XVIII ст. у творах С.Полоцького, Г.Р.Державіна («Водоспад», «На смерть князя Мещерського» та ін.), в ранній поезії К.Батюшкова, О.С.Пушкіна. Власне, філософсько-християнське сприйняття світу поєднується у середньовічній літературі з дослідженням внутрішніх протиріч феодального суспільства. Релігійне підґрунтя твору обумовлено особливостями трактування життя як тимчасової, ефемерної, нестійкої сутності, що було властивим ідеології середньовіччя Західної Європи, а в філософсько-естетичному світогляді культури України та Росії збереглося.

Таким чином, в «Пісні про Нібелунгів» домінуючим є історичний, культурний аспект. Міфологічний елемент присутній як відгомін явища. Крім того, творові притаманне суспільне світосприйняття, поєднане із власне філософським аспектом. В епосі виявляє себе антиномічність буття в філософському аспекті і ствердження загальнолюдських моральних цінностей, ідей гуманності. Словом, відбувається певна еволюція культурно-світоглядних форм, що властиві середньовічній свідомості і є ознакою культурно-естетичної зрілості суспільства в добу XI – XII ст.

Специфіка релігійно-історичного світосприйняття середньовіччя з найбільшою повнотою втілена в монументальному творі «Пісня про Роланда». В основі епічної поеми покладено так само історичні події 778 року, епохи війни Карла Великого з арабськими завойовниками. Повертаючись із Іспанії після походу на маврів, війська франків зазнали нападу басків, через територію яких вони приходили, спустошуючи все на своєму шляху. Один із

передати засобами художньої мови емоційність, душевний біль і наростаючу безвихідь ліричної героїні.

Отже, навіть наявність певних відмінностей у перекладах, дозволяє нам відзначати майстерність Валерії Богуславської і Мирона Борецького. Вони намагались не лише тією чи іншою формою зберегти та відтворити еквілібрність і ритмічний малюнок першотвору, особливість цвєтаєвського індивідуально-авторського стилю, а також передати ідейно-естетичну своєрідність вірша як цілісного явища та характер образного мислення російського поета XX століття. На прикладі перекладу цвєтаєвського вірша бачимо, що перекладена поезія стала набутком літератури-реципієнта, тобто української літератури. Адже перекладачі продемонстрували, що поезія Марини Цвєтаєвої вписалась в український контекст, збагатила її новими мотивами, темами, образами, складниками художньої форми. Їхні перекладацькі версії виступають у ролі посередників у міжлітературному спілкуванні, оскільки вони ознайомлюють українського читача з творчим доробком Марини Цвєтаєвої.

Література:

- Вірші Марини Цвєтаєвої в перекладах Мирона Борецького 1998: Вірші Марини Цвєтаєвої в перекладах Мирона Борецького // Творчість Марини Цвєтаєвої в контексті культури Срібного віку – матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 105-річчю від дня народження М. Цвєтаєвої. – Дрогобич, 1998. – Частина 2. – С. 100–101.
- Ткаченко 2002: Ткаченко А. Різномовні переклади одного вірша як матеріал компаративіста // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С.329.
- Цвєтаєва 2002: Цвєтаєва Марина. Вибране. Вірші, поеми, драма. / У перекладах Валерії Богуславської – Київ, 2002 – С.171.
- Цвєтаєва 1990: Цвєтаєва М. И. Стихотворения. Поэмы. Проза – Владивосток. – 1990. – С.133.

Hrytsak Natalya

The peculiarities of Ukrainian translation of Russian poem («Prigvozdena» by M. Tsvetayeva).

The article deals with the peculiarities of Ukrainian translation of the poem «Prigvozdena» by M. Tsvetayeva, done by V. Bohuslav'ska and M. Borets'kyi. It is stated that Ukrainian

authors made masterly translation even if there are some differences in versions of translation. They represented poetic images, motives, emotional atmosphere and mood of the original by means of Ukrainian language.

Key words: Marina Tsvetayeva, imagery, word by word translation, interpretation, Valeriya Bohuslavs'ka, Myron Borets'kyi.

активності. Для героїв епосу головним є слава, що здобувається в бою і живе після смерті. Розуміння проблеми безсмертя як пам'яті про земні діяння людини властиве поганському світогляду. Таке трактування проблеми протиставлено християнському розумінню безсмертя, яке формується в більш пізні часи в епічній літературі. Тема безсмертя зображується і в новітній літературі наприклад, в російській філософській поезії XVIII – XIX століть, у творах В.К.Тредіаковського, М.В.Ломоносова, Г.Р.Державіна, О.С.Пушкіна та інші), а також літературі XIX – XX ст.. Філософсько-міфологічний культурологічний аспект є домінуючим у піснях «Старшої Едди». В той час слід відзначити, що історичного фону в епосі ще не існує. Реальні особи Ашлі (Атіла, Ермнрекк – остготський король подані як особи міфологічні) втрачають з історичними обставинами будь-який зв'язок. З подібною інтерпретацією реально існуючих осіб зустрічаємось у кельтському епосі, де, як міфологічні позаісторичні постаті, представлений образ Кухуліна.

Історичний тип світогляду властивий відносно високорозвинутому суспільству, коли в його духовному потенціалі виникає можливість відтворити і оцінювати минуле, вивчати явище, подію в процесі їх виникнення, розвитку, взаємозв'язку з конкретними історичними умовами, що породили це явище, закономірностями еволюції суспільства, а також випадковими і несуттєвими моментами, пов'язаними з ним.

У «Пісні про Нібелунгів» зображено події загибелі бургундського королівства в 437 р. від нападу варварів, а також смерті гунського короля Атілли в 453 році.

Історична основа «Пісні про Нібелунгів» відтворена не зовсім достовірно. Поряд з «осучасненням» подій і героїв зустрічаються елементи міфу і казки, що свідчить ще про наявність у свідомості людей залишків єдності історичного і міфологічного. Проте, слід відзначити, що в епоху створення «Пісні про Нібелунгів» в XII ст. це вже були архаїчні залишки пізньородової ранньофеодальної свідомості. Характерною особливістю твору є наявність титанічних епохальних образів, що символізують, з одного боку, Бургундську державу (Гунтер з братами), а з другого – Гунське королівство (Етцель). Історичний конфлікт втілений у зіткненні особистостей, поведінка яких обумовлена їхніми прагненнями й емоціями. В цьому виявляються характерні

язичницького і релігійно-християнського світобачення. В міфологічному плані цей образ асоціюється з казковим гігантом, велетом, потворою, в християнському – з дияволом. Грендель уособлює сили зла, що поєднуються з темрявою, мороком, страхом. Ці риси контрастують із світлом, красою, веселощами, багатством, що уособлює Хеорот.

Поема наповнена контрастними образами добра і зла, світла і темряви, що притаманне свідомості ранньосередньовічної людини. Водночас наявні елементи власне релігійно-християнського світогляду, що маркується неодноразовими посиланнями на релігійні сюжети. Англосакси вірять у долю як самостійну, могутню силу, що керує діями людей. У поемі не засуджується, а, навпаки, заохочується кровна помста. Язичницький і християнський світогляд співіснують у свідомості англосаксів, для яких ближчою була ідеологія не Нового, а Старого завіту і віра в Господа, під яким розуміється Саваоф. Ім'я Ісуса Христа не згадується. Тому можна говорити про формування в епічному творі релігійно-християнського світогляду, точніше передумови в первинному (в основному старозавітному) варіанті. Власне, християнська ідея трактування багатства, як джерела лиха і всяких бід виникає в кінці поеми. Герой гине в бою з драконом, який оберігав старовинний скарб. Цей скарб спалюють разом з тілом Беовульфа. Дидактично-християнська ідея вступає в протиріччя з колоритними описами багатств королів і вождів, із зображенням того жадання золота і коштовностей, що «прагнуть прості воїни. Проте королівський подарунок розцінюється не тільки як джерело збагачення, але і як найвища почесність. Беовульф прагне також слави, честі, лицарської винагороди, в чому автор вбачає середньовічний ранньофеодальний етичний ідеал. Ця проблематика збагачує поему власне суспільними мотивами і свідчить про наявність культурно – естетичного плану твору.

В цьому виявляється новизна тлумачення теми людини, яка зуміла протиставити себе силам зла. Осмислення цієї проблеми набуває нової, більш високої оцінки (наприклад, у порівнянні з героєм кельтського епосу Кухуліном), що наближує її до гуманістичної філософії доби. Отже, розуміння людини не асоціюється з трактуванням її як володаря всесвіту, проте у цій візії вона не є іграшкою у руках долі. У цьому світлі порушується проблема можливості індивідуума протистояти впливу стихійним силам, його

Наталія Канівець (м. Тернопіль)

ББК 83. 03

УДК 82. 091

Рецептивний аналіз перекладів поезії Роберта Бернса російською мовою

Стаття присвячена рецептивному аналізу перекладів поезії Роберта Бернса російською мовою. Розглядається творчість шотландського поета як предмет читання і об'єкт перекладу. У роботі вперше зроблена спроба в широкому обсязі систематизувати факти перекладу літературної спадщини поета в Росії для подальшого порівняння їх з українськими та польськими аналогами. Стаття містить аналіз функції творчості Бернса в читацькій публіці Росії, здійснений на основі естетики рецепції Г.Р.Яусса та теорії інтерпретації Г.Гадамера й висвітлює стан популярності шотландського поета серед широких російських читацьких мас у суспільно-історичному контексті.

Ключові слова: література, Р.Бернс, переклад, Г.Гадамер, Г.Р.Яусс, горизонти очікування, естетика рецепції.

Твори відомого шотландського поета Роберта Бернса у різні часи і в різних країнах зазнавали поперемінно нечуваного успіху або несправедливого забуття. Сьогодні через призму рецептивної естетики відбувається їх переосмислення в Україні, Польщі та Росії. Поезія Бернса з'являється перед сучасним читачем у новому світлі і завдяки цьому перед сучасними науковцями постає потреба у поширеному аналізі цього процесу. Російські переклади Бернса та їх резонанс серед російської читацької публіки в свій час досліджували С.Орлов, М.Морозов, А.Смірнов, Д.Пісарев, Р.Райт-Ковальова. В Україні була захищена кандидатська дисертація Є. Белашовою «Роберт Бернс в перекладах С. Маршака» (Чернівці). Врахувавши результати попередніх, переважно ще «радянських» досліджень, вперше робимо спробу систематизованої презентації поезії Бернса в російському звучанні та її реінтерпретації в світлі естетики рецепції Г. Р. Яусса та теорії інтерпретації Г. Гадамера.

Відомий теоретик рецептивної естетики, Г.Р.Яусс, «намагався у своїх працях досягти компромісу між

російським формалізмом, який ігнорував історію, і соціальними теоріями, які відкидають текст» [Selden, Widdowson 1993: 52]. Ключову, вирішальну роль у своїй системі Яусс надає реципієнту з його естетичним досвідом і горизонтом очікування. Головним для німецького вченого було живе життя літератури в суспільстві. Тільки за допомогою читача літературний твір може адаптуватися в мінливий горизонт очікування, що не є сталою величиною, а як усе живе піддатне змінам й спонукає до розвитку від пасивної до активної рецепції, від простого читання і сприйняття, до критичних і літературних відгуків, і навіть до творення нових художніх творів (продуктивної рецепції).

У царській Росії на рубежі XVIII і XIX століть спостерігаємо пасивну рецепцію шотландського поета Роберта Бернса – культурно-історичні умови сформуливали саме такого читача і з саме таким горизонтом очікування.

Твори шотландського поета були недоступні широким колам тогочасного населення тому, що мовою оригіналу володіла інтелігенція і аристократія, однак інтерес до його віршів зростав як до можливостей перекладів оригіналів, так і до літературної критики їх.

Перший переклад вірша Бернса «На честь Томпсона» був опублікований в журналі «Ипокрена» у 1800 році [Елистратова 1957: 160]. Вірш шотландський поет присвятив народному поету Томпсону, який через злидні і свавілля чиновників помер у молодому віці. Вищезгаданий переклад твору з'явився через чотири роки після смерті Бернса в далекій Шотландії. Перекладач не випадково вибрав саме цей твір: проблема злиденного життя творчих людей, питання буття поета в суспільстві, невизнання митця за життя та шана після смерті хвилювали не одне покоління творчих людей. Переклад був зорієнтований на середовище богеми. Вірш із точки зору рецептивної дії не має великої цінності тому, що не призвів до радикального руйнування усталених горизонтів очікування. Висвітлена тема є «класичною» для літератури, а не новою, яка дає сильний поштовх до діяльності. Рефлексія читача буде слабкою тому, що не існує суперечностей між літературним твором і реальністю. Вірш не потребує зміни горизонтів очікування від реципієнта, а навпаки, цілком задовольняє його потреби в переосмисленні звичних для нього зразків прекрасного. Художнє переосмислення мало свої наслідки: вірш було передано прозою, і він набув форми російської народної билини. Невідомий автор перекладу,

в насиченості міфологією, язичницькими віруваннями, ототожненням життям богів з людською долею, найдавнішим часом вважається сам Уладський цикл. Як вказують М.С.Шаповалова, Г.Л.Рубанова, ці твори мають історичну основу, оскільки, головні герої їх – Кухулін і Конхобар – реально існували і жили в I ст. до н. е. За своєю структурою кожна сага є завершеним твором і водночас нерозривним елементом циклу. В них описується яскраве і складне життя богатиря Кухуліна, його подвиги, які були спрямовані на завоювання серця красуні [Шаповалова 1993: 16].

Характерним є епізод двобою Кухуліна із своїм сином, в результаті якого останній гине. Це сталося внаслідок того, що батько і син не впізнали один одного. Даний уривок нагадує сюжет поеми «Рустам і Зухраб» епопеї Фірдоусі «Шах – наме» і є досить розповсюдженим в середньовічній літературі.

Міфологічний різновид культури, що відображений у сагах, виявляється в описах життя і діянь богів і напівбогів, що становить основу язичницьких вірувань ірландців. В образі Кухуліна втілена ідея захисту племен від ворожих йому сил, що є свідченням формування первинних уявлень про патріотизм. Пафос захисту Вітчизни в наступних епічних творах стає необхідним атрибутом культури.

Значного розвитку в VII – X ст., н. е. набуває давньогерманський героїчний епос, найбільш видатною пам'яткою якого є поема «Беовульф». Сюжетну основу твору становить те, як витязь Беовульф з племені героїв допомагає датчанам розправитись з чудовиськом Гренделем, а пізніше з його матір'ю.

Після цього Беовульф, як герой стає королем Гнатів. Здійснивши багато подвигів, він гине в боротьбі з вогненним драконом, який нападає на його землі. В цьому творі, як і в ірландському епосі, домінуючим є побутовий аспект, що виявляється в детальних описах життя, побуту і звичаїв германських племен. Водночас у поемі тісно поєднані міфологічні і християнські образи. В свідомості германців міфологія і дійсність нерозривні. Так само як і кельти, германці відносились до міфологічних істот і явищ, як до дійсних. На цій стадії соціального розвитку кельтським і германським племенам властивий синкретизм мислення, в якому поєднані дійсне і фантастичне. Уявлення про сили зла, як про чудовиська є основою формування міфологічної свідомості. Чудовисько Грендель наділений рисами

новим. Слід відзначити, що в міфах у багатьох випадках, відображені космологічні закони всесвіту, закони еволюції природи, людського суспільства, особливості перебування кожної окремої людини на землі, її життя, долі, вчинків, відношення до інших людей і природи (що відтворено, наприклад, в Біблії). Цей аспект міфології, що об'єднує її з релігійними і окультними науками, недостатньо висвітлений у науковій літературі, потребує більш ґрунтовних досліджень сучасної філософії, соціології, фізики, астрономії, біоенергетики та ін.

У всесвітній культурі середніх віків, на наш погляд, можна виділити соціально – побутовий, філософські, міфологічний (з елементами казковості і фантастики), власне епічний (що має героїчно – патріотичний, романтичний пафос). Релігійна культура середньовіччя втілена в літературі в двох іпостасях: власне християнський і релігійно міфологічний, більшості випадків поганський. Тематика та ідейна спрямованість літератури обумовлена, передусім, суспільними змінами цього періоду, а саме: занепадом античних держав, формуванням нової феодальної суспільно-історичної формації багатьох державах Західної Європи, де існувало рабство, феодалізм виникає на теренах первісно – общинного родового ладу. Таким чином, література середніх віків, як і культура цього періоду загалом, поряд з новими ознаками містила прикмети античності, хоча в багатьох випадках відбувалося заперечення античних традицій. Середньовіччя не сприяло ідеалу гармонії людини і світу, властивого античній культурі, проте епічна література середніх віків спирається багато в чому на художні досягнення гомерівського епосу і творів Вергілія. Християнство, яке виникає як релігія найбідніших мас, з часом стає офіційною державною ідеологією і підпорядковує всі сфери духовного життя людства. В добу пізнього середньовіччя і розквіту феодалізму воно здійснює суттєвий вплив на літературу. Наявність християнського світогляду відчутна в найбільш видатних епічних творах, як «Пісня про Роланда», «Пісня про мого Сіда» та ін.

У ранній період середньовіччя формується література кельтського періоду. Основним центром кельтської цивілізації вважається Ірландія. Ірландський епос створювався з II по XI – XII століття. В сагах цього періоду відображені побут і звичаї як кельтів, так і племен архаїчного донситського періоду. Специфіка Ірландського епосу полягає

мабуть, цілеспрямовано піддав вірш трансформації для того, щоб наблизити його до російського читача з його сформованою художньою реальністю. Згодом, у 1829 році, «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах изданное Обществом любителей отечественной словесности» друкує переклад твору «Сельский субботний вечер в Шотландии», зроблений І.І.Козловим. Перекладач передає думки автора безпомилково, але на завершення, замість прославлення Шотландії, Козлов пише власну імпровізацію й називає її «До святой Руси», цілком у реаліях суспільно-історичної і культурно-історичної Росії, а не Шотландії. Таким чином, перекладач розбиває цим кроком усі очікування читачів. З'являється естетична дистанція, яка визначає поетичну цінність твору завдяки непідтвердженню очікувань читача. У реципієнта виникає «нерозуміння» і «розчарування» при сприйнятті тексту, що не підтверджує його очікувань, це є критерієм, який визначає естетичну цінність твору [Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. 1996: 319)]. На початку реципієнт формує один горизонт очікування: в даному випадку він міститься в межах Шотландії. Згодом відбувається «зміна горизонту» – цього вимагає кінець вірша, в якому відбувається звеличування Росії, замість логічної оди Шотландії. У цій зміні з точки зору рецептивної естетики і виявляється художній характер літературного твору. Позірно пасивна рецепція переходить у репродуктивну й частково навіть у продуктивну: бо оригінал, прочитаний російським перекладачем текст, породив не лише читача, реципієнта, а нового творця, новий авторський текст – хоча цей текст і був по-«конформістському» пристосований до тогочасної російської читачької публіки. Сам автор дефініював це не перекладом, а вільним «подражанием» [Елистратова 1957: 160]. Переклад віршів Бернса в Росії, якщо не виконувався професійним перекладачем, набував неодноразово форми билини. Автори перекладів робили все можливе для розуміння російськомовним читачем шотландської літератури, бралось до уваги й те, що деякі верстви населення не могли точно сказати, де розташована ця країна. Використання билинної форми мало на меті допомогти зрозуміти текст. За Гадамером, це означає «застосувати», «прикласти» його до сучасної для реципієнта ситуації [Гадамер 2000: 478]. А що може бути рідніше, зрозуміліше для росіянина, як не літературна билина, яка

бере витоки з фольклору і легко сприймається, базуючись на попередньому досвіді читача.

У 1837 році журнал «Библиотека для чтения» друкує вірш «Джон Ячмень», де Джон виступає в образі «Ивана Ерофеича Хлебного Зёрнышка». В основу його лягла народна балада про сміливця Джона. Бернс писав в одному зі своїх листів: «Є щось характерне в наших старих шотландських піснях, щаслива природність думки та вислову, властива лише їм». «Є якість, що необхідна більше, ніж будь – яка інша, в пісні і є самою суттю балади, – я маю на увазі простоту» [Симоненко 1959: 32], – зазначав поет у іншому листі. Автор прославляє могутні креативні сили народу, змальовує за допомогою алегорій славне минуле Шотландії, прагнення народу до єдності в боротьбі з тиранами. Російський автор вносить свої корективи у твір: зазнає метаморфоз не тільки головний герой, а й місце розгортання подій; завдяки цьому змінюється повністю горизонт очікування твору, але за задумом перекладача він лише наближається до читацьких сподівань нового російського реципієнта: естетична відстань скорочується, від читацького усвідомлення не вимагається звернення до горизонту абсолютно нового; літературний твір наближається до «кулінарного» [Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. 1996: 319], і ми маємо справу з тією ж пасивною, лише «підмальованою», підправленою косметично рецепцією.

Автор перекладу не зрозумів категорії народності літератури, вона ним розпізнавалася на рівні народного побуту: у росіян він бачив притаманні тільки їм прислів'я та приказки, балалайка та сарафан; у шотландців – кілт і волинка [Колесников 1967: 245]. Перекладач не відчув того змісту, який вклав автор у цей вірш, його ідеї і символи.

У 1835 році був опублікований новий переклад І.І.Козлова «К полевой маргаритке, которую Роберт Бернс, обрабатывая свое поле, нечаянно срезал железом сохи, в апреле 1786 года». Аналізуючи переклад, ми бачимо чітко виражену релігійність інтерпретатора: перекладений текст він намагається спрямувати на православного реципієнта. На «фактичного читача» [Ізер 1996: 136-164] краще вплине вірш з релігійним підґрунтям, якщо він належить до тієї самої віри, що і автор (тут автор – перекладач). Але цей переклад зазнав нищівної критики. Козлов був звинувачений у підміні

Сергій Фік (м. Тернопіль)

ББК 83. 3 (о)4

УДК 82'04

Релігійно-міфологічні структури в культурному полі середньовічної літератури

В статті розглянуто проблеми відображення трьох типів світогляду: міфологія, релігія, філософія в культурному полі середньовічної літератури. Досліджено також проблеми впливу соціально – побутової структури культурного поля як феномену людської діяльності на літературу, а також відображення в ній історичного типу світогляду, що є свідченням відповідного рівня зрілості та досконалості літератури як форми суспільної свідомості.

Ключові слова: культура, релігія, міфологія, філософія, епос, історія, сага, культурне поле.

Проблеми взаємодії літератури і культури завжди були в центрі уваги науковців. Духовна культура, як відомо, містить надбання людства в галузі духовного життя. Відтак це не тільки сукупність творів інтелектуальної сфери, але і результат духовного розвитку суспільства, пов'язаний з процесом творчості, що своєрідно відбито в літературі, мистецтві, філософії, науці, релігії. Література є різновидом культури. Водночас вона виступає специфічною формою суспільної свідомості, в якій всю різноманітність людського буття, діяльності, духовних пошуків втілено у образах. Література несе у собі певну естетичну спрямованість, тобто є результатом освоєння людиною світу з позицій прекрасного. Література, як і культура загалом, є способом саморозвитку людства, його внутрішнього потенціалу. Культура поділяється на духовну і матеріальну. Різновидами духовної культури є культура світська і релігійна.

У сучасній філософській науці виділяють три типи світогляду: міфологія, релігія, філософія. «Міфологія – це такий спосіб розуміння природних і суспільних явищ, що полягає в одухотворенні і персоніфікації цих явищ, наділлені їх людськими за характером, але фантастично розвиненими і спотвореними властивостями» [Старовойт 1997: 6]. Міфологічний світогляд властивий усім народам первіснообщинного суспільства. Наведене визначення міфології, що спирається ще на традиційне розуміння, є не

педагогический институт, Лаборатория аналитической филологии, 2003. – 64 с.

Мочерна: Мочерна В.С. До питання про сутність автобіографізму в літературі // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна. – 2003. – № 587. – С. 84-86.

Тынянов 1977: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – 389 с.

Blaz 1992: Blazíček Přemysl. Škvoreckého Zbabělci. – Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1992. – 68 s.

Czermińska 1987: Czermińska M. Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie. – Gdańsk, 1987.

Škvorecký 1991: Samožerbuch, uspořad. Z.Salivarová, J.Škvorecký. Praha, Panorama, 1991. – 356 s.

Zbabělci: Škvorecký Josef. Zbabělci. – Praha, Československý spisovatel, 1964. – 355 s.

Trenský 1995: Trenský P. Josef Škvorecký. – Praha, H&H, 1995. – 155 s.

Mocherna Victoria

Typology of Authobiographism of Josef Skvorecký's «The Cowards»

The article is the sequential of the author's series of publications on the issue of autobiographism in the Czech literature of the 2nd half of the XX-th century. It considers the novel of Josef Skvorecký «The Cowards» within the issue of autobiographism.

Key words: autobiographism, author, character, narrator, correlation, cognition.

бунтарського духу автора й надмірній релігійності, якої не було у Бернса. Естетична дистанція віддаляє твір від сподівань читачів, але згодом відбувається її історична трансформація. Дистанція була засуджена напочатку, поступово негативність зникає, а на зміну їй приходить довіра читача, і усе починає сприйматися, як належне. З плином часу це входить в горизонт очікування майбутнього естетичного досвіду.

Вісімнадцятирічний Лермонтов у 1832 році переклав чотиривірш із прощальної пісні Бернса, який Байрон використав як епіграф до «Абидосской невесты». Вирішує перекласти Бернса і М.О. Некрасов, але його задуми так і не здійснилися. До російського народу зміг донести бунтарську і волелюбну поезію сина гір такий же нескорений демократ – Михайло Ілларионович Михайлов. Він переклав тільки 10 – 15 творів поета: «Джон Ячменное Зерно», «Джону Андерсону», «К полевой мыши», «Пахарь», «К срезанной плугом маргаритке», «Злая судьба». Вибір матеріалу для перекладів Михайловим припав на вірші, які були близькі інтерпретатору, вони стали документальними свідченнями минулого досвіду, в якому відбувається його самовираження. Перекладач розуміє автора, а розуміти – означає усвідомити в цій галузі самого себе, і лише в другу чергу – виявити думку другої особи з цього питання [Гадамер 2000: 478]. Тобто перекладач не повинен перемагати власне буття, а навпаки змушений вносити особистісні риси в процес розуміння. Існує також припущення про «таємниче споріднення душ» автора і перекладача, але, оскільки перекладач повинен «донести» цільовий твір до людей і допомогти їм правильно його зрозуміти, «це означає, що він повинен «звести до спільного знаменника» думки, погляди, ідеї автора, першотвору і з власними та з поглядами тих людей, на яких націлений переклад» [Лановик 2002: 289], отже, досягти ще більш таємничого, троїстого «споріднення душ». Праця Михайлова отримала схвалення громадськості. Це були перші художні переклади віршів Бернса, але вони не могли задовольнити широких запитів читацької аудиторії.

Усі були в очікуванні збірника, і ось у 1897 році в Москві, до вшанування 100 – річчя з дня смерті поета було видано окрему збірку віршів. Згодом у «Дешевой библиотеке» (1904 р., вид. Суворіна) виходить великий збірник «Роберт Бернс и его произведения в переводах русских писателей». Ціна книги була порівняно невелика,

вона коштувала 20 копійок, і тому її могли придбати навіть середні верстви населення. Підтвердженням цьому можуть слугувати факти, подані В.І.Семененком у книзі «Історія України з прадавніх часів до сьогодення», зокрема інформація про заробітну платню робітників на шахтах і металургійних заводах Д.Хьюза на кінець XIX – поч. XX століть. На усіх підприємствах магната існувала ефективна система соціального захисту робітників: заробітна платня коливалась від 15 до 150 карбованців, за навчання дітей у школі стягувалась символічна оплата – 5 карбованців щорічно [Семененко 2000: 496]. Наведені факти стосуються південної частини України, яка входила до складу Російської імперії, мала однакову грошову одиницю, – «рубль» і розмінну монету «копійку». Ціни і заробітна платня в межах імперії були приблизно однакові. З наведених прикладів стає зрозуміло, що навіть некваліфікований робітник без зусиль міг придбати збірник поезії шотландського поета! До збірки ввійшли: «К полевой мыши», «Смерть и доктор Горнбук», «Тем О'Шентер», «Весёлые нищие», «Джон Ячменное Зерно», «Джон Андерсон», «Среди колосьев ячменя». Після аналізу творів, які були відібрані до збірки, стає зрозумілим, що з початку книга була зорієнтована на незаможних людей. Редактор послужився віршами на актуальні, доступні для читацької аудиторії теми: старої дружби («Джон Андерсон»), боротьби з поневолювачами рідного народу («Джон Ячменное Зерно»), тяжкої праці хлібороба і його жебрацького існування («К полевой мыши») і, звичайно, віршами насиченими веселістю, коханням, бажанням забути усі негаразди («Финдлей», «Тем О'Шентер», «Весёлые нищие»). У перекладах, як і в оригіналі, спостерігається розуміння психології простого люду. Роберт Бернс захоплювався творами Л.Стерна – майстра психологічного аналізу. Саме завдяки великому ірландсько-англійському сентименталізму в шотландського поета з'явився інтерес до всебічної оцінки внутрішнього світу людини, її почуттів, страхів, переживань. Кожен персонаж Бернса має свій характер, свої, притаманні тільки йому, риси. Під час читання таких віршів має місце процес комунікації між творами і реципієнтом у рамках естетичного і життєво-практичного досвіду, де головна увага все ж таки приділяється останньому.

До когорти тогочасних перекладачів Бернса можемо віднести А.М.Федорова, який переклав «Среди колосьев ячменя», «Моё сердце болит», «Нет Нанни со мной», «Когда

вказують на намагання автора надати власному емпіричному існуванню оформленості та цілісності. Це повною мірою стосується Йозефа Шкворецького. «Коли десь восени 1948 року... я сів у крісло і почав писати..., я не тільки не уявляв, яких духів таким чином викликаю, але й не хотів насправді нічого іншого, ніж пережити знову глибоко і точно закарбовані до безмозольної на той час душі дні травня 1945 року. Зіграти на папері своє велике тенорове соло... Знову поспілкуватися з декількома гарними дівчатами, яких я через вимоги роману вирішив втілити лише в одному образі.... Тоді і так з'явився *enfant terrible* сучасного чеського роману на ім'я Денні Сміржіцький...» [Škvorecký 1991: 108].

Польська дослідниця М.Чермінська, досліджуючи автобіографізм у зв'язку з образами автора у творі [Czerminska 1987], говорить про створення письменником літературного двійника, власного «клона» в літературі. У випадку Шкворецького, навіть якщо взяти до уваги досить суттєву розбіжність – незбіганням імені персонажа та автора – очевидно, що Денні Сміржіцький виконує саме таку функцію.

Таким чином, автобіографізм Йозефа Шкворецького можна охарактеризувати як «**автопортретний**». Архітектоніка роману «Боягузи» повністю підкоряється авторському задумові: – через свого персонажа пережити дні минулого і показати їх якомога реалістичніше. Історичні колізії та суспільні реалії відтворюються лише через суб'єктивну призму бачення Денні, творячи не більше, ніж тло для його життя, його фізичної та більшою мірою ментальної сфери. Загалом зауважимо, що творчість Шкворецького глибоко **егоцентрична**.

Як казав сам письменник у передмові до другого видання «Боягузів», «сподіваюся, що у них, окрім помилок та недоліків юності, є і відблиск тієї відкритої, нечемної, андерсенівської правди молодості, про яку так багато з нас на шляху до могили безнадійно забувають» [Zbabełci: 8].

Література:

- Бахтин 1986: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 444с.
 Карпов 2003: Карпов И.П. Словарь авторологических терминов: Пособие по курсу «Теория литературы. Поэтика» / Для студентов-филологов педагогических вузов. – Йошкар-Ола: Марийский государственный

подробиць, які свідчать про те, що автор твору сам чудово знається на музиці: детальні описи настроювання інструментів, вибори музичних тем, прискіпливі описи відтінків звучання [Zbabělcí: 16-21]. І справді, під час гітлерівського «протекторату» сам Шкворецький також грав джаз. Письменник довго вважав свою музику чимось на зразок остогидлого шила в боці у всіх спраглих до влади, у всіх сильних світу цього, від Гітлера до Брежнєва. Він – метафорист найвищої міри, тому часто використовує джаз у його добре знайомій історичній та інтернаціональній ролі як символ та джерело антиавторитарних віянь і настроїв.

Персонажі джазової капели, зображеної у «Боягузах», існували насправді. Але, як зізнається автор, «капела була не бобкросівським діксілендом, а великим бендом: чотири, іноді п'ять саксофонів, шестеро «жерстянок» і ударні. Звичайно, дати до роману якихось шістнадцять героїв, щоб всі запам'яталися читачеві, є технічно складно, а я був початківцем. Тому я з біг-бенду зробив невелику капелу» [Škvorecký 1991: 110].

Ще одним фактом з біографії Йозефа Шкворецького, який перегукується з історією життя Деніеля Сміржіцького, є його зайнятість за часів німецької окупації на фабриках концерну «Месершміт». Протягом двох років у Наході і Новому Мнесті майбутній письменник пропрацював на «месершмітці» за гітлерівською схемою тотальної зайнятості населення Totaleinsatz, на виробництві снарядів. У «Боягузах» так само зустрічаємо спогади Денні про «месершмітку»: «Я там теж витратив купу часу. Півтора роки каторги і нудьги. В основному нудьги...» [Zbabělcí: 36].

Варто відзначити, що у Шкворецького автобіографізм виявляється не лише на сюжетному рівні твору, а й на мовленнєвому. Завдяки цьому його оповідь стає максимально реалістичним. Чи Денні – прототип письменника – розповідає про жителів свого рідного містечка, чи ділиться з другим міркуваннями про дівчат та особливості їх поведінки, чи думає, мов у лихоманці, про останні миттєвості свого молодого життя (тут Шкворецький з гумором показує романтизм юнака, який вступає в конфлікт з раціоналізмом) – читач однаково переживає усі ці моменти разом з ним. І ні на мить не сумнівається у достовірності прочитаного.

Зрештою, автобіографічні елементи в літературній творчості завжди несуть у собі відтінок спрямованості проти часу, проти його минулості та швидкоплинності, а також

бы ты, любовь моя...». Переклади дуже ліричні, але інколи не відповідають змісту оригіналу. Приблизно десять віршів і пісень переклав (?) Нович (маловідомий поет і перекладач). Його переклади: «Страданье – наш удел», «Бутон розы», «О если б зябла ты в степи», «Робин», «Мне замуж рано выходит» – «наповнені шотландським забарвленням» [Фельдман 1964: 85], своєрідною співучістю і мелодійністю.

Російська інтелігенція того часу зачитувалась перекладами Плещеева, Розенгейма, Злобіна, Кондратьєва, Буреніна, Бальмонта, Андрусона, Брандта (Орест Головин), Мінаєва (Свяжський), Крюкова. Таким чином, в XIX і на початку XX століття робилася спроба – і не безуспішна – ознайомити широкого російського читача з творами шотландського поета.

Після жовтневої революції комуністична партія прийшла до висновку, що радянському робітнику і селянину дуже підходить поет-орач з його вільнолюбними віршами і закликами до боротьби, і ось починається своєрідна пропаганда Бернса. Його масово перекладають, рецензують, популяризують, створюють клуби його шанувальників, пишуть пісні на вірші поета, досліджують його творчість. У цій масовій популяризації збереглося місце для справжніх російських «відкривачів» Бернса.

З 20-30х р.р. XX століття починається справжня російська Бернсіана. Едуард Багрицький в дусі романтизму перекладає вірші Бернса «Джон Ячменное Зерно» (1923 р.), «Весёлые нищие» (1928 р.).

Переклала Бернса внучка відомого російського актора Михайла Семеновича Щепкіна Тетяна Львівна Щепкіна-Куперник. Вона присвятила своє життя перекладам віршів і творів драматичного характеру. У 1936 році у Москві видавництво «Гослитиздат» видало її книгу «Избранная лирика», у яку ввійшли 70 перекладів Бернса. Деякі з цих перекладів були абсолютно нові для російського читача, як, наприклад, «Молитва Святого Вилли». Переклади Щепкіної-Куперник були високо відзначені за адекватне розуміння змісту, який вклав автор у свої твори.

Але найкращим, найсамобутнішим автором перекладів вважають Самуїла Яковича Маршака.

Маршак прекрасно знав шотландську поезію і в той же час добре розумівся на російському фольклорі. Ось це поєднання знань і поетичної майстерності дало свій результат. Маршака було визнано найкращим перекладачем

за 150-літню історію російського перекладу Бернса. Перший переклад Маршака датується 1924 роком. Це було початком безперервної тридцятирічної праці над творами шотландського поета. Твардовський визначив Славу Маршака глибоким талантом поета і невгамовною енергією перекладача.

Маршак першим з росіян перекладає політичну сатиру Бернса – епіграми. У них автор-демократ висміює аристократію, священиків, їх підступність і жадобу до грошей.

Переклади Маршака мали найбільший тираж у Радянському Союзі, більше 600 тисяч екземплярів. Навіть на батьківщині поета були відомі російські переклади Маршака. Зокрема, в будинку-музеї міста Аллоуей зберігається збірник перекладів Маршака поряд з перекладами Бернса на китайську, польську та інші мови. Шотландська преса зазначає, що Бернс є найулюбленішим поетом Радянської Росії саме завдяки творчій діяльності Маршака.

У 1947 році побачила світ книга «Избранное. В переводах С.Маршака» зі вступною статтею М.Морозова [Морозов 1947: 95], а у 1963 році виходить двотомник «Роберт Бернс в перекладах С.Маршака» зі вступною статтею Р.Райт-Ковальнової [Райт-Ковалева 1963: 262].

Таким чином, Бернс стає широковідомим на теренах колишнього Радянського Союзу, і у цьому також є неабияка заслуга вдалих перекладів С. Я. Маршака.

Не можна не згадати книгу «Песни и стихи» у перекладі В.Федотова з попереднім словом С.Васильєва, яка вийшла у видавництві «Советская Россия» у 1963 році [Федотов 1963: 232]. Вірші Федотова відзначаються мелодійністю і співучістю, але все ж таки тьмяніють перед живими й самобутніми перекладами Маршака.

Російський переклад поезії Бернса відкрив шотландського поета російському читачу, зблизив культуру далекого гірського краю з культурою розлогої Росії, розширив горизонти читацьких сподівань і зробив його сприйнятливим до чужого. Так би сказали Яусс і Гадамер.

Література:

- Венок Роберту Бернсу 1964: Венок Роберту Бернсу /Сост. Г.Фельдман/. – М., 1964. – С. 85.
Гадамер 2000: Гадамер Г. – Истина и метод: Юніверс, 2000. – Т. 2. – С.478.

творах на позначення свого рідного міста Находу, яке також розміщене недалеко від північного кордону Чехії. Відомо, що за часів Другої світової війни Наход був окупований німецькими військами.

Втім, найбільшою співвіднесеністю з біографією самого Шкворецького відзначається образ оповідача – Денні Сміржіцького.

Прозорим натяком на те, що Денні Сміржіцький є прототипом письменника у творі, є збіг дат народження автора та персонажа. Так, коли під час загальної мобілізації у Денні питають про дату його народження, він відповідає: «Двадцять сьоме вересня 1924 року» [Zbabělski: 121]. Саме у цей день народився Йозеф Шкворецький. Окрім того, в романі згадується про те, що Денні, як і автор, що його створив, належить до вищої верстви середнього соціального класу. Відомо, що батько Шкворецького був банківським службовцем. У романі «Боягузи» зустрічаємо таку ознаку автобіографізму цього твору: «Перед батьковим банком стояв у тіні під'їзду пан Владика, банківський колабораціоніст...» [Zbabělski: 43].

Опосередкованим свідченням автобіографізму роману є згадка про реальну гімназію у Костельці, де вчився Денні: «Ми наближалися до брами гімназії. (...) У моїй голові сядила думка про те, як ми ходили туди ... У першому класі сиділи на кріселках у першому ряді і були достатньо побожні, бо ще боялися пана професора богослів'я...» [Zbabělski: 63]. Йозеф Шкворецький також закінчував реальну гімназію у своєму рідному місті Наході (якому відповідає Костелець у «Боягузах», про що вже згадувалося вище).

Особливе місце у романі, як і в житті самого автора, займає музика – джаз, який виконують учасники капели, Денні та його друзі. Юнаки, в кожного з яких на їх двадцять з хвостиком років, є уже власна історія, а подекуди навіть і драма (єврей Бенно встиг відбутися кілька років у концтаборі), бажають лише грати свою музику. Джазова музика, яку виконують персонажі Йозефа Шкворецького, яку намагалися знищити фашисти та яку вони називали «жидонегроїдною музикою», набуває політичного виміру. В той час грати блюз чи співати скет означало те саме, що виступати за власну свободу у всіх її виявах, невимушеність самовираження, за все те, що ненавиділи та викорінювали нацисти.

Вже в першому розділі роману Денні з друзями проводить репетицію. І тут же ми зустрічаємо безліч

11 травня 1945 року. Цей час відповідає останнім дням окупації фашистською Німеччиною прикордонних областей Чехії, тобто останнім дням Другої світової війни. Попри це твір «Боягузи» не становить собою історичний роман, оскільки у центрі нарративу стоять переважно фіктивні постаті, а особливо виразно змальовується внутрішній світ оповідача. Читач спостерігає за тим, як таку історично визначну добу проживає опозиційно налаштований юнак та його друзі, учасники джазової капели. Але все ж історичні рамки твору є суттєвими не лише через вплив, який справляють події на персонажів, а й через те, що вони визначають сюжетно-композиційну організацію роману.

Твір написано у формі вільно структурованого щоденника, який веде двадцятирічний Денні Сміржіцький. Як відомо, щоденник – це один із жанрів автобіографічної прози, поряд із мемуарами та листами. Таким чином, обрана Шкворецьким така форма для першого роману вказує на його автобіографізм. Кожне із восьми розділів роману відповідає одному дню з життя Денні. Він виступає у ролі хроніста подій, до яких він напівдобровільно, напівпримусово втягнутий колообігом історії.

Розділи в романі неоднакового розміру. Більшість з них розпочинається тим, як Денні йде вранці з дому і закінчується його поверненням увечері; виняток становить перша глава, котра починається посередині дня, та четверта, у якій наратор взагалі не виходить з дому, оскільки він прикований до ліжка тимчасовою хворобою. Таким чином, членування тексту немовби залежить від наповненості подіями дня головного героя або його настрою розповіді про події.

Описові абзаци-пасажі чергуються з короткими відрізками сповідального чи медитативного характеру з драматичними ситуаціями, у яких Денні особисто бере участь. Дія у творі уривчаста, і деякі персонажі, окрім Денні, змальовані не так всебічно. Окремі постаті з'являються на сюжетному полотні і знову зникають, і лише свідомість оповідача зв'язує епізоди до купи. Такий нарисово-щоденниковий стиль вказує на публіцистичні уподобання Шкворецького.

Події, описані у «Боягузах», відбуваються у невеликому прикордонному містечку на півночі Чехії – Костельці. Ця географічна назва зустрічається в багатьох творах Йозефа Шкворецького. За твердженням дослідників його творчості, цю фіктивну назву він уживає у всіх своїх

- Елистратова 1957: Елистратова А.А. Роберт Бернс. Критико-биографический очерк. – М.: Гослитиздат, 1957. – С.160.
- Ізер 1996: Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 136-164.
- Колесников 1967: Колесников Б.И. Роберт Бернс. Очерк жизни и творчества. – М.: Просвещение, 1967. – С.245.
- Лановик 2002: Лановик М. Перекладознавчі проблеми компаративістики крізь призму літературознавчих теорій // Літературознавча компаративістика (Навч.посібник, за ред. Р.Гром'яка). – Тернопіль, 2002. – С. 342.
- Морозов 1947: Морозов М. Роберт Бернс. Вступ. стаття // Избранное. В переводах С.Маршака. – М.: Гослитиздат, 1947. – С. 95.
- Песни и стихи 1963: Песни и стихи. Пер. В.Федотова. Предисловие С.Васильева. – М.: Сов. Россия, 1963. – С. 232.
- Роберт Бернс в переводах С. Маршака 1963: Роберт Бернс в переводах С.Маршака. Избранное в 2-х книгах. (Вступ. стаття Р.Райт-Ковалевой). – М.: Гослитиздат, 1963. – Кн. 1. – 1963. – С. 262; Кн. 2. – 1963. – С. 222.
- Семененко, Радченко 2000: Семененко В.І., Радченко Л.О. Історія України з прадавніх часів до сьогодення. – Харків: Торсінг, 2000. – С. 496.
- Симоненко 1959: Симоненко І.П. Роберт Бернс – народний поет Шотландії. – К., 1959. – С.32
- Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. 1996: Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996. – С. 319.
- Selden, Widdowson 1993: Selden R., Widdowson P. A Readers Guide to Contemporary Literary Theory. – The University Press of Kentucky, 1993. – P. 53.

Kanivets' Natalya

Reception of Burn's Poetry in Russia

The article is devoted to the reception theory analysis of Robert Burns's poetry translations in Russian. We consider Scottish poet's works as the subject of reading and the object of translation. For the first time the article has made an attempt to systematize the translations of Robert Burns's poetic works in Russia for the farther comparing them with the Ukrainian and Polish ones. The article contains the analysis of Burns's poetry functions in Russian reading audience done on the basis of Jauss's reception theory and Gadamer's interpretation theory, it

recognizes the popularity of Scottish poet in Russia in different political and historical time.

Key words: literature, R.Burns, translation, R.Jauss, G.Gadamer, horizons of expectations, reception theory.

обидва письменники прагнуть бути максимально відвертими й достовірними в зображенні дійсності. Вони надзвичайно прискіпливо ставляться до деталей, і це допомагає їм у створенні суцільної, «об'ємної» картини життя окремої людини, з одного боку, і життя країни у подробицях життя суспільства – з іншого.

Йозеф Шкворецький, говорячи про свій перший роман та його героя, каже: «Звучить це як вихваляння чи ні, але він наніс у нас у 50-х роках смертельну рану соцреалізму, таку глибоку, що і сучасний нормалізаційний соцреалізм більше уподібнюється мовленню Денні, ніж великому зразку радянського типу»[Škvorecký 1991: 110].

Публікація роману викликала обурення й осуд офіційної критики та захоплення читачів. Автор негайно був звільнений з посади редактора журналу «Světová literatura» («Світова література»). Книга була заборонена як ганебний наклеп на найсвітліші та найвеличніші моменти нової чеської історії, наклад був конфіскований міліцією. Прокотилася хвиля широкого та одноманітно-огульного критики в пресі. Неприйнятною виявилася також і мова твору, часто пересипана не лише народними говірками, а й відвертими сленговими виразами. Тому не дивно, що редакторів, відповідальних за його публікацію, навіть головного редактора і директора видавництва «Československý spisovatel» («Чехословацький письменник») звільнили. Цей випадок став мало не найбільшим літературним скандалом кінця 50-х років і слугував приводом для глобальної «чистки» інтелектуальних кіл Праги.

Що ж такого ганебного та наклепницького було у цьому романі? Якщо казати коротко, то – *правда*. Сам Шкворецький у другому з трьох епіграфів до твору використав слова Хемінгвея: «Ремеслом письменника є говорити правду»[Zbabełci: 9]. Справа в тому, що це радикально не узгоджувалося з пануючими на той час ідеологічними схемами творчості. А.М.Піша, лектор видавництва, повернув Шкворецькому його рукопис зі словами «...це добре вивірено і написано, але є речі, які, на його думку, не мають даватися на папір»[Škvorecký 1991: 122].

Роман «Боягузи» – це спроба змоделювати правдиву картину тогочасної доби та конкретну генерацію у ній, причому про добу значиму історично і визначену хронологічно: історичне тло роману творять вісім днів з 4 по

окремому випадку іншою буде міра «достовірності», тобто збіг зображуваного із суб'єктом творчості. Адже «у людині завжди є щось, що лише вона сама може відкрити у вільному акті самоусвідомлення і слова» [Бахтін 1986: 98]. Відтак, при дослідженні автобіографічних текстів виникає небезпека акцентуації уваги лише на спорідненості з біографією автора, що нівелює значення соціологічного та історичного факторів у дослідженні. Зважаючи на тісний взаємозв'язок чеської літератури другої половини ХХ століття з історією Чехії, слід аналізувати твори системно, адже література постає у ролі більш чи менш об'єктивного свідка подій періоду, сучасного авторові. За словами Ю.Тинянова, авторська індивідуальність «не є авторським замкнутим простором... вона швидше ламана лінія, яку ламає і спрямовує літературна епоха» [Тинянов 1977: 259].

Часто автобіографізм розглядається як одна із форм авторської образно-словесної гри. Зокрема, на думку російського вченого І.П.Карпова, автобіографізм – це «трансформація автором «життєвого матеріалу» в плані своєї екзистенціальної сфери, свого емоційного комплексу і бачення людини» [Карпов 2003: 5]. Таке розуміння автобіографізму відповідає вказівці суб'єкта мовлення на автобіографічну основу оповіді.

Загалом зміст категорії автобіографізму можна виразити в наступному визначенні: автобіографізм (грецьк. *autos* – сам, *bios* – життя, *grapho* – пишу) – це 1) кореляції між відповідними героями, подіями, описами, образами у творі та особистим життям письменника, що з'явилися внаслідок введення автором до твору елементів з власного життя; 2) літературний прийом, що полягає у художній трансформації автором фактів з власного життя та використанні їх у своєму творі [Мочерна 2003: 587, 84-86].

Роман «Боягузи» розпочав письменницьку діяльність Йозефа Шкворецького. З цим твором двадцятичотирьохлітній письменник стрімко увірвався в літературу. Він був написаний протягом 1948-1949 рр., а виданий лише у 1958 р.

Вплив публікації «Боягузів» на чеську літературу та її подальший розвиток порівнювався з виходом у світ «Одного дня з життя Івана Денисовича» Олександра Солженіцина у Радянському Союзі; за словами Олександра Твардовського, видавця Солженіцина, після появи «Одного дня...» стало неможливо писати по-старому. Читаючи твори цих двох авторів, таких різних на перший погляд, переконуєшся, що

Наталія Кошіль (м. Тернопіль)

ББК 83. 02

УДК 82. 091

Карл Сендберг і Україна (рецепція творчості поета у 20-30 роки).

Стаття присвячується дослідженню специфіки поетичного світу американського поета Карла Сендберга, особливостей його літературної рецепції. Зосереджується увага на з'ясуванні характерних рис перекладних версій його творів українським письменником Іваном Куликом. Простежуються основні мотиви у поезії Карла Сендберга, новаторство індивідуального стилю митця, що дає підстави виділити його серед плеяди інших поетів американської літератури ХХ-го століття.

Ключові слова: поезія, демократична традиція, версифікація, рецепція.

Поетичний доробок Карла Сендберга – видатного американського поета початку ХХ-го століття – маловідомий нашому читачеві. Українською мовою опубліковано лише дві збірки його поезій і декілька статей про його творчість. Отже, перед українськими науковцями стоїть завдання дослідити характерні риси поетичного світу Карла Сендберга і поповнити літературну скарбницю перекладними версіями його творів, простежити особливості літературної рецепції американського класика.

Один з основних напрямків розвитку поезії США на початку ХХ-го століття, започаткований ще Волтом Вітменом, на погляд В. К. Шпака [Шпак 1991] та А. Зверєва [Зверев 1979], дістав назву «демократична традиція». Своєї класичної форми він набув у глибоко індивідуальних і новаторських віршах Карла Сендберга.

Творчість Сендберга, що відображає багатогранну і динамічну картину американського життя перших десятиліть ХХ-го сторіччя, принесла йому всенародне визнання. У 1940 році він отримав Пулітцерівську премію за твір «*Abraham Lincoln: The War Years*», а в 1950 році – за повне зібрання поезій «*Complete poems*», куди увійшли всі попередні збірки. Коли Карл Сендберг помер у віці 89 років, президент Джонсон назвав його «бардом демократії, який був більше, ніж голосом Америки.... Він був Америкою» [Salwak 1988:

хі]. Один із друзів Сендберга якось сказав: «Спробувати коротко написати про Карла Сендберга – це все одно, що намагатися змалювати Великий Каньйон у формі чорно-білої фотокартки». [Golden 1961: 239]. Внесок поета у літературну спадщину США – неоціненний. Гарі Голден, відмітивши низку його інтересів, назвав Сендберга одним із тих американських письменників, який відзначився в американській історії XX-го століття як поет, історик, біограф, прозаїк і музикант. Однак найвагоміше місце у творчості Сендберга займає поезія. Поетична спадщина Карла Сендберга представлена 17 збірками.

Багато літературознавців досліджували твори Сендберга, але вони розходяться, іноді кардинально, у своїх оцінках і висновках. Для одних він був ідеалістом, філософом, борцем, ніжним і водночас могутнім поетом, людиною, яка завжди мала що сказати і заслуговувала уваги. Для інших – сентиментальним поетом, грубим, простодушним і нечитабельним. [Salwak 1988: xi]. Для «нових критиків» у поезії Карла Сендберга було мало цікавих знахідок, інтересних чи неінтересних, бо у його віршах не було загадок, двозначних натяків. Карл Детцер говорив, що, якщо «прибічники Карла Сендберга проголосили його пізнім Волтом Вітменом, то його опоненти зверхньо кидали слова, що їхні шестирічні доньки могли б писати кращі вірші. Вони гадали, що варто лишень звернутись до поезії Еліота і контраст буде очевидний» [Salwak 1988: xii]. Кеннет Рексрот відмічає, що «після 1925 року у творчості Карла Сендберга не простежується нічого цінного для літератури Америки.... Сендберг як історик, автобіограф, автор дитячих оповідань просто не існує у літературі» [Rexroth 1958: 171]. Деякі з критиків, особливо Емі Лоуел, наголошували на тому, що Карл Сендберг був більш пропагандистом, аніж поетом [Salwak 1988: 4]. Вона визнавала оригінальність і силу його поезій, але не схвалювала у віршах часте використання пропагандистських елементів. У. Брейсвейт відзначає, що хоча Сендберг і володів поетичною уявою, все ж таки йому бракувало майстерності вираження своїх ідей читачам [Salwak 1988: 17]. Але більшість з критиків були одностайні у тому, що Карл Сендберг – послідовник В. Вітмена, реформатор американської поезії, який вивільнив вірш з канонів класичної метрики і збагатив верлібр. «Карл Сендберг – найпотужніший голос серед радикальних індивідуалістів. У майбутньому нащадки висунуть його на

Вікторія Мочерна (м. Київ)

ББК 83. 014. 4

УДК 82 – 312. 6

Типологія автобіографізму роману Йозефа Шкворецького «Боягузи»

Стаття продовжує цикл публікації авторки з проблеми автобіографізму в чеській літературі другої половини XX століття. В статті аналізується роман Йозефа Шкворецького «Боягузи» з погляду його автобіографізму, охарактеризовано його як автопортретний.

Ключові слова: автобіографізм, автор, наратор, кореляція.

Аналізуючи творчість Йозефа Вацлава Шкворецького, «короля чеського самвидаву», неможливо не помітити певної спорідненості між особистістю автора та одним з персонажів його творів. Таким прототипом є Даніель Сміржіцький, який зустрічається у п'яти романах письменника. Тому, на нашу думку, доцільно проаналізувати явище автобіографізму на матеріалі одного з найвідоміших творів Шкворецького для виявлення його специфіки, а також факторів, що його спричинили.

Протягом останніх років на чеських теренах та поза ними з'явилося чимало публікацій, присвячених творчості Шкворецького. Особливої уваги заслуговують праці П.Тренського, Х.Коскової, П.Блазічка та ін. Водночас, власне автобіографізм творів письменника все ще є недостатньо дослідженим у контексті типології його творчості. Основним завданням нашої роботи є дослідження явища автобіографізму на матеріалі творчості Йозефа Шкворецького, а саме його роману «Боягузи» («Zbabělci»). З цією метою аналізуємо кореляцію між елементами цього художнього твору (персонажами, описами, сюжетними колізіями) та біографією його автора.

Автобіографізм як літературний прийом є досить поширеним у красному письменстві. Така поширеність обумовлена передусім тим, що кожен автор при написанні твору свідомо чи несвідомо використовує свій власний, особистий досвід і вплітає його до полотна своєї оповіді, реалізуючи у такий спосіб її метатекстуальність. І у кожному

The article deals with the specificity of postmodern tendencies in the artistic world in the novel by Elias Canetti and the peculiarities of their expressing in the text of the novel. The actuality of the investigation is confirmed in the context of contemporary literary studies of postmodern epoch. One of main features of this publication is a great amount of attention to the interpretation of mythological causes in the structure of the narrative of the famous writer, to the definition of principal means of expressing its images.

Key words: postmodern, the method of acoustic mask, schizophrenics, intertextuality, antiform.

найвищий щабель поетичних здобутків» – так відгукувались американські вчені про поета [Salwak 1988: 8]. Прибічники американського митця високо оцінюють його творчість. Шервуд Андерсен підкреслює, що «... серед усіх поетів Америки Карл Сендберг – мій поет», Емі Лоуел називає збірку «Chicago Poems» «однією з найоригінальніших, яку представило наше століття» [Golden 1961: 240]. Люїс Унтермейєр ще у 1923 році у своїй книзі «Карл Сендберг» згадував американського поета як «лауреата індустріальної Америки» [Salwak 1988: 26]. Жоден з критиків не може заперечити унікальність його стилю, бо Сендберг, як стверджує Голден, «відобразив американське життя на сторінках газет» [Golden 1961: 240], часто звертаючись до народних мас, використовуючи американські ідіоми і чисто вітменівські самооцінки: «Я – народ, я – чернь, я – натовп, я – маси. Чи знаєте Ви, що все величне у світі створене моєю працею?» [Golden 1961: 240]. Поезії Карла Сендберга завжди читали не лише літературні критики, а й простий народ. Якось американський поет сказав: « Можливо, я помру, лежачи у ліжку, намагаючись написати вірш про Америку» [Golden 1961: 240].

Творча діяльність Карла Сендберга у 20-30 роки ХХ-го століття розгорталась на тлі взаємодій різних мистецьких напрямків. Прибічників «нової критики», які обстоювали модернізм, тоді обурювала соціальна спрямованість поезій Карла Сендберга, його простонародна мова, застосування нетрадиційної форми віршування. Натомість, традиціоналісти підносили його творчість за реалістичні тенденції.

20-ті роки ХХ-го століття виявились для Сендберга найпродуктивнішими. Він оприлюднив тоді 3 поетичних збірки: «Дим і криця» (Smoke and steel, 1920), «Глиби спаленого сонцем Заходу» (Slabs of the Sunburnt West, 1922), «Доброго ранку, Америко!» (Good morning, America, 1929), антологію американського фольклору (The American Songbag, 1927), двотомний біографічний твір про молодість Лінкольна (The Prairie Years, 1926), а також опублікував ряд віршів і казок для дітей. Серед поетичних збірок, які з'явились у 30-ті роки, привертала увагу збірка віршів для дітей «Молодий місяць» (Early Moon, 1930) і збірка поезій «Народ, так» (The People, Yes, 1936), де відчувається значний вплив народної творчості.

Американський поет вже тоді став предметом оцінки багатьох літературознавців на території східнослов'янських

країн. Починаючи з 20-х років ХХ-го століття про нього писали літературні критики та історики зарубіжної літератури І. А. Кашкін, В. Н. Богословський, А. М. Зверев, А. Ш. Ібрагімов, М. М. Мендельсон, А. Сергєєв, А. Мартинова, О. Ф. Миронова, Н. Журулі, характеризуючи його роль в американській літературі. Вони вважали творчий метод поета реалістичним. Водночас, погоджуючись з американськими критиками, радянські літературознавці відзначали демократизм світосприйняття поета і його новаторство як у віршуванні, так і в тематиці.

Вперше російський читач дізнався про Карла Сендберга з розповідей В. В. Маяковського про поїздку до США, яка відбулась у 1925 році. Він досить часто згадував ім'я поета у картинах «Моє відкриття Америки». «Співець індустріальної Америки», «революціонер сучасної американської поезії» – так називав свого американського колегу В. Маяковський. Подібні оцінки надовго закріпилися за К. Сендбергом у радянській критиці. Хоча Маяковський високо оцінив поезію Карла Сендберга, але російський поет не залишив перекладів його віршів.

Українські читачі могли черпати інформацію про життєвий шлях і творчість американського поета Карла Сендберга з російськомовних джерел (з журналів, де поміщені статті вищезгаданих російських критиків, з передмов до збірок поезій Сендберга у перекладах російських поетів).

В Україні першим на поетичне новаторство Карла Сендберга звернув увагу Іван Кулик в «Антології американської поезії», яку він уклав під час перебування у Канаді (1924-1927 роки).

Українському поетові імпонував, за його словами «найбільший з піонерів пролетарської поезії в Америці» [Кулик 1928: 261]. Іван Кулик вірив у нову щасливу пореволюційну долю свого народу, оспівував романтику праці трудівників «робітничої Вкраїни» [Кулик 1962: 29], яка «на сталь переплавляла хмиз» [Кулик 1962: 29]. Кулик відзначав захоплення, навіть зачарування Карла Сендберга гігантським розмахом індустрії. Високе вболівання Івана Кулика за майбутнє українців було співзвучним з глибокою шаною Карла Сендберга до людей праці. Це й зумовило таку високу оцінку творчості американського поета, як-от: «Ніхто ще в американській (а, може, й у всесвітній літературі не вивчив так досконало і не відчув так глибоко праці, фізичної,

Література:

- Анастасьєв 1996: Анастасьєв Н. «У слов долгое эхо» // Вопросы литературы.– 1996.– №4.– С.3 – 30.
- Бегун 2000: Бегун Б. Феномен постмодернизма // Всесвітня література. – К., 2000. – С.3 – 8.
- Затонский 2000: Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств.– Харьков: Фолио, 2000.
- Затонский 1996: Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы.– 1996.– №3.– С.182 – 205.
- Ігнатенко 1998: Ігнатенко М. Ігрова культура постмодерну (або: вже не-культура) // Вікно в світ.– К., 1998, №2.– С.16 – 24.
- Козуб 2001: Козуб Г. Постмодернизм как явление современной культуры // Всесвітня література і культура в навчальних закладах України.– 2001.– №4.– С.48 – 49.
- Хассан Іхаб 2000: Хассан Іхаб. Культура постмодернізму // Вікно в світ. Література США ХХ ст.– 2000.– №7.– С.99 – 111.
- Blöcker 1961: Blöcker Günter. Die neuen Wirklichkeiten- Linien und Profile der modernen Literatur.– Berlin, 1961.
- Brück 1949: Brück M. v. Die unfreiwillige Monade. Elias Canetti: Die Blendung // Die Gegenwart vom 01.04.1949.– S.19 – 22.
- Canetti 1976: Canetti Elias. Das erste Buch: Die Blendung (1973) // Canetti Elias. Das Gewissen der Worte. Essays.– München – Wien, 1976.– S.222 – 233.
- Canetti 1991: Canetti Elias. Die Blendung: Roman.– Frankfurt a/ M.: Taschenbuch Verlag, 1991. (у статті позначено «Bl.»).
- Canetti 1980: Canetti Elias. Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–31.– München – Wien, 1980.
- Handke 1974: Handke P. Die offenen Geheimnisse der Technokratie // Handke P. Als das Wünschen noch geholfen hat.– Frankfurt a/M, 1974.– S.31 – 54.
- Krumme 1983: Krumme D. Lesemodelle. Elias Canetti, Günter Grass, Walter Höllerer.– München, 1983.
- Maierhäfer 1970: Maierhäfer Fränzi. Wider die Waffe der Blindheit. Über Elias Canetti // Stimme der Zeit.– 1970.– №185.– S. 113 – 126.
- Meili 1985: Meili Barbara. Erinnerung und Vision. Der lebensgeschichtliche Hintergrund von Elias Canettis Roman «Die Blendung».– Bonn, 1985.

Kusyak Andriy

Postmodern reading of the novel «Die Blendung» by Elias Canetti

У творі простежуються такі риси:

➤ Е. Канетті оперує не образами, характерами, а фігурами, тобто надзвичайно спотвореними образами;

➤ форма роману розірвана і відкрита, тобто йдеться про антиформу; ця розірваність напрочуд оригінально поєднується екскурсами в минуле чотирьох інших головних фігур, й усе це править за трамплін для подальшого розвитку подій;

➤ застосовує автор метод «акустичної маски» (термін належить Е. Канетті), коли фігури, спілкуючись однією мовою, не розуміють одна одну. Інакше кажучи, йдеться про вавилонське змішення мов, або «постмодерністською мовою» — ідіолект;

➤ уведення бінарних опозицій: під «головою» і «світом», себто, Кін та інші головні фігури;

➤ у творі наскрізним є образ бібліотеки та пошуки книги істини. «Книги істини» — це стародавні китайські тексти як мірило найвищої мудрості (подібне зустрічаємо в романі «Ім'я троянди» Умберто Еко);

➤ розпорошеність дійсності й культури та деструкція прогресу;

➤ ретроспективність центральної фігури роману: Петер Кін своєрідний архаїчний знак, який живе в далекому минулому;

➤ всезагальна соціальна шизофренія;

➤ інтертекстуальність як структуроутворюючий принцип продукування постмодерністського дискурсу: роман ніби складається з різних знайомих текстів — тут знаходимо і християнські, і східні, й античні сюжети, а також центральна фігура сприймається нами як особливий Дон Кіхот XX сторіччя;

➤ «відсутність статі» у центральної фігури роману. Якщо для постмодерністської літератури характерною рисою є поліморфізм, то Е. Канетті у цьому плані пішов ще далі: свого професора він зобразив безстатевою істотою;

➤ Символічним є образ всезнищувального і всеочищуючого вогню, в полум'ї якого гине центральна фігура роману.

Як бачимо, роман Е. Канетті відповідає канонам постмодерністського твору. Автор намагався впіймати «століття за горло», і це йому оригінальним чином удалося. Невипадково громадськість наприкінці XX сторіччя оцінила цей неперевершений шедевр належним чином.

щоденної праці майже в усіх її проявах, як це зробив Сендборг» [Кулик 1928: 262]. Американський поет у своїх поезіях зумів, на погляд Кулика, яскраво, на повен голос оспівувати працю, характеризувати так влучно психологію трудивників.

Водночас Іван Кулик розділяв занепокоєння американського співця тим, що «братів шлаку» спіткала жорстока соціальна несправедливість у тогочасному світі, нелюдський визиск робітників. Український поет наголошував, що це «не той індустріальний фетишизм і не індустріальна екзотика, на які слабує значний загін сучасної передової американської літератури» [Сендберг 1931: 9]. Він відзначив любов Сендберга до міста, заводів, машин. Тому не випадково І. Кулик обрав для перекладу українською мовою збірку «Дим і криця» (Smoke and Steel, 1920), у якій американський поет особливо гостро викривав «усю підлу, потогінну систему американського визиску» [Кулик 1962: 263]. Йому боляче за робітників, бо «їхні кістки замішано в крицевому тісті, їхні кістки розбито на кільця і ковадла і в штики-сосуни море борних турбін,.... у переплетенні риштуванні бездротової станції» [Сендберг 1931, 39].

Український поет виходив з того, що у 20-ті роки класова боротьба у північній Америці ставила відповідні завдання. Це був час, «коли безпосереднє призначення пролетарського мистецтва — це участь у класовій боротьбі в ролі майбутнього агітаційного чинника» [Кулик 1928: 250]. На його думку, Сендберг належав до митців, які успішно виконували це призначення. Українським читачам перекладач давав змогу пересвідчитися у цьому на прикладі поезії «Мер міста Гері». Побудований на антитезі, вірш за допомогою точного відтворення у перекладі епітетів та метафор увиразнював різницю в образах мера, одягненого у «прохолодні кремові штани», «освіженого шампунем», та робітників «миршавих од огню й попелу, й покроплених дрібними дірочками від потоків розтопленої криці» [Сендберг 1931, с. 74-75]. Перекладач передає українському читачеві оптимізм Сендберга, його віру в «пролетарське і вселюдське завтра», пророком якого він був:

Я говорю про нові міста й новий нарід.

Я кажу вам, минуле — це грудка попелу.

.....

Я кажу вам, нема нічого в світі,

крім океану завтра,

неба завтра.

Завтра – день [Сендберг 1931: 11].

Карл Сендберг бачить нову людину, яка спробує збудувати завтрашній день. Це той «високий чоловік», у якого «худі міцні уста», у його серці – «червоні краплини народу», його особисті бажання збігаються з прагненням народу; це той чоловік, що знає маси і їх лютий голод. («Високий чоловік») [Сендберг 1931: 23].

Іван Кулик як перекладач поезій Карла Сендберга і літературний критик зробив особливий наголос на антимілітаристській спрямованості таких творів Сендберга, як «Дим», «Трава», «З білих уст», «Молитва після всесвітньої війни», «Брехуни», виділяв заклик поета знищити брехунів, що намагаються втягнути мільйони людей у вир війни.

В українській інтерпретації «Диму і сталі» особливого звучання набував всеохоплюючий гуманізм Сендберга як продовження естетичних принципів його великого вчителя Вітмена. Поет захоплюється своїм людом «зі співучими серцями» у багатьох творах («Робочі ватаги») [Сендберг 1931: 49].

Для Івана Кулика було важливо, щоб український читач сприйняв стилістичну своєрідність творів Сендберга, і розумів, що той так «підкреслює свою роботу над віршем, не залишаючи в читача сумнівів, що того чи того художнього способу вжито не стихійно-емоційно, а навмисне, зі заздалегідь обдуманим наміром» [Сендберг 1931: 20]. Український перекладач підтримав пошук американського поета нової поетичної мови і визнав розвиток вітменівського верлібру. Щоб передати дух часу, ритм і пульс Америки, яка стрімко увійшла в індустріальне ХХ-те сторіччя, потрібна була нова версифікація, що наближалася до газетної хроніки і передавала атмосферу тогочасного бурхливого життя і психології.

У короткій характеристиці творчості Карла Сендберга, яка передувала перекладам поезії збірки «Дим і криця», Іван Кулик, характеризуючи в міру спромоги творчу манеру американця, при цьому зізнавався, що «важко тлумачити і ілюструвати прикладами цей процес, ілюстрації ці можна подати лише у перекладі, що не завжди точно відтворює особливості оригіналу» [Сендберг 1931: 28]. Критик-перекладач пояснював, що у творенні неологізмів він «не наважується відступати від загальних законів побудови англійської літературної мови» [Сендберг 1931: 28],

проти нього, і він залучає їх до своєї помсти: «Buchstaben klappern im Buch. Blutig haben sie ihn geschlagen. Er droht ihnen mit dem Feuertod. So rächt er sich an allen Feinden!»²¹ [Bl., 506].

У смерті синолога реалізуються фактичне безсилля і самотність, які вкоренилися в його свідомості лише завдяки здобутому впродовж останніх шести місяців досвіду. Язики полум'я досягнули Кіна на шостій сходинці драбини, й усе це супроводжується божевільним сміхом, який є нічим іншим, як радістю з того, що йому хоча б один-єдиний раз вдалося кинути виклик навколишньому світу, хай навіть у формі постгуманної помсти.

Осмилюючи феномен постмодерну, Б. Бегун зауважує: «Навколишній світ постав у своїй неперебутній розімкненості й фрагментарності, а доступ у царство духу виявився заваленим нагромадженими знаннями, які все менше і менше дозволяють інтерпретувати дійсність як дещо осмислене» [Бегун 2000: 4]. Ця ситуація дуже нагадує Кінову, адже він визнає власне засліплення, а тому його шлях завершується неминучим самознищенням. Парадокс фіналу роману полягає в тому, що єдину можливість якось вплинути на навколишній світ Кін вбачає у його тотальному руйнуванні [Maierhäfer 1970: 115]. Отже, те, що Кін зайвий у цьому світі,— безперечна істина.

До речі, ситуація, коли Кін, щоб розвести багаття, спалив шість сірників, ніби намагаючись перекреслити останні шість місяців, має символічний характер його безпорадності: «Auf dem Schreibtisch liegen Streichhölzer. Er zündet sechs auf einmal an, sechs Monate...»²² [Bl., 504]. Килим починає тліти. Показово, що Кін роздуває полум'я за допомогою старих газет і книжок. Це, на наш погляд, остаточно сутичка минулого з набутих за останні шість місяців досвідом. Проте це минуле перемагає ненажерлива постмодерна реальність, що в цьому випадку трансформувалася в образ всезнищувального вогню.

Таким чином, протиріччя між дотриманням традиційних форм і актуальною змістовою бризантністю матеріалу надають творові незвичайної оригінальності. Водночас у цьому полягає причина багатьох непорозумінь у довгій історії рецепції «Засліплення».

²¹ «Літери цокотять у книзі. Вони побили його до крові. Він загрожує їм спаленням. Так він відімість усіх ворогам!»

²² «На столі лежать сірники. він запалює одразу шість, шість місяців...».

всезнищувального вогню: «Pfaffs Kopf war ja feuerrot»¹⁴ [Bl., 499]. До речі, Терезу він найняв, щоб уникнути пожежі в бібліотеці. Кін задав їй одне з найважливіших питань: «Und wenn ein Brand ausbricht»¹⁵ [Bl., 42; 500]. Георг розповів йому про життя термітів: «Termiten fressen Holz und Bücher. Liebesaufuhr im Termitenstock. Brand in der Bibliothek»¹⁶ [Bl., 501]. Відповідно передчуття пожежі в Терезіанумі нагадує про Фішерле: «...Tausende von Büchern widerrechtlich verhaftet. Zehntausende, gegen ihren freien Willen, schuldlos, was können sie für das Schwein, vom Erdboden abgeschnitten, hart am schwellenden Dachboden, ausgehungert, verurteilt zum Feuerfraß»¹⁷ [Bl., 502 – 503]. З цього місця розпочинається чітка проекція власної життєвої ситуації протагоніста на долю книжок. Охоплений постійним страхом перед новим арештом, Кін вважає також і книжки незаконно заарештованими. Йому здається, що поліція стукає в двері; його благання про допомогу, звернені до Георга, стихають, їх так і не почули. Кін усвідомлює: «auf Testamente sind alle aus, jeder rechnet mit dem Tod seinen Nächsten»¹⁸ [Bl., 506]. Отже, манія переслідування Кіна вочевидь досягнула свого апогею і водночас напрочуд оригінально поєднується з його фактичним прозрінням щодо тверезої оцінки людського натовпу, який оточує його. Адже Тереза, Пфафф і Фішерле змагаються у гонитві за грошима Кіна, залишаючись при цьому цілковито байдужими до його фізичного і психічного стану. Так само Георг ладен привласнити собі частину успадкованих сімейних статків, бо «für dasselbe Geld mehreren Kranken helfen könnte»¹⁹ [Bl., 492]. Світ інших персонажів перетворюється для Кіна на «Räuberhölle»²⁰ [Bl., 506] — поняття, яке, на наш погляд, є своєрідним каталізатором пожежі. Кін усвідомлює власну безпорадність у цьому пеклі. Навіть прості літери підводяться

¹⁴ «голова Пфаффа була вогняно-червоною».

¹⁵ «а якщо трапиться пожежа».

¹⁶ «Терміти пожирають дерево і книги. Любовний заколот у колонії термітів. Пожежа в бібліотеці».

¹⁷ «Там незаконно тримають під арештом тисячі книг, десятки тисяч, проти їх волі, без вини, як їм упоратися з цією свинею, відірваним від землі, під жарким горищем, зголоднілим, засудженим, засудженим на спалення».

¹⁸ «...за заповідями женуться всі, кожен розраховує на смерть ближнього свого».

¹⁹ «за ці самі гроші він зміг би допомогти багатьом хворим».

²⁰ «розбійниче пекло».

сполучаючи іменники і дієслова у прикметник, або прикметники та іменники у новий прикметник: *мореборні турбіни; крицетворна криця; залізосяйний плуг; брудноруки діти; сиводухий орел*.

Кулик, розкриваючи особливості стилю американського поета, виділяв ритміку поезій Сендберга, роль пунктуації, яка відігравала у ній потрібну роль. Метрико-строфічна структура книжки Сендберга акцентувала те, як «в ній сполучаються елементи коментарія до тексту, логічного угруповання внутрішнього ритму даного твору й, нарешті, чисто технічний, версифікаційно-допомічний елемент» [Сендберг 1931: 26]. Говорячи про версифікацію, варто відзначити той факт, що Карл Сендберг пішов іншим шляхом віршування, який відрізняв поета від інших послідовників В. Вітмена. Американський поет, як зауважує Іван Кулик, «не звів своїх поезій до «рубаної прози», як це зробив інший корифей американської сучасної поезії Едгар Лі-Мастерс» [Сендберг 1931: 26]. У кожному вірші Карла Сендберга присутнє відчуття ритму, яке ніколи не втрачається при читанні. Кулик наголошував, що ритм поезій Сендберга більш «підкреслений і обґрунтований логічно, аніж технічно» [Сендберг 1931: 26]. Американський поет велику увагу приділяв організованості і гармонійному викінченню своїх поезій, поєднуючи в єдину цілісність всі елементи побудови твору – від тематичних до технічно-версифікаційних.

Розхитування розмаїттям ритмів вірша, модернізація форми, що досить чітко простежувалася у творчості американського поета, привели й українського поета І. Кулика до відходу від усталених традицій. Стилiзаторський талант Кулика спричинився до введення в українську поезію засобів і мотивів американської та негрiтiанської народної творчості. Вплив американського фольклору також простежується і у творчості Карла Сендберга. У віршах українського поета проявляються нові засоби у галузі ритміки, строфіки, у римуванні, в тропях. Український критик відзначав, що символізм Сендберга «мириться в нього з суворим реалізмом» [Сендберг 1931: 29], тому при всіх своїх ідеологічних симпатіях Кулик зробив висновок, що «Сендберг став класиком, хист його надто був значним, щоб не визнавала його навіть ворожа зарубіжна критика» [Сендберг 1931: 31].

Тематика та інтонації Сендберга визначалися його причетністю до суспільного життя і його демократизмом, від якого американський поет ніколи не відступав. Карл Сендберг завжди прагнув бути з народом і вірив у свою Америку, на долю якої випало першою випробувати стрімку зміну життя, породжену бурхливим розвитком індустрії.

Отже, зіставлення поезії Карла Сендберга і І. Кулика, а також їх соціально-демократичних поглядів дозволяє робити висновок про поглиблене освоєння дійсності в демократичній поезії США і України, а також про типологічні збіги поетичної техніки як в американській, так і в українській літературі.

Література:

- Зверев 1979: Зверев А. Модернизм в литературе США. – М.: Наука, 1979. – 318 с.
- Сендберг 1931: Карл Сендберг. Дим і криця. Вибрані поезії. З англійської переклав І. Кулик. – Харків: Література і мистецтво, 1931. – 95 с.
- Кулик 1928: Кулик І. Ю. Антологія американської поезії 1855-1925. Держ. в-во України, 1928. – 342 с.
- Кулик 1962: Кулик Іван. Вірші та поеми. Вибране. – К.: Радянський письменник, 1962. – 300 с.
- Маяковський 1995: Маяковский В. В. Свиной мир. – Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1995. – Т.7. – С.352-356.
- Шпак 1991: Шпак В. Американская поэзия XX века. Основные направления развития. – К.: Вища школа, 1991. – С.147-152.
- Salwak 1988: Dale Salwak. Carl Sandburg, a reference guide. – N. Y.: G. K. Hall Co., 1988. – 151 p.
- Golden 1961: Harry Golden. Carl Sandburg. – N. Y.: The World Publ. Co., 1961. – 287 p.
- Kenneth 1958: Rexroth Kenneth. Search for Sandburg // Nation. – 1958. – 22 February. – P. 171-172.

Koshil Nataliya

Carl Sandburg and Ukraine (the reception of poet creative manner of the 20-s –30-s in the 20-th century).

The article deals with the attempt to investigate and analyze the specificity of the poetical world of the American poet Carl Sandburg, the peculiarities of his literary reception. The main attention is concentrated on the finding out the characteristic features of the translated versions of his poems by the Ukrainian poet Ivan Kulyk. It is outlined the main motifs in the Carl Sandburg's poetry and novelty of his individual style. It gives the

модернізм був «бубликом», але час «бублик» з'їв. Залишилася «дірка» — постмодернізм» [Затонский 1996: 83]. Якщо брати до уваги конкретну ситуацію, то такою «діркою» видається нам вічко Пфаффа — винахід, який уможливило часткове споглядання розпорошеної дійсності, що в цьому випадку складається із найрізноманітніших за кольором штанів та спідниць, подібно до того, як для зюскіндівського Гренуя світ складався із суцільних запахів. Кін зазнає відчаю від того, що Пфафф зачинив йому цю «дірку» [Bl., 422]. Це засвідчує, що він став уже залежним від свого опосередкованого контакту із людською масою. Тим часом, Кін і не має можливості споглядати реалії на весь зріст, адже свій винахід Пфафф вмонтував на висоті п'ятдесяти сантиметрів від підлоги. Спідницями, особливо синіми, які нагадували йому Терезу, він нехтував. Штани його настільки зацікавили, що він прагне навіть довершити своє розпорошене споглядання завдяки написанню праць «Charakterologie nach Hosen» з «Anhang über die Schuhe»¹² [Bl., 420]. Знову ж таки йдеться про постмодерністський дискурс, оскільки постмодернізм «виникає в надрах модернізму як заперечення реалізму з його предметністю. Натомість уводиться поняття «речевості» [Козуб 2001: 48].

Фінал роману супроводжується всепоглинаючою шизофренією протагоніста, що, до речі, за І.Хассаном, є однією з невід'ємних характеристик постмодерну [Хассан Іхаб 2000: 105]. У власній бібліотеці на нього звалюється врешті-решт все те, чого він дотепер не помічав. Жажлива примара палаючого Терезіануму набуває в його фантазмагорії конкретного образу: «Da hörte er die wilden Rufe, es waren schreiende Bücher. In der Richtung des Theresianums gewahrte er einen rötlichen Schein. Zögernd kroch es über den schwarzen klaffenden Himmel daher. Petroleumgeruch war in seiner Nase. Feuerschein, Schreie, Gestank: das Theresianum brannte! Geblendet schloss er die Augen»¹³ [Bl., 503]. Кін раптом збагнув усю небезпеку подій останніх шести місяців. Думки про інші фігури кружляли навколо нього, немов у калейдоскопі. Марення підтверджували його потенційну близькість до

¹² «Характерологія за штанами» з «Доповненням про взуття».

¹³ «Тут він почув несамовиті крики — то волали книги. Зі сторони Терезіануму він помітив червонувату заграву, котра повільно підповзала по чорному сіяючому небі. В носі засів запах бензину. Заграва, крики, сморід: Терезіанум палав. Осліплений, він закрив очі».

засліпленого суспільства. Прямуючи винятково одним шляхом, який, вочевидь, вказує на безнадійність ситуації Кіна, автор таким чином деформує символи «світу» й «голови» аж до жахливого й безглузлого краху останнього, котрий, однак, відбувається якраз у той момент, коли на горизонті окреслюється можливий шанс для Кіна — це, як і «пошуки постмодернізму, тобто пошуки невдачі» [Анастасьєв 1996: 30].

Варто наголосити й на послідовності розвитку образу-фігури Кіна впродовж романної дії. Спочатку під час своїх вранішніх прогулянок вулицями Відня Кін просто ігнорував людей навколо себе: «Da er nicht die geringste Lust verspürte, Menschen zu bemerken, hielt er die Augen gesenkt oder hoch über sie erhoben»⁸ [Bl., 14]. Пізніше, опинившись у вирі «безголового світу», він помічає переваги розуміння психології людей. У «Терезіанумі» герой поділяє людей на категорії залежно від їх ставлення до книжок: «Zur besseren Übersicht teilte er die Menschen, wie sie vor der Glastür auftauchten, in drei Gruppen ein. Der ersten war die gefüllte Tasche eine Last, der zweiten eine List, der dritten eine Lust.»⁹ [Bl., 236]. До того ж тут йдеться передусім про «das Loskaufen armer Bücher» і тільки потім про «die Besserung der Menschenbestien»¹⁰ [Bl., 236]. Кін не визнає жодних причин, які б спонукали людей віддавати в заставу свої книги у ломбарді. Контактуючи з людьми, він вбачає в них виняткові створіння, які повинні вчитися. Не визнає Кін й особистої оцінки індивіда, за якою той мав би визначати міру своєї компетенції: «Kien war diese Gruppe unangenehm, die Leute lernten ihm zu langsam, zu einer endgültigen Besserung hätte es für jeden einzelnen einiger Stunde bedurft»¹¹ [Bl., 236].

Осмислюючи постмодернізм, Д. Затонський зауважує: «втративши суперників, здатних його відмежувати, постмодернізм неминуче перетворюється на своєрідне справжнісіньке «не», якщо завгодно, у «дірку від бублика»:

⁸ «позаяк він не мав ані найменшого бажання помічати людей, він тримав очі опущеними або йшов із високо піднятим над людьми поглядом».

⁹ «Для кращого орієнтування він розділив людей, які з'являлися біля скляних дверей, на три групи. Для першої наповнена сумка була тягарем, для другої — хитрощами, для третьої — задоволенням».

¹⁰ «вкуп бідних книжок»; «виправлення чудовиськ роду людського».

¹¹ «Для Кіна ця група була неприємною. Люди вчилися, на його погляд, надто повільно, для остаточного виправлення кожного окремо взятого потрібно було б по декілька годин».

possibility to distinguish him among the other prominent poets in the American literature of the 20-th century.

Key words: poetry, «democratic tradition», versification, reception.

Андрій Кусяк (м. Тернопіль)
ББК 83. 014. 4
УДК 82 – 311 (112.2)

Постмодерністське прочитання роману Еліаса Канетті
«Засліплення»

У статті досліджується специфіка функціонування постмодерністських тенденцій у художній картині світу роману Еліаса Канетті та особливості їх вираження у тексті твору. Стверджується актуальність цього дослідження у контексті сучасних досягнень літературознавчих студій постмодерної епохи. Характерною особливістю публікації є велика увага до інтерпретації міфотворчих чинників в структурі наративу роману відомого письменника, визначення принципових засад виражальності його образів.

Ключові слова: постмодернізм, метод «акустичної маски», шизофренія, інтертекстуальність, антиформа.

Интерес дослідників до постмодерністської природи творчої спадщини Е. Канетті спрямований до цілісного аналізу художнього світу, зображеного письменником: такий підхід виявляє логіку автора в побудові його індивідуальних міфів. З цього огляду вивчення творчості митця набуває особливої гостроти, оскільки Е. Канетті, попри читацьку зацікавленість в Україні, залишається майже недослідженим автором: існує лише декілька статей про нього. Цілком очевидно, що творчість геніального письменника, який став однією із ключових фігур літератури ХХ сторіччя, ще не ввійшла належним чином до культурного обігу нашої країни. Тим часом із все більше зростаючим постмодерністським сприйняттям дійсності потреба в науковому освоєнні спадщини письменника відчутно актуалізується (цікаво, що роман «Засліплення» був написаний 1931 року — час, коли про таке явище, як постмодернізм, взагалі ще не йшлося; і тільки наприкінці ХХ ст. твір було визнано належним чином — Нобелівська премія 1981 року). До слова, що такий патріарх вітчизняного літературознавства, як Д. Затонський, чи не перший (якщо не єдиний) звернув увагу на постмодерністський дискурс роману Е. Канетті «Засліплення» [Затонський 2000: 232;]. Отже, запропонована

окремих персонажів, будь-яка дія кожного з них супроводжується їхнім власним міфом. Відтак усі фігури «сліпі», оскільки сприймають навколишню дійсність тільки частково. Метафора засліплення — наскрізна впродовж усього роману, і саме вона є зв'язною ланкою між фігурами твору. Проте ця метафора — багатоярусна (засліплення кожного персонажа перебуває на різних текстуальних рівнях), тому вона водночас парадоксальним чином розділяє усі постаті.

Природним засобом засліплення людини є вогонь. Коли Кін помирає в полум'ї у фіналі твору, то ще чіткіше стає зрозумілим те, що, незважаючи на поверхневе всезагальне засліплення, між ним як протагоністом та назвою роману зв'язок безпосередніший, аніж стосовно до інших образів (цей зв'язок, до речі, існував уже на початку книги), позаяк на противагу до інших персонажів метафора засліплення набуває для Кіна конкретних форм. Цю ситуацію також можна розцінювати як постмодерністську, тому що Кін згоряє якраз тоді, коли збагнув помилкову оцінку свого становища в суспільстві (власне, це й спричинило його запізніле прозріння!). Тут варто навести влучне зауваження М. Ігнатенка: «У постмодерні найчастіше буває саме так, коли Одисей хитромудро маневрує між Сциллою та Харибдою й однаково потрапляє у безвихідь, бо як втягування у всезагальну гру, у всезагально-конвеєрний тип життя, так і випадання з нього доконечно обертається відчуттям «випадання з життя», цілковитої самотності, безіменності, відчуження, що часто фіксували й фіксують філософія, мистецтво, література, починаючи від Кафки та Рільке» [Ігнатенко 1998: 20].

Отже, перед нами безнадійність стосунків між «головою» і «світом», що досягла свого апогею у фіналі роману. «Голова», хоч і збагнула власну безпорадність, власне безсилля, все ж сама знаходить підхід (чи отримує доступ?) до «світу». Характерно, що Е. Канетті залишає відкритою проблему: чи пішов би розвиток сюжету іншим шляхом, якби між протагоністом та іншими фігурами існував взаємовплив «голови» і «світу»? З цього приводу М. фон Брюк зауважує у рецензії до другого видання «Засліплення»: «Рівновага, яка напрошується в Е. Канетті, можлива тоді, коли «голова» і «світ» сходяться» [Brück 1949: 20]. Лише така імпліцитна альтернатива (на неї у тексті немає жодного натяку!) уможливила б якийсь проблиск надії для

Інакше кажучи, той, хто прагне майбутнього, тому що «...dann mehr Vergangenheit in der Welt sein wird»⁴ [Bl., 168], і не усвідомлює парадоксу цього прагнення, є мертвим ще за життя.

Те, що Кін — своєрідний архаїчний знак, переконливо доводять його початкові намагання якимось затушувати теперішнє і майбутнє, щоб отримати можливість без перешкод жити в минулому. Водночас й інші фігури прагнуть відмежуватися бодай частково від дійсності, щоб таким чином реалізовувати власні міфи. Наскрізно постмодерністське і їхнє намагання зректися минулого не тільки завдяки нехтуванню представником цього минулого Кіном, а й також завдяки ігноруванню своїми ж реаліями. Так, Тереза, якій виповнилося власне п'ятдесят сім, омолоджує себе в своїх ілюзіях на тридцять років, а від реальності, в якій існує, віднімає ще один рік. Пфафф заперечує непряме вбивство власної дочки Анни. Фішерле марить тим, що зможе приховати свої потворність та соціальне походження завдяки пошиттю на замовлення костюмам. Нарешті, Георг свідомо позбувся свого колишнього способу життя гінеколога, коли вирішив для себе обрати шлях у «Heimatlosigkeit»⁵ [Bl., 433], тобто йдеться про кваліфікацію психіатра. Його палке несприйняття всього буденного, котре він розцінює як анахронізм свого колишнього життя, виявляється, наприклад, у ставленні до сімейних обов'язків. Беручи до уваги цікаві випадки в лікарні, він розмірковує: «Meine Frau langweilt mich...»⁶ [Bl., 449]. Навіть рідний брат швидко набридає йому: «Welche gefräßige Phantasielosigkeit in diesem Peter»⁷ [Bl., 490]. Отже, постмодерна дійсність роману існує у формі пародії на дійсність: людство вже й ніби не людство, скажімо, знедійснене людство, трансцедоване у фігуральне, ілюзорне.

Прикметно, що всі постаті роману ніби засліплені. Однак засліплення Кіна докорінно відрізняється від засліплення інших персонажів. Цікаво й те, що в розвитку сюжету Кін так чи інакше контактує з цими представниками модифікованої реальності, й від цього його засліплення суттєво слабшає. В цьому аспекті важливу функцію відіграє назва роману. Як показує дослідження духовного світу

⁴ «...тоді у світі буде більше минулого»

⁵ «безпритульність»

⁶ «моя дружина наводить на мене нудоту»

⁷ «у цього Петера взагалі відсутня фантазія»

стаття покликана якоюсь мірою заповнити прогалини, що утворилися у вітчизняному літературознавстві.

Зазначимо, що одним із небагатьох обов'язкових складників, які структурують композиційний, концептуальний та сюжетний рівні постмодерністського тексту як літературного явища, є наскрізна культурологічна метафора «бібліотеки» (або окремої книги). У такому ж руслі будує свій роман й Е. Канетті. Адже сам символ «бібліотеки» найбільш адекватно виражає поліфонічну багаторівневість культури взагалі та ілюструє модель діахронічних стосунків індивіда та історії зокрема.

Проте перспективи, що відкриваються перед нами внаслідок самоспалення Петера Кіна у власній бібліотеці, є, безперечно, зловісними, навіть апокаліптичними. Характерно, що конфлікт Петера з навколишньою дійсністю викликає спочатку манію переслідування, а потім призводить до самознищення, що супроводжується несамовитим сміхом — своєрідна метафора, яка виражає погляд на цей безглуздо влаштований світ, що не заслуговує серйозного відношення до себе. Щодо інших фігур роману, то після шестимісячної боротьби Тереза, Пфафф, Георг і частково Фішерле здобули перемогу над відлюдкуватим Петером та його світом книжок, хоча в процесі розвитку сюжету вони духовно істотно не змінилися.

Тереза і Пфафф, які створені для «взаємного кохання» і зобов'язалися наглядати одне за одним, завдяки фінансовій підтримці Георга досягли навіть суспільного становища: вони зайнялися комерційною діяльністю. Проте нічого не змінилося в їх духовному світі: як і раніше, Тереза чекає на «велике кохання» (його уособленням служить тепер Георг Кін), а сторож Пфафф і надалі марить актами насильства, через що «gegen das Zwickverbot hatte er Bedenken»¹ [Bl.: 495], — обов'язкова умова, яку поставили перед ним Тереза і Георг.

Окрилений Георг повертається у свою божевільню. Можна з упевненістю стверджувати, що й зі смертю брата його життєва позиція залишається незмінною, оскільки «an die Richtigkeit seiner Methode glaubt er»² [Bl.: 431].

Фішерле усвідомлював, що гроші, які він завдяки своїй майстерності шахрая виманив у Кіна, безпосередньо

¹ «заборона на щипки викликала у нього обурення» (тут і надалі цитати подано в перекладі автора)

² «він вірить у правильність свого методу»

гарантують зміну (хай навіть зовні) його соціального становища, проте його внутрішня суть залишається в тенетах старого звичного середовища. Одного тільки повернення на колишнє улюблене місце під ліжку своєї дружини — пенсіонерки-повії (під час статевого акту з черговим клієнтом) достатньо, щоб його плани і сподівання були зведені нанівець.

Отже, в цій картині художнього світу відбито деструкцію духовного прогресу (та й прогресу взагалі) — ситуація цілком постмодерністська, коли те, «що було, то і буде; що робилося, то й робитиметься, і немає нічого нового під сонцем»³.

Подібне простежується у стосунках протагоніста з іншими героями-фігурами роману. Початкова опозиція «голова» (читаймо: Петер Кін) та «світ» (читаймо: інші персонажі — про це свідчать назви першої і другої частин роману: «Голова без світу» та «Безголовий світ») трансформується надалі до асиміляції «голови» у «світі». Ця однолінійна трансформація викристалізовується у «світ у голові» Петера Кіна [Krumme 1983: 71] (а не співіснування обидвох полюсів у формі «голови» і «світу»!). Характерно, що початкова опозиція двох сфер реальності модифікується тільки в саморозчинення «голови» зі «світом», а «безголовий світ» залишається константним, оскільки вихід протагоніста у «реальний світ» канеттівських постатей якось суттєво не відбивається на ньому самому. З іншого боку, чи Кін відмежовується від дійсності у своїй бібліотеці, як це спостерігаємо на початку роману, чи він залишає свій «книжковий космос», як бачимо пізніше, — для всіх інших персонажів взагалі нічого не змінюється. У класичному конфлікті між індивідом і дійсністю Кін зазнає повного фіаско, оскільки раціональний та історичний підходи до дійсності для нього неможливі. Тут мимоволі пригадується есе-роздум П. Гандке «Неприховані таємниці технократії» (1973), яке просякнуте неприхованою неприязню до постмодернізму. А одним з найтяжчих його гріхів супроти культури автор вважає зумовлення ним безслідного зникнення людини в знелюдненій масі, на конвеєрі шалених швидкостей у Нікуди [Handke 1974: 31 – 54].

Зазначимо, що дискурс «нової реальності» [Blöcker 1961: 7 – 21] (читаймо: постмодерну) репрезентується у

романі якраз іншими фігурами, а їх стосунки з їхнім же оточенням не суголосні здобутим з книжок уявленням Кіна про дійсність. Щоб експлікувати поведінку інших фігур, а також ставлення до них протагоніста, недостатньо ані традиційних схем, ані успадкованої ієрархічної драбини. Відповідно до своєї концепції «Людської комедії хиб» Е. Канетті говорить про «лінійність фігур, їхню обмеженість на собі», позначаючи їх, як «жива людина — ракета» [Canetti 1980: 355]. Ці властивості, за власним зізнанням письменника, характерні і для постатей «Засліплення» [Canetti 1976: 227]. Вони, так би мовити, створили власний «моральний» кодекс, який вже не піддається розумному тлумаченню, а тому автор уводить багатоярусні прелінгвістичні чи транслінгвістичні «психічні вписування», які можна розцінювати як нашарування найрізноманітніших, підпорядкованих насамперед іронії, кодів у тексті. Вже на початку роману зображується замкнутий і лінійний духовний світ кожного персонажа. Що ж стосується внутрішнього світу Кіна, то він поступово розкривається внаслідок розвитку сюжету, хоча всі його дії заздалегідь приречені на поразку. Так, інші герої використовують Кіна для досягнення власних цілей: Тереза намагається за допомогою Петера задовольнити своє прагнення бути визнаною; Фішерле вимагає у нього необхідний для поїздки до Америки «капітал»; Пфафф вбачає в ньому відповідного суб'єкта задля реалізації своїх садистських схильностей і, нарешті, Георг випробовує на ньому черговий раз свої «надійні» методи лікування божевілля.

Отже, перед нами цілком постмодерна ситуація, «нова реальність», яка вже не піддається експлікації через традиційні схеми, оскільки суперечить будь-яким дотепер відомим принципам світовлаштування. Щодо стосунків між представниками цієї «реальності» і Кіном, котрого можна розцінювати передусім як якийсь архаїчний знак, то вони ніби винесені за межі тексту, й усе це супроводжується всепоглинаючою іронією, яка, по суті є постійним імпліцитним цитуванням того, що «голова» Кіна в його навколишньому світі є зайвою. Якщо ж Кіна у цьому аспекті розцінювати як архаїчного представника традиції [Meili 1985: 194], а інші постаті, навпаки, стають представниками «нової реальності», то в долі Кіна таким чином ніби відбувається символічний двобій між теперішнім і минулим, в якому традиція приречена на поразку ще до того, як він розпочався.

³Старий Заповіт. Книга Екклесіаста, або Проповідника.— Ч.16, 9.

НАШІ ПУБЛІКАЦІЇ

Рецепція творчої особистості Фрідріха Гельдерліна Марселем Райх Раніцким.

*ББК 83. 3 (4 Нім)
УДК 81'255. 4*

Фрідріх Гельдерлін (20.03.1770 – 07.06.1843) належить до авторів, життя і творчість яких стали міфом. Його вірші поряд з класичною, романтичною і якобінською лірикою стоять окремо і здаються незвичними. Але вони завдяки своїй великій поетичності, багатству думок, просвітньому потенціалу і символічній глибині вражають й сьогодні. Чутливість, меланхолія поєднуються в них з надією на відновлення втраченої людської і суспільної гармонії; вірші за формою політичні, без грубої агітаційності, переконують і приваблюють глибиною осягнення моральності, політичною цілісністю, мовною довершеністю – естетичною формою. Гельдерлін знайшов орієнтаційне осереддя для своєї гуманістичної концепції в ідеалізованій античній Греції. Використання античних строфічних форм у нього не було зовнішнім запозиченням традиційних форм, а виражало внутрішній зв'язок з античністю, ставало її новою актуалізацією. Поряд із строгими античними віршованими формами у пізній творчості Гельдерліна помітні й вільні ритми гімнів та елегій, які виражали тугу за втраченою античною Грецією («Архіпелаг», «Мнемозини», «Патмос»). У численних пейзажних віршах Гельдерліна теж з'являється туга за втраченим зв'язком між людиною і природою. Болючий досвід відчуження – це провідний мотив поезії Гельдерліна, яка для його сучасників була не зовсім зрозумілою. Лише в XX столітті значення Гельдерліна і гуманістичний зміст його творів збагнули й належно оцінили. Рецепція творів поета ускладнена тим, що багато віршів, особливо пізнього періоду залишилися в рукописах, які важко розшифрувати; вони ставлять видавців перед майже нерозв'язною проблемою.

Зацікавлення творчою спадщиною німецького письменника Фрідріха Гельдерліна у світі зростає з року в рік. Насамперед – на його батьківщині. Про це свідчить величезна бібліографія та урізноманітнення жанрів праць про нього як особу й митця, про сприймання творів

Ф.Гельдерліна новими поколіннями німців і поза межами Німеччини. Наявні праці про його творчу спадщину та особу створюють сприятливі умови для створення нових оригінальних досліджень у галузі гелдерлінознавства. В багатьох регіонах Німеччини, а особливо в тих, з якими пов'язаний життєпис письменника складної долі, нові покоління дослідників його творчості укладають свої путівники до цієї сфери знань, відповідаючи на запити ювілеїв письменника. Одним з таких є промова відомого німецького літературознавця Марселя Райх Раніцки, яку він виголосив з нагоди відзначення його премією імені Фрідріха Гелдерліна міста Бад Гомбург. Пропонуємо наш переклад цієї статті.

Богдан Чуловський (м. Тернопіль)

вдячністю і зачудуванням перед німецькою поезією, вона завжди присутня у дії як любов.

Переклад Богдана Чуловського.

Марсель Райх Раніцки

Жодної скидки для мученика

Про любов з галузі критики: промова-подяка з нагоди відзначення премією ім.Фрідріха Гельдерліна міста Бад Гомбург

Так прийнято, що той, кого вшановують і відзначають іменем справді великого поета, дякуючи за присудження йому нагороди, висловлюється саме про цього поета. Я хочу також це спробувати, але мушу відразу зазначити: роблю це не без вагання і не без побоювання. Недавно я вже про нього тут говорив. Це було 1987 року. Я тоді почав словами: «Ні, я не люблю його, цього Фрідріха Гельдерліна». І відразу я відчув стурбованість, якщо не протест. Пізніше, виїхавши автомобілем з підземного гаража, я став мимовільним свідком розмови декількох громадян міста Бад Гомбург. Тоді вже не могло бути мови про поганий настрій. Я таки відчув обурення. У чому моя вина? Невже я дещо недооцінив Гельдерліна? Я сказав, що в його творчості є такі вірші, які не зустрічаються у жодного письменника, навіть у Гете. І тим самим я надавав йому місце на найвищому п'єдесталі німецької літератури. Але ж ні, про це не йшлося. Моя помилка була зовсім інша. Я дозволив собі відкрито пояснити, що я не люблю Гельдерліна. Хіба це не дозволено? Звичайно, у вільній країні навіть це допустимо. Але так не заведено. Це відштовхує. Чи усвідомлювали ці три чи чотири городяни у цьому підземному гаражі чи ні, що вони проти так званих панівних традицій, проти норм і звичаїв, котрі вже існують майже сотні років: Гельдерліна треба любити. Чому? Що за цим приховано?

Перша докладна праця про нього належить одному з його сучасників, який був від нього на 30 років молодший і був швабським поетом Вільгельмом Вайблінгером. Він часто відвідував Гельдерліна в Тюбінгені, коли той вже довгий час був божевільним. Праця Вайблінгера, що з'явилася у 1831 р., мабуть, була біографічним нарисом у багатьох відношеннях недостатньою, ще й неповною, дискусійною. Проте й до сьогодні вона залишилася цінним документом. Тут в основному були описані місця перебування і будні хворого, не дієздатного поета – і це все було описано дуже старанно і яскраво.

Пізніше ще в XIX та XX ст., знову і знову роботу Вайблінгера використовували і охоче здійснювали плагіат. Інколи виникає враження, начебто він започаткував школу. Адже Вайблінгер трактував Гельдерліна (і це не дивно) передусім як жертву – як невинну жертву своєї епохи, своєї батьківщини чи безсердечного суспільства і, звичайно, своєї жахливої та немилосердної хвороби. Він ставився до нього поблажливо як ставляться до нещасного пацієнта. Він ставився до нього як до страждальця, як до мученика.

Непогано, несильно, навіть нехитро

Вайблінгер був також першим, хто спробував пояснити хворобу Гельдерліна і облагородити. Він думав, що знає причину цих страждань: це були «схиблені плани честолюбства», «перенапружене прагнення» і «нещасливе кохання». Переймаючи улюблені вислови поета, він не вагався піднести, возвеличити його хворобу до метафізичного: мовляв, від захоплення богами він став божевільним, від прагнення до божественного теж. Ще за життя Гельдерліна Вайблінгер знайшов послідовників. Беттіна фон Арнім назвала хворобу Гельдерліна «святим божевільям». Георг Гервег пояснював, що Гельдерлін «врятувався в святу ніч божевілья».

Поступово звичним стало уникати фактичних прозаїчних висловів щодо страждань Гельдерліна. Замість них говорили і говорять про «темноту душі», про «затемнені роки» і найчастіше про «запаморочення розуму». До відкриття Гельдерліна на початку XX ст. знову, як відомо, істотно спричинився гурток Стефана Георга. Проте він теж виразив багато незрозумілого (зла) «натворив багато бід». Георге возвеличував його (Ф. Гельдерліна) як «охоронця Нового Бога», і Фрідріх Гундольф прославив його як «охоронця святого Вогню» і назвав його «королівським і святим». Тим самим просвітлення Гельдерліна перейшло в очікуване справжнє поклоніння. Релігійний відтінок став непомітним. Власне, ще сьогодні можна прочитати, що Гельдерлін був «найчистіший з чистих», до сьогодні не можна позбутись підозри, що дехто з тих, хто займався Гельдерліном, більшою мірою зобов'язані теології, а ніж літературознавству.

Чогось подібного не заподіяно жодному німецькому поету. Ніхто серйозно не пробував зробити Гете об'єктом поклоніння, хоч як сильно його не вшановували. Надто

закохані вражені в саме серце питанням Гельдерліна, його відчайдушним криком від болю.

Trennen wollten wir uns, wähten es
gut und klug;
Da wir's taten, warum schröckt' uns,
wie Mord, die Tat?

Хочем розлучитись? Чи мудро вчинимо?
Може, страшний, як вбивство, буде вчинок
цей?

(Переклад М. Бажана)

І всі закохані вдячні Гельдерліну за чарівну формулу, яку він вивів для еротичного прагнення мудрого Сократа до гарного юнака Алківіада, а разом з тим – для любові спілого до зовсім юного, незалежно від статі:

«Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste»
«Хто глибше мислить – любить повних життя»

(Переклад М. Бажана)

Коли Гельдерлін, свідомо чи несвідомо, йшов за порадою Шіллера, уникаючи у своїх віршах філософського і виражаючи разом зі своїм болем і страждання інших, – це були і мої страждання. Я ніколи не забуду вигуку в оді «Вечірня фантазія». – «А як же я?» або «З чого тільки моє завше ніє серце?» *(Переклад М. Бажана)*

Мені завжди наворачтаються сльози на очі, коли я читаю питання:

Леле, де я візьму
Тепер, коли стала зима,
Квіти? Де тіні землі
І сонячне саяво?

(Переклад М. Бажана)

Воістину Гельдерлін не заслужив, щоб до його творів постійно ставилися поблажливо, щоб персональне скидання як мученику, а отже, відмовили йому в критиці. Загалом він створив у німецькій мові ту музику, яка (це слово вживаю дуже рідко) впливає з душі.

Я схилиюся перед Фрідріхом Гельдерліном від здивування і вдячності. Але все ще без любові? Колись на цьому місці я з ризиком сказав: «Я його не люблю». Але чи було це цілком справедливо? У всякому разі це вже минуло, зараз складаю зброю і спростовую всі підозри. Оскільки я вже знаю сьогодні краще, ніж колись. Коли схилиюся з

Місто спочило; освітлена вулиця тихне поволі,
І з смолоскипом вози пророкотіли по ній.
(Переклад М. Ореста)

Чим скромніше, конкретніше завдання, яке він собі ставить, тим значніший і дивовижніший результат. В оді «Гайдельберг» він відмовляється від трохи вже затертої міфологічної фразеології. На щастя, тут вже ніщо не священне, а все – неперевершено очевидне і наочне, що він хотів висловити декількома словами, все, що він хотів показати і усвідомити – нарешті рух по новому мосту.

Wie der Vogel des Waldes über
die Gipfel fliegt,
Schwingt sich über den Strom, wo er
vorbei dir glänzt,
Leicht und kräftig die Brücke,
Die von Wagen und Menschen tönt.

Наче птиця лісів понад вершинами,
Лине через ріку, сріблами сяючу,
Міст могучий і легкий;
Кіньми й людом лунає він.
(Переклад М. Ореста)

Гельдерлін у своїх гімнах і елегіях підняв німецьку мову до найвищої межі її можливостей і поетичної продуктивності. Так, він часом переступає межу того, що можна сказати, а інколи і того, що можна зрозуміти. У кожному випадку він відкрив для німецької мови таке, про можливість якого до нього ніхто навіть не підозрював. Однак треба сказати і про те, що піднесені гімни і святкові елегії Гельдерліна, ці великі поезії, які, утворюючи власний космос, завжди зводяться до якоїсь віри, – вони перемогли два минулих століття, вони ще не зазналиплину часу. Але для мене вони стали чужими і я впевнений: це стосується не тільки мене.

Набагато ближчими мені були молоді роки і зараз ті вірші, в яких він унікав «священного» і «божественного» і в яких говорив більше про людські і занадто людські страждання, про самотність і нещастя, про жалюгідність індивіда. Нічого не зміг заподіяти жахливий час тим його віршам, які вважаю найкращими і найсучаснішими у його спадщині, – вірші про любов, якої він так потребував і якої йому так мало випало пережити. Ще й зараз незчисленні

могутньою і надто багатосторонньою є його особистість, щоб дозволити собі поклонятися, надто чудовими – його твори, щоб витримати ореол святості або навіть його потребувати. І жодного з наших поетів так не оплакували як Гельдерліна. Справді жодного? Навіть Кляйста? Ні, в жодному разі.

Тому що Кляйст був борцем, полемістом, таким, яким належало бути доброму прусаку, який часто бунтував також проти пруського духу. Він зазнав невдачі і зробив висновок. А Гельдерлін зазнав краху? Він взагалі боровся? Кляйстове буття завершилось вчинком, шлях Гельдерліна вів у спокій. Ми часто бачимо Кляйста все ще у світлі того похмурого листопадового дня, у який він вирішив, – це не було у стані афекту, – закінчити своє життя. Гельдерлін не міг нічого вирішувати. Ми все ще бачимо його у траурі.

Отже, пострілу з пістолета на Малому Ванзее відповідає, хай навіть це звучить парадоксально, божевілля десятиліттями у Тюбінгенській башті. Звичайно, їх обох вшановували, проте різним чином: Кляйсту передусім дивувалися, Гельдерліну – співчували. Напевно, це залежало від того, що твори Кляйста при всій повазі до нього також розглядалися критично; що нам у деяких його творах, напр., «Битва Германа», «Кетхен із Гайльбронн», впадає у вічі також болюче і погане. Гельдерліна, навпаки, завжди прославляли і водночас милували. Із чистого співчуття – не до критики, вона тут не бажана.

До співчуття додається любов. Проте любов, повчає нас Шекспір, «бачить душею, не очима. А її душа не може бути здатною до судження, тому називають бога любові сліпим». Не так давно одному відомому авторові і германістові, якого я ціную, вдалося написати речення, що мене спантеличило: «У Гельдерліна нема поганих віршів». Тут я себе запитую, чи колега вже забув жахливу схвильовано-відштовхуючу оду «Смерть за вітчизну».

Гельдерлін не був Королем, а жебраком, не святим, а бідним грішником, він був геніальним, проте був у світі чужим і, нарешті, не здатним до життя. Як мовив Брехт, «для цього життя людина не занадто зла». Насправді, Гельдерлін був не злим, не сильним і не досить хитрим – принаймні, для життя в Німеччині того часу. Він був переконаний, що він заблудився, – так писав він у листі до свого друга Крістіана Людвіга Нойфера, – «в цьому жалюгідному бездушному і хаотичному столітті». Це сприймається з подивом: оскільки епоха, яка здавалася Гельдерліну бездушною, була все-таки

епохою Гете і Шіллера, Канта і Бетховена, і це були ж не найгірші представники німецької культури.

Задовго до того, як його відправили в Тюбінгенську клініку, Гельдерліну здавалося, що він оточений проваллям, через яке не можна перекинути моста. Він писав: «Я розумів тишу ефіру, але я ніколи не розумів людських слів»: У своїй самотності він намагався втішитися, ідеалізуючи свою біду і свої страждання: «Хто наступає на свою біду, вищає. Чудово, що ми відчуваємо душу свободи лише в стражданнях».

Ким хотів бути молодий Гельдерлін, він знав точно – ніким іншим, лише німецьким поетом. Ним він і став, але в час, у який він жив свідомо, він був поетом майже без читачів. Він оспівав, розкрив омріяне покликання – взагалі-то, цього не зробив жоден німецький поет ні до нього, ні після нього.

До улюблених цитат з Гельдерліна належить остання строфа його гімну «Спогад»: «Все інше їм створять поети». Усе це – цілком серйозно, воно стосується лише поетів, а не митців взагалі як думали. Оскільки Гельдерлін тут наслідує стару і зовсім не смішну традицію. Вже античні поети – Піндар чи Овідій – були схильні до щедрого самовихваляння й охоче та безсоромно агітували за власну гільдію. Але хіба ж неправильний вислів Гельдерліна, який тим часом деградував до слогана та рекламної фрази? Так, інколи вона збувається, але ж так само могло б бути: «Все інше їм створять будівельники» або, можливо, архітектори.

Гельдерлін також не боявся заявити у своєму вірші «Бонапарт»: «Поети – це святі вмістилища». Як так, хіба поети священні вмістилища? Великі греки були іншої думки: від Платона до Плутарха вони любили поезію і мистецтво, а над поетами і митцями насміхалися і настирливо від них застерігали. Я не знаю в історії світової літератури жодного поета – святого, навіть, якщо такий був, то він, очевидно, більш на ніщо не годився. Також ті євреї, які написали і зібрали ще тисячоліття тому різноманітні тексти, грандіозні і слабші, були, в кожному разі для контраргументу, грішними літераторами з буйною фантазією і ще більшим талантом – інакше їхня антологія, що називається Біблією, не збереглася б світовим бестселером.

Без сумніву, Гельдерлін хотів піднести поезію понад усе до рівня релігії, в кожному випадку в його творах релігія та мистецтво поезії переходять одне в одного і нарешті більше не розрізняються. Центральною ідеєю його творів є

Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse
hinab.

Хитаються й падають
Стражденники – люди,
Живучи наосліп
З доби на добу.
Так води на скелю
Зі скелі спадають
Всякчасно, у безвість,
униз.
(Переклад М. Бажана)

Німецька література ще від Гете не знала такого високого тону. А без Гельдерліна ми б не знали його і пізніше – ні у Геопре, ні у Рільке.

Він був митцем, який точно розраховував. Вплив його віршів зумовлюється, передовсім, ритмом, який визначається формою. Найбільша перевага його лірики – це особлива милозвучність. Музичністю його лірика завдячує невідомому до нього в німецькій мові поетичному стилю: це може здатися суперечливим, але можна говорити про строгий навіть аскетичний розквіт.

Айхендорф колись написав чудовий, незабутній чотирирядковий вірш, який взагалі-то не стосувався Гельдерліна, бо він його ніколи не читав:

«Пісня дрімає, навкруги
все спить і мріє,
а світ починає світати,
як тільки ти знайдеш чарівне слово».

Ось воно: Гельдерлін зробив поезію магічною силою. Він вимагав від речей їх мрії і пісні, отже, – поетичної реальності. Так він примусив світ звучати і співати, оскільки він володів словом як чарівник.

Але прагнення Гельдерліна до тиші, його чари тріумфують тоді, коли він переборює містерійне, наполегливе кодування свого універсуму, що приваблювало і захоплювало його прагнення (часом недоречно) до шифрування, і замість того, щоб розчинити світ у міфології, вдається до земних, реальних мотивів. Знаменита перша строфа елегії «Хліб і вино» починається так:

Ringsum ruhet die Stadt; still wird die
erleuchtende Gasse,
Und mit Fackeln geschmückt,
rauschen die Wagen hinweg.

таємниці. Трепет, який у мене викликали в молодості деякі його вірші, я відчуваю інколи ще й сьогодні. Тільки я себе запитую, чи мене не присипляє словесна музика, і, можливо, ставить у залежність. Такий трепет, подібний дурманний вплив я знаю, але не в сфері літератури. Я маю на увазі перший акт «Валькірії» або останній акт «Божественного смеркання», або всі три акти «Трістана».

Коли я читаю Гельдерліна і дозволяю йому мене затуманити, часом мене вражає темна, дратівлива думка, що це – страх. Чи могло б бути так, що в багатьох цих віршах слово фатально випереджує думку? Що мова Гельдерліна підкорюється цінності його пізнання?

Це можна сказати ще виразніше: інтелекту того, який колись був другом і сусідом Гегеля і Шеллінга і Тюбінгенській семінарії, не вдалося достатньо контролювати його поетичний геній, він не міг встигнути за ним. Він так любив відчувати це, і, напевно, це пов'язано з тим, що він на схилі літ (але ще до душевної хвороби) занехаяв багато своїх віршів, а потім їх переробив по-новому.

Гельдерлін швидко оволодів поетичним ремеслом, яке, очевидно, не завдавало йому мало труднощів, аби перевершити своїх вчителів у молодості – Клопштока і молодого Шіллера і досконало розвинути своє мистецтво. Його честолобство було надзвичайним, його впевненість у своїх силах хиталася між крайнощами – найвищими життєвими почуттями і найглибшим розпачем, ейфорією і меланхолією. Він був безпорадним, зважаючи на пристрасті, свої страхи, комплекси, він був розгубленим перед недосяжним світом.

Він був таким, ніби його хтось переслідує, ніби він відмовився від життя. Йому все вдавалося важко, лише поезія могла допомогти йому, лише вона могла його врятувати: «Стань, пісне, ти сховищем дружнім мені...», – просив він у вірші «Моя власність». Він дуже тужив за надійною підтримкою, він розраховував лише на самого себе. І він її знайшов: у міцних поетичних формах, здебільшого величних античних зразках, які він віртуозно відчував. Вони стали для нього рятівними колами.

До віршів, які супроводжували мене все життя, особливо у безнадії, належать «Межі людськості» Гете, також «Пісня долі Гіперіона» Гельдерліна. Ось його останні рядки:

звільнення людини завдяки поезії. В одному зі своїх гімнів він зовсім невимуслено повідомляє: «Хай святиться моє слово». А в іншому – прямо-таки: «Моє творіння походить від Бога». Це не може бути християнський Бог, тому що Гельдерлін зазвичай супроводжує це слово неозначеним артиклем або вживає в множині.

Елегія «Похід на село», напевно, один з найкращих віршів Гельдерліна, має прозаїчно-банальну тему: йдеться про освячення сільського шинку, деś у передмісті, можливо, Штутгарта. За Вінком (свято по закінченні будівництва дому) спостерігають зверху, оскільки «на нас згори дивляться боги сміючись». А що загубили у цій елегії боги. Це, – я знаю, – зовсім зневажливе питання, тільки його вже хтось мені ставив, а саме – сам Гельдерлін. Під час одного з його світлих самокритичних моментів він запитав: «Що забули боги в швабському шинку?». Відповіді на таке обґрунтоване питання ми не знаходимо у Гельдерліна. А вона може звучати тільки так: Гельдерлін міфологізував землю і небо, природу і цілий світ, а з цим разом і сільський шинок.

В елегії «Хліб і вино» він каже про богів, що вони, власне, живуть, «але над головою або в іншому світі». Він також жив, на відміну від Лессінга, Гете і Шіллера, на землі і водночас у хмарах. Його при нагоді називали ясновидцем. Тільки він був повернутий назад візіонером. Напевне, він був провидцем, але те, що він передбачав, було не зовсім ясным, воно залишалося завжди розмитим. Утопічні сподівання і очікування Гельдерліна вказували на німецьке усвідомлення послання, яке деякі наші германісти хотіли б звести на іноземний приклад. Власне, на прагнення сподівань французьких революціонерів 1789 р. Тому що багато з них хотіли б бачити свої досягнення поширеними по всій Європі.

Втеча у символічне і містичне

Не без зловтіхи або насолоди цитують слова з «Гіперіона», що німці-варвари з давніх пір ще більше зварваризувалися через старання і науку і через релігію. Проте майже одночасно у «Пісні німця»(1799) Гельдерлін називає німецьку батьківщину «святим серцем народів», яке було визнане «коли вже з твоєї глибини чужинці черпають своє найкраще. Вони пожинають думки, твій дух». У гімні «Германія» Гельдерлін заходить ще далі: у підсумку цього вірша Германія з'являється як порадиця, що дає поради

королям і народам – все-таки вона роздає свої поради у видінні Гельдерліна беззахисно, отже, без застосування сили.

Пізніше, але ще перед заснуванням рейху, це було сформульовано по-іншому, але малося на увазі те саме. Там це називалося: «І хай німецьким характером ще насолодиться світ». Я себе соромливо запитую: варвари споконвіку чи вихователі королів і народів навкруги? Коли я щось таке читаю, я вдячно звертаюсь до Гете, який ніколи не дозволяв собі патріотичних або навіть націоналістичних висловлювань.

Гельдерліну вдалося, як постійно можна чути, поєднати німецький дух з грецьким; часто йде мова про гармонію. Все-таки йдеться про дуже дивну гармонію, оскільки він сплів суперечливий і часом заплутаний дух з німецької нації з менш чи більш утопічним грецьким духом. Результат може служити як педагогічна ілюстрація до відносин у Німеччині.

Але за любов'ю Гельдерліна до Греції приховується ще одна, напевно, важливіша причина, яку він сам не завжди усвідомлював. Він захоплювався і любив античність, це правда. І він не був першим, який її послідовно руйнував. Вона була для нього незабутньою скарбницею, з якої він черпав різні потрібні йому елементи, особливо для часто сумнівних проєктів майбутнього. Картини бутафорії Гельдерліна, місця й особи, багато поетичних пересувних декорацій, – вони всі сягають цієї скарбниці.

Звідси походить його мовні знахідки, коли слова «небесне», «божественне» домінують, а слово «священний» застосовується як сердито-інфляційне і часом возвеличується якесь взаємозамінне поняття: вода і ліс, світло і смеркання, сонце і природа, любов і прагнення до кохання – все це може бути у Гельдерліна священним. І численні грецькі імена й назви, які так привабливо звучать для німецьких вух, – вони пробуджують і по-новому окрилюють постійно його фантазію.

Проте чудової античності, яка пропонується нам його творами, насправді не було. Це була утопічна мрія, яка народилася з легенди. Він її вигадав, щоб мати змогу її оспівати. Іншими словами, подібно до того, як Шіллер потребував філософів ідеалізму, особливо Канта, як фундамент своїх творів, так і Гельдерлін застосовував грецький світ (або те, що він вважав ним) як імпульс, як матеріал і тему, як утопічну постановку цілей.

В одному доброму «Довіднику світової літератури», що з'явився 40 р. тому, мене вразило одне формулювання, що

Гельдерлін ще не повністю вивчений. Це правильно ще й сьогодні, як і 40 років тому. Так само це, мабуть, буде і в майбутньому. Я вважаю, що його творчість навряд чи можна повністю дослідити. Постійна втеча Гельдерліна у символічне і міфічне спричиняє піднесену, в Німеччині часто улюблену темряву та ауру таємничого. Саме вона принесла йому багато некритичних читачів і навіть захоплених шанувальників. Але перш за все: вона пропонувала і пропонує інтерпретаторам як раніше, так і тепер майже безкінечні можливості.

То ж, що загрожувало поету Гельдерліну, ніхто не розпізнав раніше і краще, ніж Фрідріх Шіллер. У 1796 р. він радив йому в одному листі уникати філософського матеріалу і замість того триматися ближче до чуттєвого світу. Так він, Гельдерлін, буде менше zagrożений небезпекою втратити тверезість у захопленні або загубитися у неприродному виразі. Шіллер радив йому ясне просте висловлювання, це було те, чого не вистачало молодому поетові Гельдерліну: ясності, тверезості та простоти. І, можливо, це була найбільша невдача, яка трапилася в німецькій літературі впродовж її довгої історії, – те, що Шіллер, сумніваючись в ліриці Гельдерліна, не збагнув її геніальності.

Чи випереджує слово думку?

Деякі сучасники Гельдерліна, з уваги яких він не зовсім зник, мабуть, бачили в ньому поета, вартого співчуття, дуже істеричного. Молоді автори вважали його спадкоємцем класиків, отже, поетом минулого, в той час, коли старші, такі як Шіллер, зовсім не здогадувалися, що могло йтися про поета майбутнього. Вони мали мало бажання сприймати в його творах оригінальні романтичні компоненти.

Класики любили день і світло, романтики – ніч і темряву. Гельдерлін був так закоханий у свій грецький космос, що мало турбувався про сонце і місяць, великодушно подолав контраст дня і ночі: в його творах ми знаходимо вірші, які дозволяють нам сказати, що він був романтиком серед класиків і, звичайно, залишався класиком серед романтиків, зрештою, він не належить ні до тих, ні до інших. Всі вони не хотіли мати з ним нічого спільного – ні класики, ні романтики.

Найкращі вірші Гельдерліна одразу за першого читання ще перед тим, як зрозумієш їх значення, створюють особливий, надзвичайний настрій. Після того, як їх перевіриш критично, ці вірші мало або зовсім не втрачають своєї

РЕЦЕНЗІЇ

Зенон Гузар (м. Трускавець)

ББК 83.3 (4Укр) – 3

УДК 82. 09 (049. 32)

На шляхах новаторства

(Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка. Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції. Монографічне дослідження. / Науковий ред. і післямова проф. Р. Т. Гром'яка — Тернопіль, 2003. — 483 с.)

Свій відгук на цю фундаментальну книгу хочу почати з останнього абзацу прекрасного есе І. О. Денисюка «Академік з легенди» (*Дзвін*. — Ч.9. — 2004) Есе присвячено п'ятдесятиріччю від дня, коли душа академіка Михайла Возняка — фундатора франкознавства як науки покинула брентне тіло...

Відомий вчений пише: «Будуть приходити люди... Я озвуся до них...» Ці Лесині слова бринять у душі, коли спостерігаєш прихід «молодих духів» у франкознавство». Проф. ІДенисюк називає імена Тараса Пастуха, Миколи Легкого, Романа Голода, Ростислава Чопика. Ряд можна продовжити іменем Наталі Тодчук. Це автори останніх монографій з царини франкознавства. А перед ними професор (сам же франкознавець) пише про франкознавчі здобутки Лариси Бондар (директора Інституту франкознавства Львівського національного університету імені Івана Франка), проф. Михайла Гнатюка, докторантів Ярославу Мельник, Валерія Корнійчука... Нещодавно співробітниця Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України п. Марія Вальо видала під грифом Академії та установи, в якій вона працює, знакову книгу — збірник статей і спогадів Зіновії Франко (здебільшого досі не оприлюднених). На всіх цих фактах відбилося так чи інакше печать духу академіка з легенди. Ця ж печать відсвічує дослідження в галузі франкознавства авторів з усієї України та за її межами — українців і представників інших націй.

Нагадаємо ще й інші осередки, де так чи інакше розвивається франкознавство. Це цілком зрозуміло — Дрогобич. А також Одеса... Та наукова громадськість мусить бути вдячною Тернополю, де в Національному педагогічному

університеті імені Володимира Гнатюка працюють глибокі дослідники Франкового слова, доктори наук, професори, завідуючи літературознавчих кафедр Роман Гром'як та Микола Ткачук, про останні дослідження якого і йтиметься, а також кандидати наук Віра Боднар, Микола Кебало. Слід підкреслити великі заслуги в цій ділянці НТШ, франкознавчих студій як в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, так і в його відділенні у Львові.

Підкреслимо наперед ось що. По-перше, проблеми жанрової генології не так часто привертала увагу дослідників. Правда, ще в 70-ті роки минулого століття проф. Василь Фашенко, світлої пам'яті автор багатьох новаторських книг, щороку організовував наукові конференції на тему «Роди і жанри». Однак до монографії Миколи Ткачука спеціальної монографії про генологічний світ Івана Франка ще не було.

Отже, що вражає читача під час студіювання книги М. Ткачука. Це, по-друге, енциклопедичні знання дія- і синхронного світового контексту. Десятки і десятки авторів та їх твори — європейських, світових, російських, не кажучи вже про українських. По-третє, М. Ткачук досконало оволодів методологією новітніх здобутків світової науки про літературу, зокрема французьких структуралістів групи «Tel Quel», постструктуралістів і наратологів, а так само вміло використав англійські, американські, німецькі, польські, російські та інші джерела, які органічно входять у науковий дискурс його праці.

По-четверте... Тут дозволимо собі коротенький відступ. Нещодавно я був присутній на захисті докторської дисертації, присвяченої проблемі модернізму в прозі Миколи Хвильового. Майбутній доктор (!) на резонне запитання, чому в бібліографії немає праць І. Франка, зі зневажливою ноткою відповів, що Франко — традиційний (мало що не застарілий порівняно з Хвильовим) прозаїк... Микола Ткачук ще раз (і дуже влучно) розкрив творчість Івана Франка як наскрізь модерну, новаторську в контексті світового мистецтва слова. Вже в перших прозових творах автор бориславського циклу творів немовби вгадав ті чи інші грані поетики, що сформувались у двадцятому столітті. Саме Франко — письменник XX ст., хоча хронологічно він творив у другій половині XIX сторіччя. Вже не кажемо про такі блискучі модерні твори, як «Сойчине крило», «Терен у нозі»,

подивом до ерудиції автора і до вміння користуватися сучасним світовим літературознавчим інструментарієм, за допомогою якого по-новому прочитуються класичні взірці нашого письменства, висвітлюється їх духовна сила, яка так потрібна нашому сучаснику.

колосальної ролі підсвідомості в нашому бутті, не зводячи проблему до примітивно-вульгарного антихристиянського фрейдизму, позначеного жорстокою антилюдяністю.

У статті З. Мороза, написаній ще на початку 50-х років минулого сторіччя (йшлося про образ позитивного героя в класичній українській літературі) сказано, що первісна назва роману була «Мертві ідеали...» Я мав нагоду особисто запитати автора статті, де він це знайшов. Відповіді, по суті, я не отримав. Не так давно на франківській конференції в Інституті франкознавства Львівського національного університету доповідачка з Києва повторила цю «тезу», але на моє запитання відповіла, що користувалася «вторинною інформацією», але джерела не назвала...

Івана Франка все його творче і громадсько-національне життя хвилювала проблема «цілого чоловіка» (див. VIII веснянку), проблема інтегральної особистості. Пригадаймо Бенедя Синицю (тут І. Франко, правда, відмовився від еротичного компонента в сюжетній лінії центрального персонажа, чим «порушив» романну традицію. Цей компонент присутній у сюжетній лінії: напівпатологічний Готліб і романтична Фанні. (Фанні в мові іврит означає квітка. На берегах скажемо, що символіка єврейських імен у творах І. Франка є, очевидно, не випадковою і на свій лад цікавою). Інтегральною особистістю (вже з еротичним компонентом) є Борис Граб. А далі в «Маніпулянтці». Не змогли інтегруватися Лель і Полель — звідси їх катастрофа.

А коваль Гердер з його знаменитою, висловленою аукторіальною тріадою: «спокійний критицизм, сильний характер і жива струя своєрідної волі душі». Саме до таких, не лише декларованою, а живою, повнокровною інтегрованою особистістю з її злетами і драматичними (і подоланими!) сумнівами належить Євген Рафалович.

Насамкінець скажемо, підсумовуючи. Монографія М. Ткачука є концептуальною і конструктивною книгою в сучасній науці про літературу. Має слушність автор післямови проф. Р. Гром'як, що дослідник «своєю працею переконливо продемонстрував потребу регулярного — від покоління до покоління — повернення до творчості Франка як ефективного стимулятора оновлення літературознавчої науки», адже й молоді франкознавці, ознайомившись з нею, «захочуть самостійно перевірити достовірність його висновків і обґрунтованість інтерпретаційних пропозицій». Скажу і своє враження: вся книга читається з захватом,

«Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Великий шум», «Неначе сон», «Батьківщина» та багато інших.

З книги М. Ткачука читач багато чого нового дізнається, наприклад, про історію роману, про його типологічні збіги і відмінності, зокрема в літературах народів Європи. Текст примусить читача глибше зорієнтуватись у понятійному і термінологічному масиві світової теорії літератури на сучасному етапі. Монографія насичена багатством «несподіваних», але свіжих і цікавих спостережень. Скажу (дещо нескромно), що бориславський циклом я займаюся з 60-х років і досі, але я б міг по-доброму позаздрити Миколі Ткачукові за його вміння цілком по-новому проінтерпретувати прозу Івана Франка.

Бориславська епопея Івана Франка. Високомистецький, наскрізь новаторський художній літопис унікального в світовій історії явища. Борислав «заповнював фантазію» письменника три інтенсивних творчі десятиліття — від ранніх «картин з життя підгірського народу» (1877) до другої, якісно і засадничо перетвореної і переосмисленої редакції повісті «Воа constrictor». Не стану перелічувати імена тих, хто заглиблювався у названий цикл творів — їх багато. І ось — найновіший погляд — у розлогій монографії, що тут рецензується.

Для глибшого розуміння структури творів Франка дослідник ввів поняття жанрової матриці. На його погляд, «Матриця жанру — це глибинна змістова структура, своєрідний код для узагальнень про сам жанр твору» (с.5). Літературознавець розглядає бориславський цикл Івана Франка як «особливе жанрове утворення — метажанр». І починає дослідження цього мета- (а, можливо, і «мега»-) жанру з вивчення вельми широкого європейського літературного контексту — тут проф. М. Ткачук розглядає англійські, французькі, німецькі, польські твори, в яких порушувалася робітнича тема. Зупинився дослідник і на працях самого Франка, у яких йдеться про європейських письменників, що зображували буття робітництва. Аналізуючи твори Е. Золя, Іван Франко «розв'язував важливі теоретичні питання мистецтва, одночасного поєднання наукового й образного мислення» (с.21). Звідси докладна розмова про «науковий реалізм» і натуралізм, а особливо про його компонент — поетику в прозі Івана Франка. Однак український автор у його «натуралістичному» вимірі «прагнув знайти ієрархічну рівновагу між біофізіологічним

чинником у характері людини і соціальними, моральними (підкреслення моє — З. Г.) та іншими факторами, трактуючи *характер як гетерогенне явище*» (с.24). Хочу підкреслити, М. Ткачук з'ясовує саме морально-етичні аспекти бориславського світу І. Франка, новаторство в моделюванні дійсності й людини, знаходячи типологічні збіги і відповідності з творами французьких і німецьких натуралістів, що допомагає дослідникові окреслити самобутній характер художніх шукань прозаїка. Творчо засвоюючи досвід європейських натуралістів, передусім автора «Ругон-Макарів», наш письменник, хоча й пише про «науковий» (позитивістський) реалізм, від самого початку творчого шляху і до його завершення *стояв*, на мій погляд, *непохитно на засадах «реалізму ідеального»*. Визнання цього факту кладе свій засадничий відбиток на всю дискусію щодо творчого кредо Івана Франка (свідомо уникаю поняття і терміна «метод»). Микола Ткачук цитує (на с.310) лист Івана Франка до Михайла Павлюка від 12. XI.1887 р., в якому і сформульована його творча позиція. Дозволимо собі навести відповідний уступ: письменник прагне, щоб література зображувала «думки, змагання, боротьбу» «сучасного чоловіка і сучасної суспільності». «Сей реалізм ідеальний, котрий приймає реалізм як методу, а ідеалізм (не ідеалізування людей, але представлення людей з їх добрими і злими боками, а главное — представлення типів, котрі б уособлювали в собі думи і змагання даної доби, — представлення розвитку суспільності) — як зміст, як ціль» (т.48, с.331). Думи, змагання, боротьба... Exultat... «Наша ціль...» Все це ясне й зрозуміле без коментарів.

Як багато схрещено у розмовах і дискусіях про «соціалізм» (цього питання торкається і проф. М. Ткачук), «революційність» Івана Франка. Немарксистські погляди письменника (див. монографію) — це питання розв'язане остаточно. Втім, варто згадати лист двадцятидворічного письменника до О. Рошкевич від 20 вересня 1878 р. Читаємо: «... хочу іменно коротенько розібрати і показати тобі саму суть моїх переконань, головну моєї «теперішньої» і майбутньої діяльності». І далі: «Хто з тим говорить о «будущій соціальній революції», той дає собі свідоцтво бідності, показує, що не розуміє поняття революції». «Під словом «всесвітня революція» я не розумію всесвітній бунт бідних проти багатих, всесвітню різанину; се можуть під революцією розуміти всесвітні рутенці, плосколоби та поліцаї...» (т.48,

дитиною загубив подарований йому діамант. Антін Ангорович так і не знайшов діамант у своїй життєвій драмі...

«Основи суспільності» — за композиційно-сюжетною організацією роман відцентровий, але панорамний, роман-полеміка, ствердження національної ідеї. Сили польської шляхти вичерпали себе, бур'яни на згарищах графського двору... Романне мислення І. Франка характеризується всеохопністю, його художній світ сполучає загальне й особисте, соціальне й психологічне, морально-етичні й естетичні цінності, що й виразилось «у гетеродієгетичній наративній стратегії митця» (с.277). Загалом кажучи, морально-етичне пронизує всю творчість І. Франка, можемо говорити про його український панетизм, українську софійність і кордоцентричність.

Проф. М. Ткачук одразу ставить проблему non finita: «... часто незавершеність засвідчує безконечність життя, відкриває обрії. І це є справжня повнота «абсолютного епосу» (с.277). Це ж, скажемо в ретроспективі, стосується і вершинного твору бориславського епосу — «округленість» і багатогранна відкритість.

У підрозділі йдеться про антитетичну «діалогічність» двох світів, «немонічність» характерів, іронічний підтекст сцен з представниками «основ суспільності», ефект «перекидання часів», доцентричний рух сюжету (це вже прикмета роману ХХ ст.). На погляд дослідника, аналітичність естетичного мислення витворювала цільну органічність гетеродієгетичного наративу (с.308), домінуючу наративну стратегію української прози другої половини ХІХ ст.. Автор рецензованого дослідження вважає «Основи суспільності» романом, у якому зреалізовані можливості «філософсько-психологічного жанрового різновиду роману» (с.309). І водночас — утвердження в «голосі творця» високих морально-етичних вартостей.

І ось завершальний підрозділ, у якому досліджується текст і його інтертекстуальність роману «Перехресні стежки». Це роман-синтез націософських і антропологічних пошуків митця, красномовний зразок романного мислення ХХ ст. Епос і роман як жанр: «В епосі все існує головним чином у просторі, в романі — в часі» (с.316). Час, що протікає «зовні» і час внутрішній, що неоднораз «реалізується» в підсвідомості, «за порогом свідомості».

До слова, висловлю декілька своїх міркувань. На мій погляд, проф. М. Ткачук по-сучасному трактує проблему

застосування поетики синкрисису (за С. Аверинцевим, це «сходження від конкретного до абстрактного й «універсального»). Літературознавець цікаво висвітлює інтертекстуальне поле роману, в наративі якого здійснюється поетика «пояснювального психологізму», реалізується «внутрішня фокалізація» (с.233) у сюжетній лінії персонажів роману. Наратор вміє сумістити « свій погляд з поглядом свого героя», що дає змогу випукліше розкрити лабіринт чужої душі. Вічна проблема «роздвоєння»... Вона постійно хвилювала І. Франка, який умів розкрити «недиференціальні емоції» своїх персонажів, маркованих так чи інакше прикладами поетики романтизму, архетипними образами. Гнат (Начко) і його Аніма — архетип жіночого начала, який набуває сили в момент слабкості героя, коли він потрапляє в межову ситуацію, втрачаючи духовні та моральні сили.

Роман «Лель і Полель» — це «логос про долю людини в переломну епоху пошуків українською інтелігенцією свого місця в історії народу (с.247). Проте хочу звернути увагу читача на такі моменти: поліфонічний образ світла в романі, що має своїм джерелом естетику античності; бінарне розташування персонажів, символів, дихотомічна структура роману, в семіотичному просторі якої герої твору стають символами, крізь призму яких «проглядається багато явищ морального і суспільного буття тої епохи».

«Для домашнього вогнища»... Нещодавно цьому романові (чи повісті — питання, на мій погляд, залишається дискусійним) присвячена монографія Наталі Тодчук. Проте обидва автори не є суперниками, радше, союзниками; у монографії проф. М. Ткачука читаємо про те, чого не торкалася вказана авторка.

Літературознавець вперше розглянув наративну стратегію роману, її складники, зокрема наратора з нейтральною фокалізацією; наративні прийоми аналепсисів і пролепсисів, авантюрний компонент у сюжеті... Повчальними є спостереження науковця над природою новелістичного сюжету і символіки дому, над естетичною роллю внутрішніх монологів, що характеризують жанрову матрицю новелістичного психологічного роману. Ці й багато інших питань становлять зміст аналізованого підрозділу монографії. В цьому контексті хочу звернутися до ще одного мікрохронотопу і визначального, як на мене, символу. Пригадаймо сон капітана Ангаровича, храм, у якому він ще

с.111). Так чи інакше з Франком солідаризувалася Леся Українка. Якщо користуватися політико-соціальними поняттями, термінами, «соціалізм» Івана Франка від початку до кінця був *соціалізмом християнським*.

Окремий розділ у монографії М. Ткачука присвячено хронотопові. Сюжетотворчим у циклі стає то доля людини (підкреслюємо — не фатум), то концентрована подія. У цілісній семіосфері циклу маємо не лише аналептичні — але й пролептичні структури — йдеться, зосібна, і про історичний оптимізм письменника, його Надію. Автор слушно виділяє питання про «психологізацію» простору і часу в циклі і час дискурсу, час сюжетний і фабульний, час календарний і «хронотоп нафтової ями», «час схоплення у його типових виявах» (с.43), система часу в багатьох параметрах. А це дає можливість глибше зрозуміти Франкову концепцію світу. «Час не тільки тече в одному напрямку, але й пульсує, протікає стрибкоподібно, зворотно, обернено» (с.43). Звернув автор монографії і на такий «парадокс»: простір у циклі обмежено географічно і все ж він «широко, об'ємно, відбиває все багатство емпірії» (с.47). Він «круговий чи сферичний». Або ось таке спостереження: «Дорога (коли Бенедьо вперше йде з Дрогобича до Борислава — З. Г.) стає синонімом духовного простору Бенедя, ширшого погляду на життя й пошуку вирішення складних проблем його» (с.56). Інакше кажучи, ця коротка мандрівка є моментом ініціації центрального персонажа роману «Борислав сміється».

Несиля розкрити все багатство свіжих спостережень над циклом, що його маємо в рецензованому дослідженні. Вкажемо, зокрема, на таке вельми слушне твердження: «Водночас (перед тим йшлося про поетику натуралізму — З. Г.) суттєвою особливістю бориславських оповідань стала їх виразна (органічна, скажемо ми — З. Г.) пов'язаність їх з естетикою національної школи розвитку прози в Україні» (с.117).

Детально й органічно досліджує проф. М. Ткачук дискурс новелістичної повісті «Воя constricator» в її двох редакціях, з її символікою, міфологемами, новітніми формами наративу, однієї з кращих «натуралістичних повістей тої доби в українській та європейських літературах» (с.122). Його міркування надзвичайно влучні над домінуванням у структурі тексту внутрішньої фокалізації, що характеризує жанр психологічної новелістичної повісті. Проте я б хотів звернути увагу ще на два моменти. М. Ткачук

багато нового сказав про хронотоп і способи характерології. Ми ж підкреслимо, що і в циклі, і повісті, й усі твори І. Франка позначені особливо виразним *локальним колоритом* — у його глибинно, органічній тонічності. Згадаймо також діалог Германа з Дувідком:

— Гоїв не жаль, — мовив Дувідко. — Вони брудні і вонючі.

— То би ще байки, що брудні. Гірше те, що дурні. То єсть для них гірше. Ади як вони лізуть до ями, гадки не мають і задовільняються мізерним заробітком [...] А могли б давно робити й для себе і доробитися капіталів. Адже се їх ґрунт був [...] Вони попродали свої ґрунти задармо [...]. Земля, їх земля, мститься на них (т.22, с.195).

Як бачимо, свій гіркий, історично-екзистенціальний досвід Франко вклав у уста чужинця-зайди, жорстокого хижака.

Окремий розділ присвячено романові «Борислав сміється», його морфології. Автор тією чи іншою мірою виходить з позицій структурно-семіотичного літературознавства, «нарративної граматики». В такому плані безсмертний роман І. Франка, роман-теза, роман-пролог і деякою мірою роман-утопія (категоричність постави Бенедя) прочитаний уперше. Розглядається компонент драматизму, функція народної пісні, глибинний образ сміху, остаточного «суду» в їх багатогранності. Відзначається базовість гетеродієгетичної нарації (с.196). Звернув увагу автор на «інфернальність» тих чи інших картин у циклі. «Франко прокладав свої магістральні лінії в розвитку роману, йшов своїм шляхом...». Ця теза в монографії М. Ткачука доказана переконливо. Український письменник розкривав людину в різних вимірах, сміливо вдається до принципу поліфокалізації, анахронії тощо. Водночас ще раз і ще раз підкреслено через нові спостереження індивідуальне новаторство І. Франка на тлі світового красного письменства.

Другий розлогий монографії присвячено жанровій структурі романів Івана Франка. Він (розділ) починається з дослідження інваріантних і коваріантних жанрових ознак роману «Не спитавши броду». Згадаймо працю над цим твором академіка Михайла Возняка, а згодом Михайла Вервеса (його чудову післямову до окремого видання роману 1966 р.). Однак у такий спосіб поставлена проблема ще не була.

Проф. М. Ткачук передусім убачає явище наявності в романах І. Франка універсальних категорій. Франко намагався «сполучати в реалістичній художній системі соціально-історичне і побутове або психологічну конкретність з романтичним, всесвітнім, а інколи з трансцендентними універсаліями» (с.201). Автор веде мову про метафорично-символічний (що сягає, передусім, семантики народного прислів'я) сюжет в середині сюжету. Символіка в романі «сягає архетипів», «первнів буття», створюючи своєрідну атмосферу в імагінативному світі твору. Далі висловлюється теза про кінетичну та динамічну інваріантність загалом і розвиток цих двох форм у романі Франка.

З погляду жанрової специфіки розглядаються ейдологічний світ роману (зокрема, образ героя, що прагне спрямувати струм життя в нове річище). Порушуються проблеми викладової специфіки виховного роману і роману суспільного, соціально-психологічного. Інваріантна і коваріантна жанрова матриця творіння Франка розглядається на, як це вже стало домінантною дослідження, широкому діалі синхронному тлі, що увиразнює своєрідність естетичного новаторства Івана Франка. «Дія в романі рухається через зіткнення характерів, із з'ясування позицій героїв, а не через пригоди персонажів, як це було в традиційному європейському романі... навіть любовну історію романіст розуміє як зіткнення нових людей зі світом, побудованому на старих засадах» (с.218). Отже, твір Франка будується на цілком реальних подіях і ситуаціях, але й на всеохоплюючих контрастах, виразних символах і метафорах. Проза життя перемагає поезію, яка все ж у своїх глибинах була нездоланною.

Найкращі, можна впевнено сказати, блискучі сторінки монографії присвячено цілісному аналізу роману «Лель і Полель». Подається культурологічна історія братів Леля і Полеля; сплетіння реалістичного й фантастичного, легендарного, тонко інтерпретується матриця міфу про братів-близнюків, що сягає античної доби, творів Ю. Словацького, українського фольклору. І знову сплав роману виховання з романом суспільним і, слід підкреслити, національним, націотворчим, «глибина моделювання таємниць суспільства, долі людей, їх почуттів, змагань здійснюється в нарративній ситуації з аукторіальним гетеродієгетичним розповідачем» (с.227). Йдеться також про

Роберта Бернса російською
мовою.....253

Наталія Кошіль

Карл Сендберг і Україна (рецепція творчості поета
у 20-30 роки).....262

Андрій Кусяк

Постмодерністське прочитання роману
Еліаса Канетті
«Засліплення».....270

Вікторія Мочерна

Типологія автобіографізму роману
Йозефа Шкворецького
«Боягузи».....282

Сергій Фік

Релігійно-міфологічні структури
в культурному полі середньовічної
літератури.....290

НАШІ ПУБЛІКАЦІЇ

Марсель Райх Ранічки

Жодної скидки для мученика
(Переклад Богдана
Чуловського).....300

РЕЦЕНЗІЇ

Зенон Гузар

На шляхах новаторства
(Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка.
Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції.
Монографічне дослідження. / Науковий ред. і післямова
проф. Р. Т. Гром'яка —
Тернопіль, 2003. — 483 с.).....313

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Роман Голод

Романтизм у прозі Івана Франка.....3

Архиєпископ Ігор Ісіченко

Послання в риторичній культурі
давньоруської аскези
.....11

Наталія Кирієнко

Лірика Михайла Ореста: до проблеми
метро-ритмічної системи
.....25

Ольга Когут

Жанрові пошуки в українській літературі
70-80-х років: міфопритчева проза
.....38

Наталія Коломієць

Художня своєрідність моделювання портретів
у малій прозі Бориса Грінченка
.....49

Наталія Лупак

Музично-пісенний компонент у структурі образу
Мазепи в пенталогії Богдана Лепкого
«Мазепа».....56

Леся Назаревич

Екзистенційна категорія трагізму в прозі
Василя Стефаника
.....63

Надія Перцак

Міфологічна поетика новел Марка
Черемшини.....78

Наталя Плахотнік

Україна в профетичних поетичних візіях

Євгена

Маланюка.....85

Наталія Плетенчук

Екзистенційний вимір роману Уласа Самчука

«Чого не гоїть огонь»
.....102

Галина Ступінська

Поетика лемківських пісень про кохання
.....116

Тетяна Тебешевська-Качак

Специфіка художньої презентації

«чорнобильського жанру» Світланою
Йовенко.....124

Соломія Ушневич-Штанько

«Безгрунтарство» як наслідок зміни світоглядних
принципів

і орієнтирів у постреволюційному суспільстві
(на матеріалі роману «Без ґрунту» Віктора
Домонтовича)
.....13

4

Наталя Яременко

Наскрізні образи в романі Олеся Гончара

«Людина зброя».....145 i

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Андрій Веретюк

Трансфер когніцій при поетичному
перекладі.....152

Оксана Кавун

Проблема читача в українському літературному
процесі Словаччини (на матеріалі публікацій
журналу

«Дукля».....162

Зоряна Лановик

Біблійна герменевтика XVI-XVIII ст.:

індуктивне освоєння Біблійних текстів у науковій
парадигмі

Модерну.....170

Мар'яна Лановик

Феміністичні тенденції та

гендерні проблеми теорії художнього
перекладу.....188

Наталія Мочернюк

Часо-просторова функціональність

сновидінь у поетиці романтизму
.....202

Ірина Олійник

Критик-перекладач, перекладач як критик
(компаративний

аспект).....210

Світлана Передрій

Українське літературознавство:

спектр дискурсивних
практик.....221

Андрій Печарський

Феномен «інтелектуального нарцисизму»

як невротична форма творчого
процесу.....239

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Наталя Грицак

Особливості українського перекладу російської поезії
(вірш «Пригвождена»

М. Цветаєвої).....248

Наталя Канівець

Рецептивний аналіз перекладів поезії

ББК 83.3

Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – Вип. XVI. – 326 с.

Науковий редактор – Микола Ткачук
Технічний редактор – Владислав Гижий
Коректор – Леся Гига

Здано до складання 14. 03. 2005. Підписано до друку 29. 03. 2005.

Формат 84х108 1/ 32/ Папір офсетний. Гарнітура Академічна.

Ум. друк. арк. 20,5. Тираж 300.

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46001, м. Тернопіль, вул.. М. Кривоноса, 2