ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені Володимира Гнатюка

Серія: Літературознавство 2 (15) 2004.

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль-2004

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені Володимира Гнатюка

Серія: Літературознавство 2 (15) 2004.

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Випуск XV

Тернопіль-2004

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 28 вересня 2004 року (протокол № 2)

Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2004. – Вип. XV. – 462 с.

ISBN 966 – 7425 – 09 – 6

© ТДПУ, 2004

ББК 83.3

Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2004. – Вип. XV. – 462 с.

Науковий редактор – Микола Ткачук
Технічний редактор – Владислав Гижий
Коректор – Леся Гижа

Здано до складання 15. 10. 2004. Підписано до друку 29. 10. 2004.
Формат 84х108 1/ 32/ Папір офсетний. Гарнітура Академічна.
Ум. друк. арк. 29. Тираж 300.
Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46001, м. Тернопіль, вул.. М. Кривоноса, 2

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Роман Гром'як (Тернопіль)
ББК 83.3 (4Укр)5-8
УДК 82. 477-1

Своєрідність конфлікту в художньому світі Тараса Шевченка

Стаття написана для Шевченківської енциклопедії і є спробою по-новому інтерпретувати природу конфлікту в художньому світі Тараса Шевченка.

У статті досліджуються загальні закономірності онтології конфлікту в художньому світі Тараса Шевченка. З'ясовуються особливості рецепції конфліктології художніх творів автора в різних контекстах літературознавчих досліджень. Увага зосереджується на необхідності інтерпретації тексту Шевченка в парадигмі загальнолюдських цінностей, архетипні означники яких були зафіксовані в творах українського письменника.

Ключові слова: конфлікт, художній світ, архетип, інтерпретація.

Конфлікт – зіткнення протилежних потягів, спонук, інтересів і поглядів людей; напруження і граничне загострення суперечностей, що призводить до активних дій, боротьби, супроводжуваних складними колізіями. У найзагальнішому плані конфлікт невіддільний від характеру людини та її ціннісних орієнтацій у суспільному середовищі. Конфлікт є предметом ряду гуманітарних наук – від загальної психології до естетики, філософії і конфліктології. Різні типи і форми вияву життєвих конфліктів освоюються в мистецтві, по-своєму моделюються в художньому світі митців. Тому як естетична категорія конфлікт у мистецтві окреслюється терміносполукою «художній конфлікт», яка найчастіше застосовується до опису, інтерпретації та оцінки явищ драматургії, епосу, та насамперед, фабульно-сюжетних літературно-художніх творів, а відтак і лірики. Конфлікт як органічний компонент художнього світу (твору) і засіб інтерпретації творчого результату митця з'являється і функціонує на певних стадіях естетичної свідомості з неоднаковою активністю і в різноманітних модусах.

Творчість Шевченка змоделювала фундаментальні глибинні конфлікти з їх універсальною семантикою, архетипною

структурою, соціокультурною символікою і образними національними модифікаціями. Хоча лексика Шевченка не фіксує терміна конфлікт, але балади, поеми, драма «Назар Стодоля», повісті письменника засвідчили, що його художньо-образне мислення суголосне з естетикою свого часу. В поняттєвій системі тодішньої естетики творчості смисловим відповідником конфлікту виступає лексема «борение». Так, у зіставних міркуваннях про епос, лірику і драму, які залишив згадуваний Шевченком професор О.І.Галич, наголошувалося, що «краса драматичних творів залежить а) від особливості дії, б) від характеру осіб, в) від вузлів і розв'язок» [Галич А.И. 1974: 263].

Панівним же поняттям в органічній цілісності творів будь-якого роду є «боріння однієї волі з іншою, окремої із загальною», оскільки все життя розумних істот «полягає в ненастанному борінні з безкінечним чи кінечним, божественним чи земним началом речей, – в борінні свободи з необхідністю чи долею...» [Галич А.И. 1974: 265].

Діапазон «боріння» у серцевині буття людських спільнот і кожного індивіда в Шевченка не тільки надзвичайно широкий, а й структурно розмаїтий; від взаємин матері / дитини (дочки і сина), закоханих / подружжя (вірність і зрада, рівня і нерівня) до соціально-економічної та національно-політичної залежності чи рівноправності особистостей. Лірика Шевченка демонструє дві крайні парадигми: один полюс виражають слова «Вміла мати брови дати, /Карі оченята, / Та не вміла на сім світі / Щастя-долі дати» [ПЗТ, 1.: 95]; друга парадигма - в заклику «Борітеся-поборете, // Вам Бог помагає!» [1.: 344]. І перша, і друга акцентують увагу на невинності тих, хто сам добровільно не вступає в «боріння», але страждає і результат залежить від Долі. У колізіях, які складаються в інтимно-родових стосунках людей, Шевченко пропонує і такі моделі «боріння», де мати, заздрячи дочці, «од злості зубами скрегоче», і стаючи призвідцем смерті дитини («Утоплена»); або батько «скверний гад» допускає інцест, затьмарений хтивою пристрастю («Княжна»). Ще одну типову модель «боріння» між удівцем батьком, сином сиротою-годованкою ілюструє поема «Сотник». Тут витоки конфлікту-боріння починаються з того, що в удівця-сотника «Гріховного пестування / Старе тіло просить», і він задумує обвінчатися з молоденькою приймачкою. Розв'язка таких «вузлів», зав'язаних самими людьми, також наступає невідворотньо: самотній батько («сивий дурень») умер, усе пропало, – і «нікому хреста постановити» [2.: 183]. – Отже, настає повне забуття.

Поеми «Гайдамаки», «Варнак», «Неофіти», «Відьма», «Марія»; повісті «Наймичка», «Нещасний», «Музикант», «Художник», «Близнята» гранично розширюють соціальні, етичні, філософські виміри конфліктів, які визначають фабули й сюжети, реалізовані в художньому світі Шевченка. У ньому чітко виділяються два типи художніх конфліктів: з одного боку, персоніфіковані в яскравих характерах борців, протестантів, месників; жертв, страдників, покутників, пророків, що діють у відповідних більше чи менше розгорнутих обставинах і саморозкриваються як внутрішня іманентна сила; а, з другого боку, водночас є конфлікти як текстуально організовані системи багатоголосся, котрі конструює автор від себе, через нараторів і ліричних суб'єктів, виражаючи врешті-решт своє власне концептуальне розуміння амбівалентності, дуальності світу і людського буття. Саме з цього погляду творчість Шевченка привертає увагу не стільки розмаїттям, таксономією і типологією конфліктів, скільки конфліктністю його духовного світу, мистецьких структур, їх рецептивного потенціалу. Це від початку публікацій творів Шевченка і досі породжує конфлікт інтерпретацій як окремих творів, циклів, так і творчості в цілому. Цю тенденцію найвиразніше започаткував (і то з використанням категорії конфлікту) Іван Франко у габілітаційній доповіді «Наймичка» Т.Шевченка» (1895). Простеживши жанрове втілення теми спокушеної і зрадженої жінки, яка по-різному вболіває за долю безбатченка (поема і повість «Наймичка», поеми «Катерина», «Сотник», «Марина», «Відьма»), зваживши на драматичні сцени і найтрагічніші за суттю колізії в «Гайдамаках», Франко констатував «систематичне уникнення острих конфліктів, котре бачимо у всіх творах Шевченка, найраніших і найпізніших [Франко 1981: 461]. Цю констатацію Франко трактує як особливість естетичного освоєння гострих конфліктів, зумовлену своєрідністю таланту Шевченка, «великим артистичним почуттям» [Франко 1981: 461] і пов'язану з «основним поглядом на суть поезії і її завдання» [Франко 1981: 463]. Всі приклади, наведені Франком, ілюструють і підтверджують шевченкову поетику художніх конфліктів: письменник «оминає малювання острих драматичних конфліктів», «любить малювати <...> моменти, коли душа ще не дійшла до найвищого напруження», натомість «момент вибуху, острого і різкого вибуху запалу у Шевченка звичайно збутий коротко..., або зовсім лишений на здогад читача» [Франко 1981: 460]. Франко спостеріг, що в Шевченкових творах «зібрано багато страшних конфліктів, але ані

одного не змальовано вповні, а тільки натякнено на них кількома словами» [Франко 1981: 461].

Шевченкова мистецька практика естетичного освоєння життєвих (соціальних, економічних, етичних, політичних) конфліктів у трактуванні Франка вже в кінці XIX століття давала підстави для переосмислення ціннісної структури конфліктів як феноменів художнього (уявного, змодельованого) світу, в центрі якого – «адорація штуки» (високе розуміння мистецтва як сакрального явища) з «призмою святості сім'ї», «людської гідності» [Франко 1981: 464]. Тому після тривалого домінування протягом XX століття соціологічної редукції всього розмаїття борінь-конфліктів, репрезентованих творчістю Шевченка, дуже актуально для історичної поетики, для неоісторизму в сучасному літературознавстві звучать давні висновки І.Франка. «Робота на панщині, визискування, неправда чиновницька і судова, податки і здирства, – наголошував 1895 року Франко, – все те в світогляді Шевченка займає, без порівняння, менше місце, як пониження людської гідності, якого головним і найтиповішим виразом у нього є пониження женщини, зрада і надруга над дівчиною, якій таким робом відбирається можність легального сімейного життя. З того погляду він гостро нападає на солдатчину, нападає й на кріпацькі порядки, що давали можність панам розпоряджатися душами селянськими, як худобою» [Франко 1981: 464]. У контексті сучасного трактування художніх конфліктів, змодельованих Шевченком, виявляє свою перспективну спрямованість також полеміка Франка з твердженням В.Сирокомлі про те, що автор «Гайдамаків» начебто «мачав перо у кров». На думку критика, який глибоко розумів психологію творчості Шевченка, як і психологію творення фікційного світу взагалі, «коли поет справді мачає перо в крові, то є се кров не жива, людська, що пливе серед болів конання, а кров з цінобру та карміну, розроблена на палеті» (тобто, з червоних фарб, розмішаних на палітрі. – ред.) [Франко 1981: 461]. У термінах естетики Франка такий спосіб творення означав «піднести звичайний життєвий факт в ясну сферу ідей», поєднати «реалізм з ідеалізмом», факт живої дійсності «скристалізувати в символічний образ самої ідеї» [Франко 1981: 464].

Прикметно, що Франко в 1895 році мимохідь торкнувшись специфіки художнього світу, своєрідності шевченкового моделювання конфліктів у цьому світі, сам непослідовно проводив це спостереження. Про це свідчать ті оцінні закиди на адресу Шевченка, які зафіксовані в тексті Франка: «В своїй боязі перед малюванням різких конфліктів між людиною і людиною

поет доходить до комізму...»; «...поет не здужав вповні драматично зобразити конфлікту між Назаром і Хомою...»; «...замість комедії вийшла слізлива мелодрама без найменшої психологічної правдоподібності» [Франко 1981: 461]; «...се не тільки нічим не мотивоване, але й доволі неправдоподібне»; «... не вмів вірно і пластично малювати моменти наглого вибуху чуття, запалу або терпіння і в таких моментах попадав в афектацію або штукував неясними, загальними фразами» [Франко 1981: 463]. За всіма таким застереженнями Франка стоять критерії реалізму з розумінням поглибленого психологічного аналізу сформованих і багатогранних характерів – до того ж в епічній прозі і драматургії післяшекспірівського періоду. Проте, як показує його полеміка з К.Шейковським, котрий прямолінійно зіставляв «Гайдамаки», «Наймичку», з творами Шекспіра, Франко відкидав догматичні оцінки одних творів у дзеркалі інших «більше як курйоз, ніж як вираз поважної наукової думки» [Франко 1981: 465]. Водночас, міркуючи про заторкнуті проблеми конфлікту в руслі гегелівської традиції загального, безкінечного, які діалектично пов'язані з частковим, партикулярним і випадковим, Франко логічно підходив до розуміння і формулювання основного закону художнього конфлікту, естетична суть якого (закону) з усією очевидністю увиразнилася аж під кінець ХХ століття. Попри все розмаїття «незвичайних фактів» і «незвичайних людей», про що оповідають «великі поети», наголошує Франко, вони врешті-решт все-таки «дають знаменитий матеріал до характеристики того народу, серед котрого живуть, і того часу, в котрім і для котрого працюють [Франко 1981: 466]. Так постає дилема між конфліктами («змаганнями») «звичайними / незвичайними», «зовнішніми / внутрішніми», «загальнолюдськими / національними», «універсальними / локальними». Дилема виявляється позірною, механічною, бо логіка «або-або» розривається в сфері ідеального, котре онтологічно присутнє в людському бутті, в процесі спілкування як модусу людського буття – екзистенції чуттєво-духовно споріднених істот. Дискурс Франка-критика з цього приводу будувався з таких концептів, як «чуття», «жива душа», «найглибші чуття», «неослабне вподобання», «обсяг нашого духовного життя», «скарб нашого досвіду в сфері найкоштовнішій, в сфері чуття» [Франко 1981: 466-467]. З сьогоднішнього погляду були це ще не стільки концепти, скільки концептуальні метафори. Але вони підводили до епістемологічного висновку в майбутньому про те, що глибинні основи конфлікту феноменологічно проявляються в рецептивних актах читачів і опосередковуються низкою

суб'єктивних (світоглядних, ментальнісних) чинників та об'єктивних щодо них соціокультурних конвенцій (норм, традицій, панівних критеріїв).

Переконливо ілюструють тривалий шлях літературознавства до подолання прямолінійного тлумачення художніх конфліктів під тиском соціологічних і усталених естетичних концептів статті провідних шевченкознавців після І.Франка. О.І.Білецький у проникливій студії «Російська проза Т.Г.Шевченка» (1949) зважав на два таких чинники – світоглядний міг бути показовою даниною ситуації («світогляд Шевченка характеризувався так само, як і в російських просвітителів-різночинців, непримиренною ворожістю до кріпацтва і до всіх його витворів в економічній, соціальній і юридичній галузях» [Білецький 1960: 238]. А другий – поетикальний чинник – осмислювався паліативно, з визначенням провідної ролі класового світогляду. На думку О.І. Білецького, Шевченко – лірик за характером таланту, – «намагається всіляко приборкати своє почуття, ввести його в русло спокійного спостереження, прямої констатації, розрахованої на тямущого читача. Іноді це йому вдається <...> Але частіше він демонструє нам самого себе в боротьбі з нездоланними труднощами. І тут починається шукання різних обхідних шляхів» [Білецький 1960: 242-243]. Описуючи ці «обхідні шляхи», тобто чергування різних форм оповіді, історик літератури потрапляє знову на сліди І.Франка, говорячи про брак пластичних характерів у Шевченка. О.І.Білецький розгортає цю логіку далі: в Шевченка, наголошує він, «є визначене ставлення до цих факторів, яке йому хотілося б висловити, хоча він добре усвідомлює труднощі прямого висловлювання. Перед цими завданнями порівняно на другий план відступає проблема характерів, проблема психології дійових осіб. Але зате ми широко і всебічно, незважаючи на неминучу «езопівську мову, впізнаємо одну особу, яка присутня майже всюди – особу самого автора» [Білецький 1960: 243].

Постає питання: а якби не було соціально зумовленої «езопівської мови» (зважання на цензуру), чи інакшою була б шевченківська поетика конфліктів-борінь? Звертаючи увагу на пафос повістей «Музикант» і «Художник» («венец бессмертной красоты - это оживленное счастьем лицо человека») і на патетику політичної лірики, О.І.Білецький наголошував на глибинній єдності в підходах Шевченка до осмислення художніх конфліктів. «Поет Шевченко навіть тоді, коли він закликав «злою вражою кров'ю волю окропити» («Заповіт»), коли він говорив, що треба «добре вигострить сокиру» («Я не нездужаю, ніврокуа»), послати

ворогів на плаху, – підсумував О.Білецький, – сповнений того ж високого гуманізму, що і Шевченко-оповідач» [Білецький 1960: 249].

Суперечливість у простеженні плетива чинників, які впливають на «щастя-долю» Шевченкових героїв, настільки стабільна і наскрізна у його творах, що навіть простодушна Парасковія Тарасівна (повість «Близнята») постійно задумується над причиною різниці між успіхами дітей, що «в один день и даже, может быть, и час они узрели свет божий животворящий». Шевченків оповідач спонукає і своїх читачів міркувати про істинність прислів'я «Каков из колыбельки, таков в могилку», звертаючись до них: «А вот мы и увидим, в какой степени эта пословица справедлива». Шевченко не простежує докладно становлення характерів і насамперед у ставленні близнят до найближчих людей – прийомних батьків. Одначе соціологічно орієнтоване літературознавство домислювало й увиразнювало пропущені письменником у тексті сюжетні ланки.

І в такому разі з'являлася відповідна інтерпретація шевченкових конфліктів, як-от: «Протиставляючи дві системи виховання, Шевченко всією структурою художніх образів заперечував антипедагогічний характер кріпосницьких методів. Він картав «патентованих мерзотників» і ту суспільну атмосферу, яка їх породжувала, але водночас бачив у житті і відтворював у художніх образах ті ясні промені, ті прогресивні сили, які тільки й могли вести народ уперед» [Кирилюк 1985: 356-357]. Це – не «помилка» індивідуального автора, а логічний наслідок використаної методології, яка редукує багатогранність текстуально втіленого конфлікту до соціально-економічних чинників кріпосницької системи, хоча онтологічні основи конфлікту повісті «Близнята» виходять поза ті (зовнішні щодо них) параметри, зберігаючи аксіологічну вартість та естетичну вражальність і в інших конкретно-історичних умовах. Моральні страждання матерів, турботливих опікунок-берегинь свого роду, яких завдають їм алкогольно залежні діти, – явища не поодинокі і не локальні. І такого типу конфлікти не вичерпуються ні побутовими, ні моральними, ні навіть релігійними сферами, не виключаються соціумами, спільнотами будь-якого рівня організованості, матеріального достатку, освіченості. Тому естетика, літературознавство, як і культурологія взагалі, не можуть сьогодні звужувати інтерпретацію художніх конфліктів як рушійної сили естетичної дієвості мистецтва до якогось історичного проминального їх виду чи типу. Творча спадщина

Шевченка – переконливе цьому свідчення. Особливо під час трансформації гуманітарних наук.

З розвитком психоаналізу, в міру застосування його методики до вивчення художньої літератури, з формуванням архетипної критики та з поширенням структуралістичних орієнтацій, зокрема структурної антропології, котра сприяла утвердженню міфопоетики, радикально змінювалися підходи до розуміння категорії конфлікту. Замість емпіричного опису та класифікації численних проявів конфлікту в житті і мистецтві здійснювалися спроби віднайти їх глибинні і фундаментальні основи, виявити іманентні механізми. Стосовно творчості Шевченка таку методику апробував Г.Грабович (1982). Беручи до уваги повний обсяг спадщини Шевченка як цілісну структуру в дуальному самовияві художнього космосу (всесвіту) українського класика, дослідник шукав у ньому «всеохопного системного ладу» [Грабович 1991: 25]. На погляд автора, Шевченко в осередді твореного світу «бачив глибоку і всеохопну дисгармонію й конфлікт». Г.Грабович зазначав, що у поняття конфлікт він укладав «не просто реальну, динамічну боротьбу між двома сторонами чи реальними силами (хоч і це теж), а більш широку опозицію, суперечність, яка визначає ненормальний стан існування [Грабович 1991: 67]. Г.Грабович при такому смисловому застереженні поставив поряд з традиційним терміном конфлікт новітні структуралістські концепти: «опозиція», «дихотомічність», «дуалізм», але широко оперує поняттям конфлікт, виділяє кілька його рівнів. До них зараховує конкретні твори Шевченка, а моделі, в які об'єднує твори відповідних рівнів, називає так: 1. «Нещасливі коханці»; 2. «Сім'я»; 3. «Ідеальна спільність і суспільна структура»; 4. «Ідеальна спільність і суспільна структура як універсальна модель». У такий спосіб вибудована ієрархізована багаторівнева модель, основою якої є «перший рівень конфлікту» сюжетного розвитку, що реалізується «в сумних долях окремих героїв» [Грабович 1991: 68]. На вершині конфлікту опиняється «діалектика ідеальної спільності і суспільної структури», що «перекладається до всіх рівнів людського існування» [Грабович 1991: 110]. Діалектика «ідеальної спільності» (громади, «communitas») і суспільної структури (статусів, рангів, ролей, соціальних груп, регламентованих відповідними нормами) сфокусовується в характерному саме для України (і для Шевченкової метаісторії) конфлікті козацтва».

Відтак «вертикальна» ієрархія конфліктів художнього світу Шевченка розширюється горизонтальним, просторово-часовим їх

аспектом: від розірваної конфліктами сучасності сягає в гармонійне минуле («золотий вік») і в ідилічне прийдешнє (омріяний новий справедливий лад).

Так осягає конфліктність художнього світу рецептивна свідомість людського інтелекту, який використовує інтуїтивні, розумові та евристично-прогнозні свої ресурси. Рецептивне освоєння структурованих конфліктів може бути фрагментарно-еклектичним (наївне читання) або системно цілісним (естетичне сприймання), яке герменевтично долає горизонти часткових інтерпретацій. Це залежить від тих кодів, які рецептивна свідомість віднаходить у тексті твору (циклі творів). Серед поширених кодів, зумовлених природою словесної творчості, структуралісти виокремили біографічний, хронологічний, етнографічний, психологічний, міфологічний, соціологічний, ідеологічний, символічний та інші коди. Як диференціюючі, чинники літературної рецепції вони діють на синхронному і діахронному рівнях, їх енергія проявляється на трьох основних фазах процесу творення і сприймання художнього світу: сучасності – проминальності – прийдешності. По суті, так конструюється універсальна «схема» розв'язки будь-яких у творчості Шевченка конфліктів. «Спочатку, – констатує Г.Грабович, – концентрація уваги поета на конфлікті й злі сучасності, далі – розширення його погляду й включення до нього поряд з сучасним і минулого, і нарешті ще більше розширення погляду, включення майбутнього і тих рішень, які воно пропонує. Ця прогресія складається не з простої послідовності часових площин, вона передбачає дальше поглиблення, ускладнення й універсалізацію моделі світу [Грабович 1991: 148].

Запропонований Грабовичем погляд на конфліктність художнього світу Шевченка спирається на аналогію з міфом, а, отже, і на засади міфопоетики. Цей підхід до текстів Шевченка піддається критиці, але незаперечним є факт, що концепція Г.Грабовича не є механічним накладанням готової матриці структурної антропології, а докладно експлікована творчістю письменника, її тематикою, проблематикою, образами жанрово-композиційними і наративними особливостями, з урахуванням символічної проекції особистості Шевченка на його тексти. Дослідник відштовхується також від загальноприйнятого факту, що в підґрунті шевченкового світу «лежить його повне ототожнення себе з Україною. Його особиста доля й доля його народу стають віддзеркаленням і моделлю один одного» [Грабович 1991: 155]. Саме завдяки цьому Шевченко, прямуючи від етноцентризму до універсальних істин, зумів з допомогою

мови архетипів і універсальних символів знайти відповідь на величезну кількість «непримиренних опозицій». Однак сутність цієї відповіді знаходиться не в текстуально сформульованих розв'язках зображених численних конфліктів, а в пафосному, пасіонарному утвердженні переконання-пророчої візії, що фундаментальний конфлікт, який екзистенційно переживає кожна людина, вирішується шляхом «класичної міфологічної медіації» [Грабович 1991: 154].

Література:

Адорно 2002: Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. – К.: Основи, 2002. – 518 с.

Білецький 1960: Білецький О.І. Російська проза Т.Г.Шевченка // О.І.Білецький. Від давнини до сучасності. Вибрані праці: У 2-х т. – Т.2. - К: ДВХЛ, 1960. – С.231-256.

Галич 1974: Галич А.И.Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В двух томах. – Т.2. – М.: Искусство, 1974. – С.205-275.

Грабович 1991: Грабович Г. Шевченко як міфотворець. – К.: Рад. письменник, 1991. – 212 с.

Ивакин 1986: Ивакин Ю. Повести Т.Г.Шевченка // Тарас Шевченко. Повести. – К.: Дніпро, 1986. – С. 5-22.

Кирилюк 1985: Кирилюк Є.П. Шевченко-повістяр // Тарас Шевченко. Художник: Повісті. – К.: Молодь, 1985. – С. 349-357.

Маланюк 1997: Маланюк Є. Книга спостережень. – К.: Дніпро, 1997. – 430 с.

Погрибный 1981: Погрибный А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К.: Вища школа, 1981. – 200 с.

Рікер 2001: Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької, 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 288-304.

Смілянська 1990: Смілянська В.Л. «Святим огненним словом...» Тарас Шевченко: поетика. – К.: Дніпро, 1990. – 290 с.

Смілянська, Чамата 2000: Смілянська В.Л., Чамата Н.П. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації текстів Тараса Шевченка. – К.: Вища школа, 2000. – 207 с.

Франко 1981: Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 29. – К.: наукова думка, 1981. – С. 461.

Чамата 1989: Чамата Н.П. Композиція зіставлень у ліриці Шевченка // Рад. літературознавство. – 1989. – № 12. – С. 29-40.

Шевченківський словник 1976: Шевченківський словник. У 2-х томах. – К.: Головна редакція УРЕ, 1976. – Т.1. – 414 с.; Т.2. – 410 с.

Шефстбери 1974: Шефстбери. Эстетические опыты. – М.: Искусство, 1974. – 543 с.

Hromyak Poman

The peculiarities of conflict in the artistic world of Taras Shevchenko

This article is written for the Encyclopedia on Shevchenko. It is the attempt to give new interpretation of the conflict nature in the T.Shevchenko artistic world.

The article deals with the investigation of general conformities of ontology of the conflict in the artistic world of Taras Shevchenko. The peculiarities of reception of conflicts in the literary works of the author in different contexts of scientific researches are ascertained. The main attention is paid to the necessity of interpretation of the text by Shevchenko in the paradigm of humanistic values archetypal identifiers of which are fixed in the works of Ukrainian writer.

Key words: conflict, artistic world, archetype, interpretation.

Микола Ткачук (м. Тернопіль)
ББК 83.3 (4 Укр) 5-8
УДК 82.477-192.3

Новаторство дискурсивної практики Івана Франка в жанрі сонета («вольні» та «тюремні» сонети)

У статті висвітлюється нова дискурсивна практика в галузі жанру сонета українського поета Івана Франка. Текстуально досліджується художній світ унікальних у світовій поезії циклів «Вольні сонети», «Тюремні сонети», їх структура, яка будується на засадах діалогізму, багатій суб'єктно-об'єктній сфері, ліричний суб'єкт якої складається з «випромінюваного Я», «Я як іншого», «Ми», «Ти». У такий спосіб розкривається новаторство митця, яке позначилося на тематичному та художньому рівні, розширенні і збагаченні семантичного та інтертекстуального простору класичної форми сонета.

Ключові слова: дискурсивна практика, сонет, діалогізм, ліричний суб'єкт, інтертекстуальний простір.

У семіотичному просторі збірки «З вершин і низин» циклам «Вольні сонети» та «Тюремні сонети» І.Франко відводив особливу роль, розглядаючи їх важливим складником художнього світу своєї ліричної книги, в якій хотілося йому зобразити себе й увесь світ: поета-пророка, Спасителя, носіїв зла та їхніх виразників, історичну й сучасну парадигму буття України з її проблемами, світовідчуттям, народностями, багатством людських думок і почуттів. Його ліричні суб'єкти не просто виголошують монологи чи діалоги, роздумують вголос, а репрезентують складну дійсність, систему поглядів, «філософію серця», український космос. Працюючи над збіркою і водночас деякі з віршів оприлюднюючи в часописі «Світ», поет зізнавався М.Павликові в листі від 12 листопада 1882 року, що бажає «показати нашим людям першу пробу реальної, на живих фактах опертої і реальним способом обробленої поезії», водночас вивчаючи й перекладаючи сучасну європейську поезію [Франко 1976-1986: 48, 328]. У річищі художнього дискурсу «реальної поезії», зокрема поетики натуралізму, він створює «Галицькі образки», «Тюремні сонети», вживає традиційні жанрові форми, зокрема сонет, й експериментує у строфіці й ритміці, використовує алегоричні, символічні й умовні образи. Кожен з цих циклів, окрім смислової домінанти, має свою емоційну тональність, яка опозиційно розвиває ліричний сюжет, наповнює

його то ніжними, то елегійними, то грізними й величними музичними тонами.

Безперечно, новаторською була дискурсивна практика І.Франка в жанрі класичного сонета. Поет оновлював канонічну форму: «У форми пута / Свобідна думка в них тремтить закута» [Франко 1976-1986: 1, 142], органічно на національному ґрунті поєднав класичну гармонію форми з багатим змістом, канонічну сонетну строфу вдосконалював, прагнув і до формальної витонченості, еластичності сонета, зробив його карбованим, звучним, витонченим, відбиваючи індивідуальний світ людини і «поезію мислі». Високої художньої майстерності досяг Франко у розділі «Сонети» збірки, що складається з двох циклів – «Вольні сонети», «Тюремні сонети», які нагадують своєрідний «тюремний щоденник» (невипадково автор позначає дати написання сонетів). До Франка в українській поезії до сонетної форми принагідно зверталися О.Шпигоцький, А.Метлинський, Л.Боровиковський, М.Шашкевич, М.Устиянович, Ю.Федькович, проте саме під його пером ця складна, сувора і дисциплінуюча форма засяяла новими гранями: вона наповнилась пластичністю і конкретністю образів, невідомим досі революційним пафосом, стала виразником надій народу жити щасливо і його гніву, протесту проти антигуманного світу, перетворившись у «грізні сонети». Культивуючи жанр сонета, спираючись на європейську традицію (Ф.Петрарка, А.Данте, У.Спенсер, В.Шекспір, А.Міцкевич), поет розширював його семантичне поле, між референтом і дезмигнатом (поняттям і річчю), між означуваним і означником, оновлював суворий стиль, ясну завершеність і досконалість форми. Франко знав «панцерні сонети» німецького поета-романтика Фр.Рюккерта (1788-1866), який оспівав визвольну війну в епоху боротьби з Наполеоном у збірці «Панцирні сонети» (1814). Але до Франка «ніхто з поетів не насмілився в сонетній формі намалювати картини найбільш «низької», огидної дійсності, картини страшного пекла австрійської тюрми, в якій не раз доводилось мучитись самому поетові. Це певною мірою аналогія до «Записок із мертвого дому» Ф.Достоєвського, тільки без відносного спокою останніх» [Білецький 1965: 475]. За словами О.Білецького, художні картини, змальовані у віршах, — вражаючі, натуралістичні у своїй правдивості. «Проте страшні враження, «криваві сни» не сповнюють душу поета безнадійністю. Вони не заважають поетові думати і підніматися на окремих сторінках свого поетичного щоденника до широких історичних узагальнень» [Білецький 1965: 475]. У цих творах українського поета спостерігаємо своєрідний вияв «естетичного критицизму буржуазного суспільства», який у

той час набув значного поширення в літературах Західної Європи [Barrière 1974: 514-520]. В річищі поетики натуралізму в бориславському циклі прозових творів і багатьох поезіях збірки «З вершин і низин» порушуються проблеми соціального зла й несправедливості, появи нових верств, зокрема пролетарів, загалом життя знедолених мас. І це було невипадковим у творчих шуканнях І.Франка, адже це був період, коли соціальні контрасти України, страждання народу зумовлюють інтенції письменника, непокоять його свідомість і сумління.

Художній дискурс сонетів Франка відбиває нове світорозуміння, мінливість часу (а не незмінність часів, що дані раз назавжди споконвіку і циклічно повертаються), зображує історичний погляд на дійсність, прагнення ліричного суб'єкта зробити її гуманною і справедливою. Новий погляд на світ активізував виразність образної системи, нову модель конструювання світу і почуттів людини. В сонетну форму Франко вніс революційне тлумачення дійсності, розкривши її антигуманну сутність. У цих «вольних» та «тюремних» сонетах, на погляд Т.Гундорової, Франко осмислює світ з «перспективи суспільного перетворення. Звідси — внесення активного суспільно-громадського, просвітительського пафосу в жанр сонета, який мислиться і засобом пізнання, і перетворення. В поєднанні з класичним, дещо відособленим об'єктивізмом і раціоналізмом форми у «Вольних сонетах» також виявлена натуралістичність суб'єктивних почуттів і рефлексій» [Гундорова 1996: 61]. Сонетну форму поет вириває з гнилі «пустодзвінного і безплідного» естетизму, повертає її у річище пекучих проблем суспільного й духовного буття. Митець попереджував сучасників: «Лікар іде!», тобто наступає епоха революційних перемін: «Безцільних поривань пора пропала, / Розумних діл пора розпочалась» [Франко 1976-1986: 1, 149]. Український сонетяр розширював тематичні обрії сонета, наповнивши його політичним, націє- і державотворчим змістом. Створивши естетично досконалі твори, він піднісся до вершин світової слави.

Свої погляди на завдання сонета в нову епоху поет висловив у таких поезіях, як «Сонети – се раби...», «Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський», «Колись в сонетах Данте і Петрарка», «А рано, поки час виб'є п'ятий», «Епілог». У метакритичному дискурсі семантично еквівалентами й опозиційними є тези «Сонети — се раби» / «Сонети — се пани»: «Екстреми ся стрічають / Несмілі ще їх погляди, їх речі, / Бо свої сили ще раби не знають» [Франко 1976-1986: 1, 142]. Класичний сонет мав свої тематичні й стильові обмеження. Поет, ратуючи за оновлення

традиційної форми, вдається до риторичної пристрасті, риторичних окликів і гіперболи, свої «хлопські» сонети уподібнює вольовим і мускулястим чоловічим пориванням, організованості й рішучості: «Простуйся! В ряд!» Хлоп в хлопа, плечі в плечі / Гнеть (як стій, вмить – М.Т.) стануть, свідомі однієї мети, / Живії, грізнії, огромнії сонети...» [Франко 1976-1986: 1, 142]. Завершується Франків вірш багатозначними трьома крапками, які в наступних сонетах розгортають і конкретизують авторську думку.

Суб'єктно-об'єктна структура сонетів Франка засновується на засадах *діалогізму*, як визначив цей принцип М.Бахтін [Бахтин 1986: 154-159], тобто на діалогічних відношеннях суб'єкта (поета) і світу «іншого», «погляд на себе і слухання себе» очима «іншого». Ліричне «Я» втілює себе в чужому голосі, який організовує внутрішнє життя «Я» в ліричному творі. В цьому аспекті показовим є другий сонет, в якому представлені відношення суб'єкта і об'єкта мовлення, що набувають діалогічних суб'єктно-об'єктних відносин, взаємно співвідносних висловлювань «Ти» — «Я». Ліричне «Я» звертається до «Ти», немов до себе: «Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський, / Немов боїшся насміху і сварки? / Чого важкий свій молот каменярський / Міняєш на тонкий різець Петрарки?» [Франко 1976-1986: 1, 142]. Це неначе голос «іншого», можливо, опонентів поета, одначе ліричного суб'єкта «видають» маркери «молот каменярський», «валити панський гніт і царський», що засвідчує щільне переплетіння інтенцій власне автора і ліричного героя, які, проте, не зливаються: авторське слово, втілене в автоцитованому дискурсі, набуває в цьому контексті «чужого» слова стосовно ліричного героя, який уточнює свою позицію: «Ні, я не кинув каменярський молот, / Усе він в моїй, хоч слабкій, долоні. / Його не вирве насміх, ані колот. // І як невпинно він о камінь дзвонить, / Каміння грюк в душі мені лунає, / З душі ж луна та співом виринає» [Франко 1976-1986: 1, 143]. «Двоголосе» слово водночас зреалізовується в межах одного тесту двома інтенціями.

У добу романтизму в західноєвропейській поезії склалася традиція викладати теорію сонета в жанрі сонета. Два сонети про сонет написав Август Вільгельм Шлегель (1767 — 1845), в яких вперше в поетичній формі визначено сонетний канон — «чотиринадцять магічних рядків». Французький поет-романтик Шарль-Огюстен Сент-Бев (1804 — 1869) у своєму «Сонеті» простежив попередні важливі віхи розвитку жанру: «Сонета не плямуй, о критику лихий! / Він чарував колись великого Шекспіра, / Зітхнула тужно ним Петрарки ніжна ліра, / Ним серце

лікував закутий Тасс сумний. // Камоенс зменшив ним вигнання час тяжкий, / Коли співав любов, і гинула зневіра, / Він Данте хвилював, як той ішов на звіра, / І миртами його вінчав вінок рясний. // Ним Спенсер оживляв своє зачарування, / Коли в сонетах він спиняв свої зітхання; / Ним збуджував Мільтон погаслий серця жар. // Я хочу відродить у нас сонета строї, / Привіз їх Дю Белле з Флоренції старої, / І безліч проспівав їх рідний наш Ронсар» (Переклад М.Терещенка) [Сент-Бев 1971: 66]. Кожній історичній епосі притаманні свої специфічні епістеми — «проблемне поле» (М.Фуко), яке мало до цього часу свій рівень культурного значення, що утверджувалось внаслідок дискурсивних практик. Якщо Шекспір і Петрарка належать до епістеми Відродження, то творчість І.Франка формувалась в епістемі Нового часу. Жанрова модель сонета як частини людського знання, що сформувалось у попередній епосі, у новій епістемі може модифіковуватись. Відтак Франко привносить нові дискурсивні теми у вже здавалося б сформований жанр. Внутрішня діалогічність притаманна віршеві «Колись в сонетах Данте і Петрарка», в якому поет на обмеженому просторі чотиринадцятирядкової мініатюри оглядає стан розвитку сонета у світовому письменстві, внесок кожного свого попередника в сонетну форму, що дозволяє збагнути своєрідність мистецтва Франка, майстра малої, проте ємної поетичної форми сонета. Данте, Петрарка, Шекспір, Спенсер оспівували красу і гармонію, витончена форма їхнього сонета нагадує «різблену чарку», в яку «свою любов, мов шум-вино, вливали» [Франко 1976-1986: 1, 150], — гнучкий метафоричний образ, класична ясність картини, за допомогою якої окреслюється світ сонетного мистецтва діячів епохи Відродження. В іншу епоху жив німецький поет Фр.Рюккер, який реформував сонетну форму («чарку німці в меч перекували»), уподібнив сонет мечеві, витворивши холодний «панцирний сонет», що відбиває два кольори — крові та сталі. Ліричний герой присутній у творі Франка як власне автор, як основний суб'єкт ліричного наративу, який відносить себе до хліборобського роду, замислюється, яка духовна їжа потрібна саме його народові. Отже, перед українським митцем стоять інші завдання: «Нам, хліборобам, що з мечем почати? / Прийдесь нову зробити перекову: / Патріотичний меч перекувати // На плуг — обліг будущини орати, / На серп, щоб жито жать, життя основу, / На вила — чистить стайню Авгійову» [Франко 1976-1986: 1, 150]. В цьому полягала незвичність франкового сонетного ліризму, новий жанровий тип сонетної форми, головною семантичною рисою якого була орієнтація на «іншого», взаємопроникнення

«особистого» і «загального», коли людина і народ виступають не як суб'єкт і об'єкт, а немовби два суб'єкти — «випромінюване-Я» і душа народу.

Образ ліричного героя має інтегральний характер у ліриці І.Франка: в його поетичній системі «випромінювання-Я» (по-німецьки «Ausstrahlungen des Ichs») трансформується не тільки як центр сприйняття зовнішніх вражень, а й як складник світу поза ним. Простір культури є інтегрований у структуру свідомості, оскільки колективне підсвідоме, важливий складник психіки, містить духовну сферу людської діяльності. На відміну від індивідуального змісту свідомості, у цій сфері закладені категорії людського філогенезу, який містить раціональні концепти людського суспільства.

Тему мистецтва, його джерел, служіння поета народові він продовжив у поезіях «Котляревський» (1873), «Народна пісня» (1873). Ранній сонет, присвячений зачинателю нової української літератури І.Котляревському, будується як розгорнуте порівняння, метафоричний процес: могутній орел на високій горі крилом ударив груду снігу, що незабаром перетворилася в «лавину дужче грому». Одна дискурсивна тема означується через іншу на основі подібності. Диференціальні ознаки цих тем, які виділяються авторською свідомістю, стають основою для створення індивідуальної картини світу: «Так Котляревський у щасливий час / Вкраїнським словом розпочав співати, / І спів той виглядав на жарт не раз. // Та був у нім завдаток сил багатий, / І огник, ним засвічений, не згас, / А розгорівсь, щоб всіх нас огрівати» [Франко 1976-1986: 1, 143]. Франко маркує «вкраїнське слово» як одухотворене, продовжуючи славну традицію Котляревського, який черпав у живому народному джерелі натхнення для поетичної творчості. Феномен такого означника випливає з вербалізації психічних процесів підсвідомим. Вже З.Фройд пов'язував підсвідоме з тілесним началом. Людське тіло впливає на несвідоме, визначає його психічні реакції, що виразно виявляється у фройдівській теорії сну. Проте лінгвістичне трактування цієї проблеми запропонував Ж.Лакан. Підсвідомі процеси знаходять своє вираження в мовленні. Духовна потреба в культурній, етнологічній ідентичності, яка заповнювала думки українського письменства, знайшла своє вираження в розгортанні метафоричного процесу пиття, спраги, припадання до чистого джерела: «криниця та з живою, чистою водою — / То творчий дух народу, а хоч у сум повитий, / Співа до серця серцем, мовою живою» («*Народна пісня*»). Енергію переконаності ліричного героя підсилюють його образні й логічні роздуми, розгорнуті

порівняння-зіставлення й метафори: «Як початок криниці нам на все закритий, / Так пісня та з джерел таємних ллєсь сльозою, / Щоб серце наше чистим жаром запалити» [Франко 1976-1986: 1, 144].

У ліричних творах Франка винятково виразно окреслюється поетичний світ, думка про який формується із уявлень про найбільш близькі поету сфери життя й особливий характер художнього бачення. Ліричне «Я» в таких поетичних текстах не губить ні біографічної, ні внутрішньої визначеності. Зокрема, цикл «Вольні сонети», проблематика якого охоплює широке коло питань (особливо підкреслюється нерозумність світу, що тримається на жменьці «дармоїдів», на «дикому гніті»), відбиває виразно художній світ як форму вираження авторської свідомості, що й зумовлює емоційний його тон. Емоційну експресію в X сонеті, наприклад, створює іронія та рефрен «Смішний сей світ! Смішніший ще поет», який маркує в уявленні суб'єкта паралельні сигніфікати «смішного світу» і «смішного поета», який хотів би, «окрім зла, в тім світі правди й розуму глядіти» [Франко 1976-1986: 1, 147). У моделюванні образу митця, який «в погоні до незвісних мет / Розумну думку рад би відшукати», виразно окреслюється образ автора, який і сам поривався до «незвісних мет», живлені ідеєю краси і справедливості в світі. Сонет перегукується з поезією «О музо, зачекай» (збірка «Внутрішні голоси») В.Гюго, в якій йдеться про обов'язок поета розвінчувати зло, з віршем «Що таке штука?», який переклав Франко: «Штука — се думка, що встане, / Всякі порвавши кайдани, / Се побідитель благий; / Дасть уярмленим свободу, / Вільному дасть же народу / Велич і славу в людий» [Франко 1976-1986: 12, 292]. У семіотичному просторі сонетів поета лунають громи, проносяться бурі, виблискують вогненні хвилі, що знищують неправду й зло, символізують змагання за волю. Його ліричний герой побачив «огняні й криваві хвилі» як «з мільйонів серць, мов божий грім, / Закута правда бухне і застилі / Шкарлущі світу розірве в нім», тобто помітив наростання тенденцій, що символізують оновлення світу, в якому не загинуть «думка, правда і добро», прийде «людськості ядро» («*Вам страшно тої огняної хвилі*»). Як і Фр.Рюккерт у своїх «Панцерних сонетах» (1814), про які згадує Франко в сонеті «Колись в сонетах Данте і Петрарка», так і він оспівує волелюбство народу в образах «божого грому», «закутої правди», «ясної звізди». В ліриці поета постійно звучить мотив майбутнього. Ліричний герой мріє про панування на землі гармонійної світобудови, проте негативні дисонанси соціальної дійсності руйнують ці бажання («*В снах юності так сквапно ми*

шукаєм»). Герой наділений пророчим даром, він бачить зло у світі, але зберігає віру в добрі начала, які наявні в кожній людині, зокрема її волелюбність. У сонеті «Пісня будущини» він з глибоким внутрішнім переконанням пророкує прихід оновленого й гармонійного світу: «Знов час прийде, до найтяжчого бою, / Останнього, за правду й волю милу / Ти поведеш народи і прогнилу / Стару будову розвалиш собою. // І над обновленим, щасливим світом, / Над збратаними, чистими людьми / Ти зацвітеш новим, пречудовим цвітом» [Франко 1976-1986: 1, 148]. У цій іпостасі ліричного героя, в кожному вияві його душі і поривань до гармонії відлунюється висока духовність, гуманізм, внутрішня краса і велич Франкової естетичної концепції людини.

Поет вдається до скомплікованих суб'єктних форм, поєднуючи декілька голосів. У сонеті «Незрячі голови наш вік кленуть» ліричний наратив представляє голос ліричного «ми», метонімічних «незрячих голів», які «говорять», що «перед правом сила, / А чесній думці перетяті крила, / А правду й волю, як звіра, женуть» [Франко 1976-1986: 1, 144], а також полемічне мовлення ліричного «Я», яке передає авторську позицію: «Та що ж се — сила? Лиш п'ястук та збруя? / А серця вашого огонь святий, / А думка, що світи нові будує». Дзвінкі ямби, імперативні інтонації, романтика, метафори («*серця огонь святий*», «*переконань, правди блиск яркий*» тощо) підкреслюють піднесеність почуттів ліричного героя, який широкою емоційною гамою вимірює суспільну реальність у її гуманних вираженнях. Тому сонети Франка глибоко вистраждані, ліричні, суб'єктивні, як справжня поезія. Вони відбивають не тільки особисті почуття й протест, але й прагнення народу до волі, до краси, до гармонії. Поет пропагує високоетичні моральні закони, у сонеті «Як те залізо з силою дивною» прославляє працю-боротьбу як силу, що звеличує людину: «Лиш в праці мужа виробляєсь сила, / Лиш праця світ таким, як є, створила, / Лиш в праці варто і для праці жить» [Франко 1976-1986: 1, 146]. Справді, у «вольних» сонетах, на думку Т.Гундорової, Франко «демонструє діалектизм «рабської» форми і «свобідної» думки». У цих віршах «антиномії думки і почуття, права і сили, бажання і щастя стають тими смисловими поняттями, які передають динаміку живого, зацікавленого світовідчування поета, не байдужого до долі сучасного й майбутнього» [Гундорова 1996: 61]. Опозиційні концепти зумовлюють не тільки художній світ сонетів, а й своєрідність структурування, суб'єктно-об'єктну організацію. Навіть монологічно завершені сонети набувають вираження внутрішнього діалогізму, адже свідомість поета охоплює в своє

поле зовнішній світ, який стає внутрішнім і в якому наявні декілька адресатів.

Монологічна структура визначає суб'єктно-об'єктну організацію раннього сонета «*Жіноче серце! Чи ти лід студений*...», в якому ліричний герой звертається до загадкового «жіночого серця». «Ти», адресат повідомлення, умовний, адже йому не дано права на висловлювання і він являє собою адресата внутрішнього мовлення ліричного суб'єкта, немов мовлення для себе самого. Така суб'єктна структура становить собою внутрішню діалогічність єдиної особистої свідомості. Поступово уявний образ жінки означується через метонімію «жіноче серце». Для ліричного героя вона асоціюється в контрастних образах «студеного льоду» і «запашного, чудового цвіту весни», «світлого місяця» і «огню страшного». Виразниками й репрезентантами її образу є «тихі сни невинності» і «стяг воєнний, що до побіди кличе», «терни» і «рожі», «ангел надземний» і «демон лютий з пекла глибини». Хоча твір побудований майже на запитальних і окличних реченнях, його ліричний сюжет розвивається напружено й драматично, досягаючи пуанту в останньому терцеті: «Ти океан: маниш і потопляєш; / Ти рай, добутий за ціну оков. / Ти літо: грієш враз і громом убиваєш» [Франко 1976-1986: 1, 145]. Такі зіставлення відтінюють широку амплітуду ліричних почуттів героя, який апологізує жінку.

Справжнім шедевром є сонет «*Сікстинська Мадонна*» (1881), викликаний роздумами над однойменним портретом Рафаеля. Перед високим мистецтвом епохи Відродження поет ніжно схиляє голову. Він дивується нетлінній, неземній красі Мадонни: «Хто смів сказать, що не богиня ти?» Як відомо, ці слова Франка взяв за мотто до своєї «Сікстинської Мадонни» (1956) М.Рильський. Франка приваблює загальнолюдський смисл образу матері, яка в своїй самовідданій любові до сина і самопожертві підноситься до Мадонни: «Так, ти богиня! Мати, райська роже, / О глянь на мене з своєї висоти! / Бач, я, що в небесах не міг найти / Богів, перед тобою клонюсь тоже» [Франко 1976-1986: 1, 147]. Складною є суб'єктна структура твору: звучать голоси поета, який відмежовується від кола «безбожників», що виражається риторичним запитанням («Де той безбожник, що без серця дрожі / В твоє лице небесне глянуть може, / Наткнутий блиском твої красоти?»); ліричне «Я-випромінюю» створює простір, що відбиває внутрішній світ героя, проекцію його свідомості, світло духовності, захоплення, любові, але водночас і сумніву й здивування; «Ти» — «Мадонна», «богиня», «райська рожа» «краса», семантичну наповненість і багатозначність образу

якого маркують топоси «боги», «духи», «висота» «небо», «небеса», «лице небесне», «мати», «Мадонна». До Мадонни ліричний суб'єкт звертається довірливо «Ти», ствердно вигукуючи («Так, ти богиня! Мати, райська роже...»), не сумніваючись в істинності божественності Мадонни. «Я-випромінювальне» героя саморозкривається і зізнається у своїх ваганнях, невір'ї, навіть запереченні потойбічного життя, існуванні фантастичних істот, духів («я, що в небесах не міг найти богів...», «О бозі, духах мож ся сумнівати / І небо й пекло казкою вважати...»). Хитання й пошук ідеалу «Я-випромінювального» експресивно підсилюються прямими та непрямими запереченнями-утвердженнями, риторичними запитаннями й окликами, що утворює складну аргументацію, в якій думка немов ходить по стилосу, однак крайні полюси збігаються, увиразнюючи драматургійну структуру сонета: «ти й краса твоя — не казка, ні!», тобто Ти — Мадонна, правда, сутність, свята. «Випромінювальне-Я» та «над-Я» перебувають на заперечувано-споріднених позиціях, у болісній, але нерозривній пов'язаності, по суті, моделюють собою образ ліричного героя: це він сам і водночас «чуже» у ньому, його нігілістичне безвір'я. В утвердженні краси й духовності Мадонни ліричний суб'єкт вдається до екстрем, заперечуючи всіх богів і гіперболізуючи одну богиню — Сікстинську Мадонну : «І час прийде, коли весь світ покине / Богів і духів, лиш тебе, богине, / Чтить буде вічно — тут, на полотні» [Франко 1976-1986: 1, 147]. Драматургія сонета будується за допомогою тез-тверджень й антитез: у першій строфі «Ти — не богиня», у другій «Ти — богиня», синтез розгортається у двох терцетах, в яких напруження досягає своєї вершини. Так само наскрізною в ліричному наративі є опозиція між божественним «Ти» та земним «Я», що допомагає розкрити світ думок і почуттів героя. Образ богині в семіотичному просторі сонета експлікується від авторського заголовка до останньої строфи, наскрізним є твердження «Ти — Мадонна», добором образів, які підкреслюють ореол, тобто славосяйво Богоматері, її земну та небесну сутність. Образ Богоматері поєднує у собі міфічні, небесні й конкретні, земні іпостасі. Людська, земна іпостась богині, її краса розкривається через образ матері та образ рожі, яка цвіте й відцвітає згідно із земним невблаганним законом життя і смерті, її буття є визначеним часом, короткотривалим і плинним — від народження до смерті. Натомість Мадонна-мати живе вічно (людство «чтить буде вічно»). Однак рожа підкреслює «блиск... краси» і земної матері, й небесної богині. Саме перед красою жінки-рожі й богоматері схиляє голову ліричний герой

сонета, який підкреслює свою самозречувальну любов: «Перед тобою клонюсь тоже». В останньому терцеті важливим є маркер й твердження про нев'янучу вічність образу Богоматері, який змальовано «на полотні». Так секуляризується й олюднюється образ Мадонни, який переноситься у вимір мистецтва, що своїми шедеврами утверджує красу, духовний світ людини. Сонет відбиває феміністичні погляди Франка, які у сконденсованій формі висловив Й.В.Гете в «Фаусті»: «Вічно жіноче підносить нас вгору».

Загальнолюдські питання І.Франко порушує в у VIII (конфлікт між мріями юності і їх реальним втіленням у життя), XII (складне поєднання в людині божественного і земного начал, швидкоплинність часу), XV та XVI сонетах (роздуми про силу любовних почуттів, добрі й злі вчинки, страждання від заподіяної муки). Останні два сонети складають диптих, об'єднані не двома суб'єктними центрами, а одним, відношення між якими діалогічні, що утворює додаткові художні смисли. Ліричний герой розмірковує над силою свого кохання і доходить думки, що «не любив на світі я нікого / Так, як живому слід живих любить, / Щоб, не зрікаючись себе самого, / Ввійти в другого душу, переймить / Його думками, його бажання жить, / Не думавши добро творить із того» [Франко 1976-1986: 1, 149]. Почуття героя оцінюються крізь призму загальнолюдських вимірів. Для нього любов — вищий вияв людського. В його очах уміти палко й щиро кохати — показник духовного потенціалу особистості, її головна, визначальна риса. У художньому світі лірики Франка саме любов у широкому значенні слова визначає прагнення ліричного героя: любов до жінки, природи, Вітчизни, народу, рідного слова.

Концептуально основні мотиви «Вольних сонетів» розвиваються і в циклі «Тюремні сонети» (46 поезій), що був створений між 7 вересня і 4 жовтня 1889 року в львівській в'язниці під час третього ув'язнення поета. Його безпідставно було заарештовано у серпні 1889 року разом з київськими студентами, запідозреними в соціалістичній пропаганді. У львівських Бригідках Франко провів десять тижнів. Як зізнавався митець 21 грудня 1889 року в листі до М.Драгоманова у в'язниці «постав... цикл тюремних сонетів, в котрих доволі вірно (свідки — свідки sosii doloris (лат. — товариші по недолі) списане життя в тюрмі... Таких штук є у мене около 50, і дорогі вони мені, може, більше як Schmerzenskinder (нім. — діти страждання), ніж задля їх справжньої вартості» [Франко 1976-1986: 49, 227-228]. Причину свого ув'язнення поет назвав «божевіллям у дусі часу», його проймало палке обурення, несприйняття антигуманного світу, що

й зумовило пафос тюремних сонетів, їхній виразний публіцистичний та ліричний струмінь. Світова поезія не має таких вражаючих людських документів: автор змальовує натуралістичні картини тюремного побуту, образи в'язнів та тюремників, що переростають в узагальнений образ поліційно-колоніальної «тюрми-народів» — Австро-Угорської імперії: «Багно гнилеє між країв Європи, / Покрите цвіллю, зеленню густою! / Розсаднице недумства і застою, / О Австріє! Де ти поставиш стопи, / Повзе облуда, здирство, плач народу, / Цвіте бездушність, наче плісень з муру» [Франко 1976-1986: 1, 172-173]. Вперше в світовому сонетярстві змальовано жахливі картини перебування в'язнів у нелюдських умовах австрійської в'язниці, системою художніх образів висловлено ідею національного й політичного визволення колоніальної України від імперського поневолення. Внаслідок цього ліричний герой з об'єкта жалю, співчуття стає суб'єтом історії. Для нього притаманні переконаність у правоті своїх ідей та шляху поступу, сила духу і мужність.

Цикл «Тюремні сонети» надзвичайно цілісний: його композиція відцентрова і панорамна, кожен сонет по-своєму ширше розгортає картину особистого життя ліричного героя та ув'язнених, загалом суспільного буття, виразно окреслює семантичні поля незвичайно високого емоційного напруження, котрі синтезують розмаїтий матеріал, перетворюючи його в «тюремний епос». Окрім того, у складній парадигмі циклу кожен сонет відзначається то витонченою іронією, то вбивчим сарказмом, то натуралістичним «життєписом дна» австрійської в'язниці, то картинами тріумфуючого зла і неправди, то ліричними зізнаннями персонажів, їх сумом і розпачем — свідчення «трагедійної епопеї», що зображує суспільне буття Австро-Угорської імперії; і за всім цим митець прозріває картину світлого і справедливого майбутнього. Перші сонети, в яких автор з епічним спокоєм змальовує інтер'єр в'язниці, тюремний побут, є експозиційними. Розгортання настроїв, почуттів, переживань, роздумів ліричного героя визначає жанровий характер творів, онтологію буття ліричного суб'єкта. Тяжкі обставини тюремного життя заполонили все єство ліричного героя, його вражають людська кривда, несправедливість між людьми. Через естетичну категорію потворного автор досягає глибоких художніх узагальнень. У зображувані картини вриваються іронія і сарказм, вплітаються оцінні елементи, нагнітаються заперечувальні мотиви, незгода з антилюдяним суспільством (I-XXVII сонети). Автодієгетичний ліричний наратор з документальною скрупульозністю описує в'язницю («Се дім плачу, і смутку, і

зітхання, / Гніздо грижі, і зопсуття, і муки!»), застосовує антитезу, експлікуючи сюжетно-композиційний стержень ліричного наративу, в якому рефлексії, спостереження, враження героя від «тюремного домового порядку» виходять за межі особистих роздумів і суб'єктивної модальності, набувають узагальнювального виміру, характеризують «тюрму народів» — імперію.

Основний емоційний тон сонетів є важливим засобом зображення суб'єктів мовлення: автора, ліричного героя і колективу ув'язнених, а також художньої картини світу. В першому сонеті розкривається образ «в'язенного дому» як аномального світу, в просторі якого панує кривда, творяться злочини, здійснюється духовне каліцтво людини. Все гуманне залишається по той бік брами («Хто тут ввійшов, зціпи і зуби й руки, / Спини думки, і речі, і бажання!»), цитатний дискурс Дантового «Пекла» «Lasciate ogni speranza» («Покиньте всю надію») емоційно підсилює образ «пекельного дому», чортячого антидому, антигуманного суспільства: «Кукіль тут полють з жита, видається, / То рівночасно свіжий засівають; / По параграфам правду виміряють, / Але неправда і без міри ллється. // Тут стережуть основ, але основу / Усіх основ — людського серця мову, / І волю, й мисль зневажують, як дрантя» [Франко 1976-1986: 1, 151]. Ліричний наратив веде герой, змальовуючи антигуманну систему, його охоплює смуток і туга, відвага і надія. Емоційна забарвленість його монологів визначається складним характером взаємовідносин з дійснісью, відчуваючи свою трагічну несумісність зі світом зла. Від похмурих аспектів життя ліричний суб'єкт знаходить порятунок у поетичному натхненні: він — митець, який усвідомлює своє місце в новій системі історичного відліку. У семіотичному просторі циклу невипадковими є алюзії, паралелі, цитування біблійних текстів («Вузька, важка до добра дорога», — / Се сказано десь у письмі святому» [Франко 1976-1986: 1, 151]. Образ автора уподібнюється в «тюремних» сонетах пророкові, який підноситься над світом, відбиваючи глибоко трагічний конфлікт творчої особистості і масового знеособлення.

Філософія життя І.Франка характеризується універсальністю — відчуття митцем переваги історичної парадигми екзистенції над пантеїстичною, сприйняття ним окремого життя невіддільним від всеоб'ємної дійсності, яка проймає всеохоплююче життя. У цій картині завжди наявне відчуття довір'я людини в її ставленні до світу, початкова спорідненість до предметів і відчуття підтримки з боку

переважаючого цілого. Тому в діонісійському відчутті життя, за поетом, і можна знайти загублену єдність зі світом, що яскраво відбилось у його «Веснянках». Проте у його візіях попереднє, передусім ідеалістичне й романтичне, відчуття довірливості і захищеності людини в світі руйнуються: світ постає перед людиною в зовсім іншій іпостасі, невідомій досі алієнації, тривозі, загрозі перед небезпекою, що чатує на особу і яку їй необхідно витримати. Така обтяжливість людського буття є породженням антигуманного світу. Людське життя визначає несправедливий суд, панівна бюрократія, словом, визначений порядок die Ordnung. Природній порядок порушується. Ліричний герой Франка насильно і несправедливо потрапляє у в'язницю, у якій «щастя» насаджується через сліпу покору, душевний спокій — через рабство, громадський спокій — диктатурою. На очах відбувається тотальне знищення людини, діє жорстока сила механізованих взаємин, звільнюються суспільні інституції і цінності від особи, яка їх же створила («Як я ненавиджу вас, ви машини, / Що трете кості, рвете серце в грудях, / Вбиваєте живую душу в людях» [Франко 1976-1986: 1, 167]). Франко майстерно зобразив процеси відчуження, які охопили світ і людину в ньому. За Франком, людина є творцем свого життєвого простору, власного порядку. По-суті, в екзистенційному існуванні вона відповідальна за стан і порядок буття, того людського порядку, в який особа ввергається своєю долею і яка в боротьбі з іншими порядками залишається завжди історично унікальною. Таке розуміння образу історії відкриває боротьбу як основу всієї історичної дійсності, її прогресу. Ці концепти «тюремних» сонетів експлікуються в художньому світі циклу, зумовлюючи його пафос.

Важливим аспектом композиції «тюремних» сонетів Франка є співвідношення і чергування носіїв висловлювання, особливостей бачення ними навколишнього простору і себе самих. Тому лірична фокалізація в поезії є аналогічною поняттю ракурсу в живописі та кіні. У сонеті «Гей, описали нас, немов худобу...» переважає зовнішня фокалізація, ліричний наратив проймає гірка іронія ліричного суб'єкта: «Тепер хоч в Відень нас на торг гоніте!», яка в наступних строфах розгортається. Ліричний наратор жанрово малює події й картини, зображаючи їх очима арештантів, які тюремників вважають «бандитами», «звірами» («Сиджу в тюрмі, мов в засідці стрілець»), «собаками» («Вже ніч. Поснули в казні всі, хропуть»). Після принизливого обшуку розвели всіх, іронізує оповідач, «у державні апартаменти». В інших творах циклу об'єктом ліричної медитації стають ліричні «Я», «Ти», «Ми», змальовуються конкретні арештанти, а також

ключники і наглядачі, які, хоч і наділені деякими індивідуальними рисами, навіть власними іменами, втілюють собою характерність соціального буття, що його ліричний суб'єкт з сарказмом назвав «Hausordnung» — «тюремний домовий порядок» у «щасливій Австрії». Її образ маркується за допомогою емоційно виразних іронічних сигніфікатів, зокрема «вищої власті», яка «пильнує прав у всяку пору / І параграфів скривдити не дасть» («Та ви не думайте, що вища власть»), «конституції, якихось законів», що для ліричного героя і в'язнів «є тільки міфом темним, / Лиш дзвоном, що не знати, де він дзвонить» [Франко 1976-1986: 1, 159], за допомогою репрезентантів, як-от: директора тюрми, ключників, «стражників добрячих», «високої урядової фігури, самого пана надрадця (старший судовий радник — М.Т.)» як втілення антилюдяної конституції «щасливої Австрії», яка, прикриваючись брехливими гаслами освіти і культури, рівності і свободи, жорстоко пригноблює народи.

Сонети «В тих днях, коли, неначе буря в сіті», «Замовкла пісня. Чи ж то їй, свобідній» написані від першої особи («Я»), ліричного героя. Проте суб'єктом дії виступає не тільки ліричний герой, а й метонімічний образ народної пісні, яка розраджує його у тяжкі дні перебування за ґратами. Просторова перспектива зображення героя розширюється від локального місця (в'язничої камери) до універсального духовного простору, що символізує пісня його народу, в «котрій люд весь плаче». З цією піснею, зізнається герой, «і моєму серцю легше неначе / З народним болем в один такт боліти» [Франко 1976-1986: 1, 158]. Глибокі душевні переживання ліричного «Я» підсилюють образи пісні-«кристалізованих стонів», пісні-сліз, перетоплених в алмази, пісні-туги. Саме таку пісню закликає герой собі на допомогу, бо, звеличуючи духовний світ народу, вона допомагає йому подолати зло на землі. Ліричне «Я» вбирає в себе дві безконечності: суб'єктивну (світ героя) і субстанційну (світ душі народу). Мотив народної пісні розгортається в сонеті «Замовкла пісня. Чи ж то їй, свобідній», метонімічний образ якої набуває нових емоційно-оцінних прикмет: «Замовкла пісня. Чи ж то їй, свобідній, / Золотокрилій пташці, тут витати, / В тій западні понурій, непривітній, / Де чоловік потоптаний, проклятий?» [Франко 1976-1986: 1, 159]. Суб'єктивний план ліричного наративу експресивно підсилюється паралелізмом, за допомогою якого образ пісні-соловейка набуває символічного значення: пісня несумісна з тюрмою, неволею, в якій вона німіє: «І мовкне пісня. Так і соловейко / Втікає від гнізда, писклят, яєць, / Коли людська ріка їх доторкнеться». Франко вдається до «персонажної» форми

ліричного наративу в сонеті «Пісня арештантська», в якому, за словами поета, «скристалізована дійсність» сягає глибокої сили узагальнення. Через пісню, складену селянином-арештантом, висвітлюється драматизм його становища, сумні наслідки для родини через його ув'язнення.

У суб'єктній структурі «тюремних» віршів виділяється образ автора, який у IX сонеті «А рано, поки час ще виб'є п'ятий» захищає розширення тематичних та художніх обріїв класичного жанру, наповнення його новою семантикою, проникнення у поезію від'ємних, принизливих для людини аспектів життя, зокрема в'язниці, в якій перебував поет з товаришами за свої демократичні переконання. На його погляд, сонет, хоч і змальовує потворні картини життя, не відходить від своєї основної сфери, від своїх «одвічних» завдань — звеличувати людину. «Тюремні» сонети пройняті великим співчуттям до болю і відчаю людини, яку антигуманне суспільство опустило «на дно», заперечують світ зла, у такий спосіб від протилежного утверджуючи красу буття: «Агій, — почнуть естетики кричати, — / Ось до чого у них доходить штука! / Яка де в світі погань, грязюка, / Вони давай її в сонети бгати. // Петрарка в гробі перевернесь, пробі! / Нехай! Та тільки він ходив в саєтах, / Жив у палатах, меч носив при собі, // Тим-то краси, пишнот в його сонетах / Так много. Ми ж тут живемо в клоаці, / То й де ж нам взяти кращих декорацій?» [Франко 1976-1986: 1, 155]. Захищаючи витончене мистецтво, яке оспівує красу, поет водночас не відкидав виховних, суспільних, громадських завдань, які лежать на поверхні і стукають у серце митця, проте поезію не зводив до політичної агітації. Сонети на громадянську тематику, які активно вриваються в життя, мають право на існування, оскільки йдеться про специфічність такого втручання, їх художньо-ідейну глибину й емоційну наснаженість.

Ліричний герой «Тюремних сонетів» встає на бій із світом зла і кривди. Він увібрав у себе людинолюбіє Христа, нескореність Джордано Бруно, Кампанелли, Гонти, Шевченка. А тому не відчуває себе зламаним, бо не зазнав найбільшого горя — «людської ненависті», роз'єднаності з народом (сонет XXVII). Франко зумів органічно поєднати зовнішню предметність, «живописність дна» з суб'єктивним планом зображення дійсності: його сонети наповнені ліричними роздумами й переживаннями, емоційною атмосферою, що відбиває динамічну структуру суб'єктно-об'єктних відносин, своєрідно поєднуючи авторське «Я» і «в'язнів-побратимів», його однодумців, які негативно сприймають світ зла, що його втілює Австрійська монархія. XXVII — XXVIII сонети мають медитативний характер,

наповнені роздумами ліричного героя над сутністю австрійських правопорядків, що стоять на сторожі сильних світу цього. Своїм поневолювачам ліричний герой гнівно заявляє: «Ви права сторожі? Ні, право в вас / Лиш щит, котрим безправ'я закриваєсь! / Судіть мене, та вас осудить час. // Нехай тепер безсильно розбиваєсь / Мій крик о зимні стіни, пречінь раз / Він вирвесь, і ваш сон його злякаєсь» [Франко 1976-1986: 1, 165]. За допомогою риторичних запитань і окликів інтонаційно експресивно передаючи голос ліричного героя, поет не оминає яскравих барв та пластичних образів у відтворенні внутрішнього світу його почуттів і переживань. Адже його герой вірить у перемогу нового світопорядку, заснованого на законах справедливості і розуму, який змінить життя кожної конкретної людини.

Важливу естетичну функцію у розкритті духовного світу ліричного героя відіграють метадієгетичні наративи. Так, у XXIX-XXXI сонетах використовується форма видіння-сну: до героя з'являються богині Любові й Ненависті; ліричний наратор розповідає легенду про розцвілий соняшник і колючий терен, що подарували йому богині. Легенда відбиває двоєдине почуття любові до людини і ненависті до її ворогів. І саме воно виражає сутність духовних орієнтирів особистості, допомагає збагнути сенс людського життя. В цьому смисл гуманізму: неначе хліб, це активне, дієве почуття любові потрібно плекати й збагачувати. Воно підносить людину, робить її благородною; людина зростає в суспільній діяльності, в служінні суспільству, в єдності з народом на шляхах утвердження добра і боротьби зі злом. До антицінностей, які заперечується автором, відноситься все те, що заважає людині творити добро. Їх складниками є «лукавість», «кривда, й лад нелюдський та підступний», «неправість, що чоловіка пха на путь непутний, / Що плодить в душах підлість, брехні, зависть, / Крутіж отой могучий, каламутний» [Франко 1976-1986: 1, 166]. Ліричний герой відкидає жорстокість і страждання, які несе в собі антигуманний світ, його знелюдненість: «Як я ненавиджу вас, ви машини, / Що трете кості, рвете серце в грудях, / Вбиваєте живую душу в людях» [Франко 1976-1986: 1, 167]. Основна ідея сонетів сформульована афоризмом останнього сонета: «Хто з злом не боресь, той людей не любить!»

Дошукування смислу людського буття допомагає ліричному героєві піднятися над принизливою буденністю. Поет майстерно розширює інтертекстуальне поле своїх сонетів, сміливо вводить цитати, ремінісценції, мотиви з Аліг'єрі Данте, німецького поета Ніколауса Ленау (1802-1850), Вільяма Шекспіра. Мотив сонета

XXXII («Сидів пустинник біля свого скиту») про жорстокість людей і кров, які на своїх крилах принесла голубка до пустельника, перегукується із мотивами «Пісні лісів» (1844) Н.Ленау. Роздуми про людину, її благородство і ницість охоплюють наступні сонети. Поет ненавидить носіїв зла — цісарських бездушних чиновників, схожих на машин, що «труть кості, рвуть серце в грудях», вбивають «живу душу», фарисеїв, лицемірів, які прикидаються «добрими, щирими», але служать «неправді, підлоті». Напруження, обурення сугеруються у XXXV сонеті («Що вовк вівцю їсть — жалко, та не диво...») образом людини, яка розпинається про свою любов до народу, але служить злу: «Се вид, найвищої погорди гідний, / Се вид Пілата, що Христа на муки / Віддав, а сам умив прилюдно руки» [Франко 1976-1986: 1, 168]. Ця поезія перегукується із віршем «Ви плакали фальшивими сльозами...» (цикл «Думи пролетарія»), в якому, як і в «Легенді про Пілата», порушується проблема фарисейства, гіпокрицтва, лицемірства, що були притаманні для багатьох представників тодішніх галицьких обивателів. Поет застосовує опозиційні пари: образи поневолювачів, несправедливих суддів, визискувачів у семіотичному просторі збірки є проекцією образу Пілата, якому протистоять образи нещасних, скривджених, а також борців, носіїв нової моралі. Ліричний герой, в якому проступають автобіографічні риси автора, є носієм нових духовних істин, зокрема й поглядів на антилюдяне суспільство: він знає шляхи його перебудови, виступає з програмою безкомпромісної вірності високому ідеалові. Цей герой відчуває свою моральну спорідненість, зокрема в циклі «Думи пролетарія», зі своїми побратимами як послідовників нового вчення, Месії Христа, який проповідував праведне слово, тобто слово Боже.

Водночас концепт образу Пілата дозволяє повногранно окреслити підлість такої «чесної» людини у «Легенді про Пілата» (XXXVI-XXXVIII метафізичні сонети). Поетична паралель з біблійним Пілатом необхідна поетові для того, щоб розкрити всю ницість новоявлених пілатів, які байдуже ставляться до кривди, до бід людей, які зневажали свій народ, служачи австрійській державній машині гноблення. Образ Пілата тут набуває й узагальнено-символічного змісту — пілати ходять по землі, поміж нас. Це втілення зради, тактики «умитих рук», «моєї хати скраю», колабораціонізму, з якими потрібно постійно боротись. Сонети засвідчують філософське осмислення поетом екзистенційних проблем буття і людської моралі. У цих творах ліричний суб'єкт є мудрим гетеродієгетичним ліричним розповідачем, який переосмислює архетипні образи Каїна, Авеля, Пілата, Месії, для

його наративу притаманні біблійна афористичність, занурення у внутрішній зміст слова, уміння в легендарній і повсякденній житейській ситуації та вчинках людей помітити символічний та онтологічний вимір історії.

Для Франка світова історія — єдиний процес, і буття України протікає в річищі загальносвітових вимірів. Звертаючись до подій та постатей минулого, він бачив у них джерело мужності, патріотизму, подвигів і силу духу, які, на його переконання, необхідні на новому етапі розвитку людства. Немає майбутнього без минулого, минувшина не зникає в небутті, продовжується в теперішньому часі. Поет будує ліричний наратив так, що Христос, Дж.Бруно, Т.Кампанелла, І.Гонта, Софія Перовська, Ф.Достоєвський, Т.Шевченко постають як сучасники автора, адже героїчний час для митця рухається колами, які локалізуються в поступі історичного часу. В художньому світі митця навіть циклічний час повторюється як історичний час. Митець-деміург немовби спостерігає із космічного простору перебіг часу. Цей погляд знайшов своє образне втілення в семіотичному просторі віршів, в якому автор окреслюється людиною, нерозривною з рідною землею, народом і людством. Він увібрав у себе всю світову печаль, щоб полегшити чужий біль, пропонував свої рецепти, закликаючи своїх сучасників йти з ним у новий, гуманний світ, де панує добро і любов.

Тому мотив боротьби людей зі суспільним злом — центральний у «Кривавих снах», куди входять п’ять сонетів, написаних 22 вересня 1889 р., суб’єктна організація яких є складною. У першому сонеті «В тюрмі мені страшливі сняться сни...» вводиться автодієгетичний ліричний оповідач, який знаходиться в художньому світі, що позначається як в’язниця. Наратор розповідає вставну історію — свої сони-видіння. Отже, «Криваві сонети» — метадієгетичний ліричний наратив: перед зором оповідача постає ціла галерея борців і мучеників за волю народу і за перемогу людського розуму. Конструктивним принципом організації цих сонетів є хронотоп, що концентрує у собі синтагматику та парадигматику людства у його поступі. Відкриває фрагмент екзистенції людства незвичайно вражаючий образ Христа: реальний образ проектується на загальнолюдські площини універсуму: «Христос, бичами зсічений, криваві / Терни в волоссю, хрест свій приволік; / В руках, ногах від гвоздів діри ржаві, / Стоїть і шепче: «Ось я, чоловік!» [Франко 1976-1986: 1, 170]. З ним співвідносяться Джордано Бруно, Кампанелла, іспанський борець Даміян й український Гонта, тисячі повстанців коднянської трагедії 1768 року в Україні: «Се муки й кров за

світло, поступ, волю!» [Франко 1976-1986: 1, 171]. Хресна дорога пролягла для Пестеля, Дм.Караказова, Софії Перовської, Ф.Достоєвського, Т.Шевченка. Гіркі факти історії, змалювання реальностей складної боротьби мужніх людей за волю проти тиранії зливаються із суб'єктивно забарвленим ліричним наративом, оцінкою ліричного оповідача. Звучать голоси борців, зокрема Даміяна: «Цілу годину я вмирав, тирани! / Посивів з болю!» І було се вчора, / В Парижі славнім, в вік Руссо й Вольтера» [Франко 1976-1986: 1, 171]. Гомодієгетичний наратор не просто розповідає про тортури, яких зазнали ці люди — борці зі злом у світі, а й ставить риторичні запитання: «Хіба ж тепер вже кандали не дзвонять? / Хіба різки ще не свистять у вас? / Цілими селами в тюрму не гонять? / Хіба гармати мідних гирл не клонять / Над містом, всіх готові зжерти враз?» [Франко 1976-1986: 1, 172]. Далекі й близькі часи взаємодіють, співвідносячись із біблійним світом, нагадують про зло, яке має місце у житті тепер. Але у світі є вічні цінності: чоловіколюбіє, альтруїзм, мужність, доброта, благородство. Поет підносить загальнолюдські проблеми свободи, рівності людей, використовує навіть деякі натуралістичні деталі, розповідаючи про катування шляхтою гайдамаків: «Їх б'ють, рвуть, палять, в колесо городять, / І в ямі коденській булькоче кров». Градація дієслів підсилює жахливу сцену, значеннєва відповідність образів («криваві тіні», «кров булькоче» в коднянській ямі) корелюється, викликає в уяві читача жахливу картину кривавої розправи, катувань українських борців. Поет-гуманіст закликає боротися зі злом, тиранією, узагальнений образ яких постає в образі Австрійської та Російської імперій (сонети XXXIII та XLIV, XLV).

Царську Росію він характеризує як країну «крайностів жорстоких», смутку і терпіння, у якій народ-богатир Святогор ще дрімає в печері й дівчина-революціонерка хустиною сигналить підніматись до бою. Цісарську Австрію поет вважає країною гнилого болота посередині Європи, яка, прикриваючись фразами про культуру і свободу, стала «тюрмою народів», що «обручем сталеним... обціпила їх живі сустави». Таким чином, ці останні сонети замкнули семантичне поле розділу, довершуючи естетичну концепцію світу. Від образу тюрми як інституції державної він перейшов до характеристики імперії-держави як «тюрми народів», що пригноблює народи й держить їх у неволі «для жиру клевретам мерзенним».

Завершується цикл «Епілогом» з посвятою «руському-українським сонетарям», у якому лаконічно викладається теорія сонета. Франко був вірним класичній формі італійського сонета:

чіткий поділ на два катрени і два терцети; сувора повторюваність рим (у катренах функціонує дві рими чотири рази; у терцетах інші три рими двічі чи дві рими тричі), стійка система римувань — перехресне чи кільцеве у катренах і різноманітніша — у терцетах. Але Франко вносить дещо нове і в форму сонета. У деяких творах він відходить від традиційної композиції. Він будує сонети на внутрішньому драматизмі, тому порушує схему, коли перший катрен становив своєрідну тезу, а другий — антитезу, а два терцети синтезували думку чи поняття і розв'язували протилежності. У X сонеті циклу «Вольні сонети», наприклад, перший катрен становить тезу-експозицію, другий — не виступає антитезою, а розвиває думку; нагнітання почуттів продовжується і в терцетах. Ще складніша внутрішня драматургія спостерігається у «Кривавих сонетах», «Легенді про Пілата», у XXIX-XXXI сонетах, у яких відносини між утвердженням і запереченням надзвичайно складні, коли синтез-розв'язка проходить крізь усі сонети і тільки в сукупності доносить цілісність думки автора. Франкові йшлося не про формальну новизну, а про найадекватніші способи вираження діалектичного змісту твору, адже форма руху авторської думки, в якій реалізується її внутрішня діалектичність, безмежно різноманітна, а тому й способи передачі цього руху також широкі. Автор «Тюремних сонетів» — це справжній поет, а не раб сонетної форми, її повелитель і підкорювач, тому заперечує тезу «Сонети — се раби. У формі пута / Свобідна думка в них тремтить закута...» утвердженням «Живі, грізні, огромнії сонети». Варто додати, що знахідки Франка в сонетній формі плідно продовжуватиме уже в XX столітті Д.Павличко, який пішов на експерименти з канонічною формою, збагачуючи її новими змістовними виражальними можливостями.

Сонет за своєю жанровою природою містить у собі опозицію тези та антитези. Художню структуру циклів «вольних» та «тюремних» сонетів І.Франка визначає дихотомічна семіотична модель. Інтерпретується цей принцип побудови згідно з вимогою нової дискурсивної практики. Бінарною опозицією сприймаються від'ємні аспекти життя тогочасної Австрії та поєднаний з ними гуманістичний пафос ствердження позитивних ідеалів. Це визначає філософсько-соціальну концепцію картини світу сонетів І.Франка, яка виводить ліричного героя на безмежні простори історії людства. Здійснивши суттєве оновлення класичної поетичної форми, Франко перетворив сонет у різновид громадянського дискурсу. Інтимні переживання витісняються, на їх місце приходять виразні епізоди й сцени епічного характеру,

своєрідні натуралістичні етюди, вихоплені з дійсності, у сконцентрованій іронічно-, сатирично-емоційній атмосфері циклів виконують функцію документальних свідчень в інвективі антилюдяного світу. Сонети І.Франка розгортають, окрім внутрішньої опозиції в циклах, дихотомію інтертекстуальну. Франковий текст полемізує з класичним сонетом, співцем людського почуття, інтимного переживання, яке замкнуте тільки на обмеженому просторі особистості. Натомість екзистенція сучасності, за Франком, має бути екстравертною, тобто обернена до світу, сповнена активної діяльності та співпереживання народного горя.

Література:

Barrière 1974: Barrière Pierre. La vie intellectuelle en France du XVI siècle à l'époque contemporaine. — Paris: Éditions Albin Michel, 1974.

Бахтин 1986: Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.

Білецький 1965: Білецький О. Поезія Івана Франка // Білецький О. Зібр. тв.: У 5-ти т. — Т.2. — К.,1965.

Гундорова 1996: Гундорова Т. Франко — не Каменяр. — Мельборн, 1996.

Сент-Бев 1971: Сент-Бев Ш.-О. Сонет // Сузір'я французької поезії. Антологія: В 2. — Т. 2.— К., 1971.

Франко 1976-1986: Франко І. Пов. зібр. тв.: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1976 — 1986.

Tkachuk Mykola

Innovation of I. Franko's discourse practice in sonnet genre («Turemny» y «volny» sonety).

This article deals with new discourse practice in sonnet genre of Ukrainian poet I.Franko. Artistic world of unique in world poetry cycles «Turemny sonety», «Volny» sonety», their structure, which is based on dialogue groundings, rich subject-object sphere, lyrical subject of which is composed of «Ausstrahlungen des Ichs», «I as another», «We», «You» are textually analyzed. Innovation of artist, which is marked on thematic and artistic level, expansion and enrichment of semantic and intertextual space of classic sonnet form are revealed in this way.

Key words: discursive practice, sonnet, dialogism, lyric subject, intertextual space.

Віра Букачик (м. Тернопіль)
ББК 83.3 (4Укр)5-8
УДК 82.477-31

Гетеродієгетичний наратив у повісті Б.Лепкого «Зірка»

У статті здійснюється спроба текстуального аналізу гетеродієгетичного наративу в повісті Б.Лепкого «Зірка». Увага зосереджується на проблемі новизни наративного дискурсу від третьої особи в творі українського автора. Відтак предметом дослідження є типологічні модифікації наратора, які в тексті твору означуються у формі прихованого наратора, наратора-свідка та відавторського оповідача.

Ключові слова: аукторіальний тип наративної ситуації, гетеродієгетичний наратив, персонаж-актор, наратор-свідок.

Оригінальна манера застосування третьоособової наративної ситуації в повісті «Зірка» пов'язана з визначальними формозмістовими факторами – жанровою специфікою («повість з повоєнного життя (1929)»), екзистенційним способом художнього мислення (добро-зло, життя-смерть, правда-кривда тощо), глобальною проблематикою («йдеться про долю комбатантів (учасників визвольної війни 1918-1920 – В.Б.) у мирний післявоєнний період, долю приземлено-буденну...» [Петраш 1993: 122]), накладанням на соціально-психологічну основу житійних (агіографічних) модусів.

Проте уже з першого речення твору складається враження про безпосередню заангажованість «всезнаючого» наратора у хід подій, який точно описує їх з перспективи теперішнього часу:

« – А !

– А !

І стиснули собі долоні.

– А тебе який чорт приніс ? – спитав старший. Молодший показав на уста: – Т-сс... Не так голосно, докторунцю! Не так голосно !.. Я утік з табору.

– З та-бо-ру ?

– Так, з табору. Що в тім дивного. Щодня, а краще сказати, щоночі хтось утікає. Іноді ціле товариство. Скучно сидіти. Решітки, вартові, логаза і блощиці. Ніби ти не сидів у таборі?» [Лепкий 1997: 488]. Незважаючи на особову імпліцитність (ми не знаємо, хто він), нараторові властива відверта ідіосинкразія (Ф.Штанцель) у представленні емігрантського світу бувших січових стрільців. Складається враження, що цей «невидимий»

наратор – досвідчений вісник [Slownik terminow literackich 1998: 18], на що виразно вказують його авторитетні висловлювання: «Доктор Барило (так його в полку прозивали), мов штукар по дроті, понад пропастями ходив. Другі і на гладкій дорозі карки крутили, а він по найкрутіших стежинах щасливо пробігав...

А він, сотник Петро Пилипець, сице нарецаємий Ладо? Касарня, стрілецькі рови, тиф і наскрізь передірявлена нога, так що можна туди шнурок переселити, як медведеві кільце через ніс» [Лепкий 1997: 489].

Таким чином, наративна стратегія «Зірки» виявляє ознаки того оповідного типу, коли наратор не є частиною дієгезису (diegese), який він наратує [Ткачук 2002: 29], однак виявляє властивості легко «перевтілюватися» у свідомість персонажів, наприклад – Пилипця і Барила. Тоді читач бачить світ очима акторів. При цьому аукторіальна передача дискурсу здійснюється через «ідіолект наратора» [Ткачук 2002: 17], що переривається цитуванням актора – Лада: «Не хотів бути невдячним. Барило так щиро привітав його. Приютив утікача в своїй хаті. Видно, не найгірший чоловік. Є такі, що тепер від колишнього товариша як від зарази втікають. А що якийсь там коц і залізне ліжко притащив, так що! Мало пропасти, так краще, що він, Ладо, переспиться на ньому. Не можна людей дуже гостро судити. – Що ж тобі винен такий, що має вдачу крука або хом'яка і все до хати тягне. Боже ти мій!» [Лепкий 1997: 496]. В цьому моменті спостерігаємо роздвоєння «я», внутрішній конфлікт, душевну драму, яку переживає герой – оповідач – автор в одній особі. Внутрішня еволюція Петра передається через спомини, хворобливі асоціації, контрастно-натуралістичні картини з життя військових. Зміст людського буття розкривається переважно через функцію називання цілого спектру екзистенціальних станів, серед яких тривога, нудьга, непевність, смуток, навіть невроз. Найбільше мучить нудьга, відчуття марноти зусиль, беззмістовності життя. Формальним вираженням провідної думки є прийом обрамлення: мотив журавлів:

«Хмари, смереки, гайворони гонили за ним і кричали:

«Тримай, лови, втікач!» Тепер між чотирма білими стінами, двері зачинені, під кришею доктора він безпечний, лишіть його. Таж то здуріти можна, збожеволіти ! І залізо під великим тягарем подасться. Чого ви хочете від нього з тими коцами, чобітьми, камяницями, лишіть. І почав журавлів співати: «Мерехтить в очах безконечний шлях, гине, гине в синіх хмарах слід по журавлях».

Вдивлений у синяву вечірнього неба, уявляв себе одним з цих журавлів, про яких співала пісня. Яка далека дорога ! Як ті

крила болять!.. [Лепкий 1997: 497]. «Вибухова» експресивність оповіді, досягається завдяки словесно-зболеному прочуванню образу птахів, викликаного уявою і великою любов'ю до рідного краю, нівелюється «межовим» станом збентеження, психологічним зламом самотньої людини. Стан невизначеності, страху яскраво увиразнює погамована у своїй кольористиці природа: «Кімнатка в сутінках, а у вікні небо, сонце, життя...». Імпліцитно-завуальована за «лінивими» дієсловами «сів на ліжку і баламкав ногами» першоособова нарація (ми не знаємо, чи це суб'єкт мовлення («я»), чи об'єкт мовлення («він») стилістично передає загублення, знеособлення людини у відчуженому світі: «Ну, а що тепер?

Довоювався, пане сотнику, і що тепер пічнеш з собою? Сидиш на тому піддашшю, як на койці курка, і роби, що хоч. І сидіти ніяково, і злетіти годі. А їсти вже хочеться. Голод по кишках марша грає... Свистав, але тихо, щоб на долині не чули. Ні, таки тому докторові дійсно позавидувати можна. Не висить так між небом і землею, як він. Має хату, жінку, пацієнтів, снідання, одним словом, солідна людина, а ти що таке? Два-три роки тому сотню на життя і смерть провадив, а нині? [Лепкий 1997: 498]. Зрештою, у структурі наративу присутній homo philophicus, який, за Р.Бартом, повинен постійно «запитувати світ, чому він такий» (le pourquir du monde) [Басин 1996: 135].

Хаос, детермінований чинником «війна», зумовлює так звану екзистенційно-межову оптику, що виражається за допомогою синекдохи: «Чалапання соток чобіт по болоті, бренькіт зброї і зітхання знесилених грудей зливалися в арію неясну і невловиму, як слизь» [Лепкий 1997: 505], антиномічну ампліфікативність: «Грав Шуманову пісню без слів. Спокійно, не хвилюючись непотрібно, але й не зимно, – з чуттям» [Лепкий 1997: 530], градацію: «час зупинився, дерева перестали шуміти, птахи, як летіли, так і повисли в повітрі» [Лепкий 1997: 546]. Наратор вдається до словесно-екзистенційних домінант «почував», «добивався», «боровся»: «Ладові здавалося, що ті чорні думки граються з ним. Він звірок, а вони хорти. Доженуть і – роздеруть.

На фронті, коли кругом свистали кулі й розривалися гранати, не почував себе таким безпомічним і безрадним, як тепер. Там боролися дві сили на рівних правах, а тут, по однім боці було все, а по другім він, – одиниця, викинена поза межі закону» [Лепкий 1997: 589]. Наратив підсилюється емоційним («нервовим») повтором слів: «Війна!.. Вже не ходив, а бігав. За голову руками хапався, повторяючи: «Проклятий будь, хто

перший знехтував життя людини!» Зачепив ліжко, мало не перевернувся і сів... Як божевільний дивився пред себе. – Десять літ божевілля, – щось страшного!» [Лепкий 1997: 524]. Таку ж художню функцію виконують скупі пейзажні деталі, які максимально увиразнюють межово-невизначений стан психіки: «Ладо імпровізував на тему маршу по розмоклій дорозі в осінню сльоту, коли то полеві кухні десь заворушилися, зв'язки з командою прорвались, і ти йдеш, не знаючи, куди і на яке. Прямо сила фатального розгону жене тебе» [Лепкий 1997: 504], гротескна персоніфікація: «Приснилося, що черевик з лівої ноги машерував по хаті і силкувався лізти по стіні. Що підсадиться трохи, тай – геп ! І знов, і знов... (Всі ми так спиналися на стіну, десять літ!)» [Лепкий 1997: 512].

Розповідь про головного героя Петра Пилипця ведеться від імені оповідача, який одразу окреслюється стороннім стосовно персонажа, стає на позицію спостерігача, що об'єктивно стежить за героєм. Форма спогадів сотника дає змогу нараторові, не відриваючись від свідомості персонажа, піднятися догори і глянути на ситуацію зверху, а глянувши, пояснити внутрішній дискомфорт героя. Спогади містять у собі славне минуле: «Ладо дивився і згадував зиму 1914 року. Перші стрілецькі кадри, Гуцьо, товариші» [Лепкий 1997: 617], минуле, у якому жилося й боролося, а не перебувалося в стані стагнації, як тепер, коли життя обтяжує сіра буденщина та стихійна безвихідь. Гетеродієгетична нарація увиразнює екзистенціальність як світопереживання, яке підноситься до рівня макрокосмічного: «Дивно, що не явиться хтось і не скаже: «Люди, так годі ! Давайте, жиймо по правді, по справедливості, по заповітах Христових, а впершу чергу не вбиваймо!».. Це ж таке легке, просте, звичайне. Не вільно вбивати чоловіка, ніколи і нікому.. Не вільно !...» [Лепкий 1997: 524].

Позаяк трансценденція – це вимір життя, що виходить за свої межі. «Докорінна ломка соціального ладу, внаслідок чого високоосвічені інтелігенти виявилися зайвими в суспільстві, породжує хворобливий душевний стан – бодлерівський сплін» [Буркалець 1999: 47]. З цього приводу варто згадати слова М.Ільницького: «У Лепкого не знайдено ні глибокої символіки О.Кобилянської, ні сарказму Осипа Маковея, ні поліфонічної палітри з присмаком терпкої іронії М.Яцківа. У прозі, як і в поезії, життя, наче скрипку, настроювало його душу відлунювати тим, що дало життя, а життя було сумним, то сумні й історії, які він розповідав» [Ільницький 1989: 9].

Війна – це іспит на людяність і водночас прояв злого людського начала. Руйнуючи і спустошуючи все живе, вона стає чорним тлом, на якому набувають цінності доброта і милосердя. Очевидно, що Б. Лепкий «своїми творами повоєнного часу прагнув відобразити важливі з національного і політичного погляду сторінки (української історії – В.Б.), звертаючись до живої воєнної і, зокрема, повоєнної дійсності», бо він «глибоко переймався долею січового стрілецтва, яке перейшло через військові окопи, бої на Маківці й Лисоні, українські степи, «піднімаючи червону калину», вселяючи надію на те, що «Встане мати Україна, щаслива і вільна» [Погребенник 1997: 691].

На війні, як слушно зауважують герої О.Довженка, немає переможців і переможених, є тільки загинулі й уцілілі. Звичайно, ідея незалежності держави, коли український народ залишився програшною картою у сутичці тоталітарних хижаків, була ілюзорною. Діяльність УГА з погляду сьогоднішнього дня дає підстави констатувати, що діяла кагорта самовідданих патріотів, які боролися до кінця, які фанатично вірили у свою справу, ідею й Україну. Таким є Ладо, що належить до лицарів:

«– Не вояків, – заперечила, – а лицарів. Це не одно, мій пане.

– Знаю, знаю. Можна бути лицарем праці, обов'язку, науки і таке інше.

– Можна, але я таких лицарів маю на гадці, що рідного краю боронять. Для нас, жінок, вони все будуть предметом окремої пошани, все ми їх будемо вище цінити від тих, що не жертвували собою. Ми в мужчинах хочемо бачити героїв» [Лепкий 1997: 504], які здатні на самопожертву задля вищої ідеї, які обирають «тактику вмерти» і таким чином поповнюють собою галерею «лицарів абсурду» [Зореслав]. Оповідач наратує життя Петра за принципом momento mori, який усвідомлює, що лише пам'ять про добрі вчинки увічнює після смерті людину, яка знайшла і реалізувала себе у хаосі абсурдного світу. Ладо сповідує кодекс «чистої правди», йому чужі будь-які ідеології, рухи, течії. Звернемо увагу на роздуми й уподобання Пилипця щодо одягу: «Шарпав ним, мало дірок не прорвав. Так само було з краваткою. Два роки минуло, як військовий однострій скинув, а все ще не годен був спокійно оцього цивільного лахміття на себе вбрати. Сіре якесь, погане, як мішок, ні краски, ні форми, тю! Що люди цього не бачать, як вони нівечать тую насолоду, яку для ока дає народня ноша, пісня, орнамент! Одноманітними стають, нецікавими... Космополітизм... Еге ж! А кордони, паси, решітки, як у менажерії між клітками.

А класи, партії, завзята боротьба світоглядів, кровожадний фанатизм?..» [Лепкий 1997: 498].

На рівні психософії творчості повість «Зірка» нагадує роман Еріх Марії Ремарк «Повернення». В обидвох творах простежується аналогічний конфлікт, який є осереддям характерів двох героїв. Це конфлікт між двома началами: війна і місце людини після війни. Між спогадами та ілюзіями чи відданістю людському існуванню з усіма земними радощами і втіхами. Наївно-ілюзорна доктрина породила «зайвих людей», «безґрунтовних романтиків», яким немає місця в суспільстві. В.Крутоус, досліджуючи специфіку естетичного ідеалу в цілому, вважав, що «справжній герой саме в трагічні хвилини свого життя, у «межовій» ситуації виявляє усю велич свого духу і стає прикладом для наслідування, носієм ідеалу в очах тисяч і мільйонів» [Крутоус 1985: 108].

Згодом, відкинувши власні амбіції, Ладо визнає свою помилку, яка, на його думку, притаманна українцям історично, – це внутрішня несформованість і покора: «Пригадав собі. Як то з того нашого святого гаю сусіди виривали щонайкращі деревця і перещеплювали їх на свій ґрунт. Пригадав собі святого Дмитра-Тупталенка-Ростовського і талановитого мало характерного Прокоповича, співробітника Петрових реформ, великих малярів Левицького, Боровиковського, Лосенка, Ріпина, Маковського, архітекторів Зарудного і Старченка, різьбарів Козловського і Мартоса, акторів Щепкіна, Налетову, Соленика і Драйсіга, письменників Гнідича, Танського, Капніста, Богдановича, навіть Сковороду, Бортнянського і незрівнянного Гоголя.

Ціла галерея людей, що могли бути оздобою кожного, навіть найкультурнішого народу. Всіх їх родила наша земля, всі вони буцім-то любили її і величали, а все ж таки їх життя пішло на користь сусідів, а не нас» [Лепкий 1997: 596].

Петро Пилипець у момент зображення завжди перебуває у стані душевного розпачу, самосповіді, немов звітує сам перед собою. Це звіт роздвоєної особистості, одна частина якої прагне прекрасного, світлого майбуття (прикметно, те, що картини щасливого майбутнього з'являються лише у мріях), а інша – розуміє свою суть. Домінуючим аспектом психіки героя є потік думок, асоціацій, вражень, спогадів, пов'язаних, насамперед, з перебігом переживань. Заглиблення героя у спогади чи мрії відбиває те, що він переживає саме у цю мить, і пов'язане з його сприйманням дійсності. «Властиво, не треба робити трагедії там, де її нема. Тисячі лягли по всяких Маківках, Крутах і Бог знає де, другі сновигають каліками по світі, треті за дротами сидять,

дожидаючи самі не знаючи чого, так ти ще, братчику, значиться, на війні не найгірше вийшов. Правда, кілька літ життя пішло, ліва нога перестріляна наскрізь, як має бути дощ, то ломить, «як холєра», але все-таки ти ще голову маєш на карку. Треба лиш приборкати нерви, добути «пруказ» і забратися до праці.

«Праця єдина з недолі нас вирве» [Лепкий 1997: 525]. Так, у повісті «Зірка» подія переноситься із зовнішнього життя у внутрішній світ героя, у план сприймання, візій, самоспостережень наратора. Роздвоєне єство героя чи наратора найповніше розкривається через внутрішні монологи, у повсякчасних спробах самовиправдання. Звернемо увагу на емоційно-збуджений наратив, що зображує внутрішній стан Лада, і пов'язаний з формою «потоку свідомості»: «І знов зачали йому поперед очі снуватися всілякі дияволи, поляпані кров'ю стіни, котрих годі було забілити вапном, черевики, що, мов божевільні, дряпалися по стінах, корона, що перескакувала з кишені до кишені, як жива, і вертала до свого власника, хоч би він їх десять разів в обіг пустив і т.д.» Пригадались Ладові товариші, які загинули на бойовищу і лежать засипані землею. Тривожила думка, чи не можна було їх живими з відтіля достати. І знову, як примара, снувалися поперед очі жахливі картини війни. «Досить того, досить! Кінчім раз з тими нервами, неврастеніями, істеріями і як вони ще там не звуться, ті наші сучасні недуги. Або віз, або перевіз. Або хочеш жити, а тоді закуси зуби і жий, або не тратьте, куме, сил, спускайтеся на дно» [Лепкий 1997: 554, 555]. Оповідач передав стан роздвоєної, рефлектуючої, самотньої особистості з перспективи суворої правди, не ідеалізуючи дійсності. Майстерність у використанні уривчастості думки, асоціації знервованого героя, який перебуває у стані психічного напруження, досягається завдяки т.з. «рубаній фразі». Прямих втручань авторського слова у текст ми майже не бачимо, мова нейтрального оповідача передана з точки зору героя, його слова, фразеології.

Нові умови життя вимагають від Лада по-новому осмислити своє місце у цьому суспільстві. Закинутий у міжчас, покинутий, самотній, чужий у новому для нього світі, морально чи фізично приречений, бачить вихід із ситуації у потребі самореалізації. Незважаючи на втрату моральних цінностей та безсенсовість існування, сотник намагається все ж знайти красу, відчути її смак з музикою у маленьких радощах своєї безкорисливості. Наприклад: «Хотів відпрошуватися, бо руки від клавішів відвикли, але музика манила його, як пияка чарка горівки, й не відмовився. Грав, що на думку прийшло, без розбору, не дбаючи

про вірність, імпровізував, щоб тільки звуками задурманити себе, як гашишем» [Лепкий 1997: 495]. Перед нами розгортається конфлікт між героєм і середовищем, що має внутрішню структуру – суперечка героя самого з собою, його духовні піднесення і падіння. Все це вступає у складні взаємини з об'єктивною динамікою подій і оповіддю. «Дискурс розкривається у кількох площинах: тут перехрещуються кути зору, свідомість героя й оповідача, щоб у такий спосіб виділити перед обличчям об'єктивної дійсності свою розбіжність, оцінки. Такий прийом виразно окреслює картину світу, вводячи читача у нерозв'язані суперечності і проблеми, породжуючи потребу виходу до нових художніх і філософських горизонтів» [Ткачук 1997: 82]. Отже, на передній план «виходить людина стражденна, бунтівна (навіть агресивна), рефлектуюча, втомлена (аж до депресії) і под., тобто з цілісним внутрішнім життям, яка перебуває у трагічній суперечності із зовнішнім світом»[Кузнєцов 1995: 182].

Повість «Зірка» цікава з погляду розв'язання питання сенсу буття людини, її прагнень до духовних можливостей. За словами Н.Білик, «метою діяча було позбавити націю комплексу меншовартості, дати їй ясний духовний та політичний ідеал. Під першим він (Богдан Лепкий – В.Б.) розумів таке: як кусник якогось поета мушу цінити відвагу, запал, жертву, але як чоловік дозрілий хочу бачити по другім боці в тій самій нації розвагу, розум, такт. Обі ті сили мусять стреміти до рівноваги, а горе, коли одна з них заволодіє всесильно!» [Білик 2001: 42]. У цьому ракурсі вирізняється образ відверто заангажованого у події оповідача, який, рефлектуючи, виявляє бурхливу реакцію на проблеми дегуманізації, моральної деградації емігрованого середовища, розпаду духовності його приниженої нації. Ось для прикладу виразно суб'єктизована оповідь про життя «інтелігенції»: «Ладо ненавидів тих працівників інтелекту, що давали себе поневолити грубій, фізичній силі, а ще гірше громаді хижаків-наживників, що багатилися і жили, тоді як вони тільки дурили себе, що живуть. Ненавидів і милосердився над ними, думаючи над недолею того інтелектуального пролетаріату. Коли б так був малярем, а не музиком, то нарисував би цілу галарею типів, які вдають самовпевнених, гордих на свої становища людей, свідомих своєї ваги й суспільного значення, а в дійсности душ, загулюканих бідою і недостатком, душ, що від колиски до гробу бояться власної тіни... Позолочувана нужда, догори ногами перевернене суспільне дно!» [Лепкий 1997: 582, 583]. Національно-трагічна нарація зумовлена контекстом епохи та світоглядними інтенціями автора.

Тому Б.Лепкий «делегує» у повіствувальну перспективу драматизовану свідомість (dramatized mind), що поєднує в собі двояку функціональність – картинний модус зовнішнього світу з драматичним модусом світу внутрішніх переживань персонажа (П.Лаббок) [Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник 1996: 59]. Наратор, будучи «всезнаючим», стає «всевідчуваючим».

Зауважимо, що наративна структура повісті становить собою два полюси (фокуси бачення) – Лада і Барила. Відповідно до цього наративний простір твору умовно розгалужується на три площини: аукторіальний дискурс (коментування подій, описи природи); вираження свідомості Лада – актора; вираження свідомості Барила – актора. Власне, аксіологічно-зоровий пуант побудований на зіткненні двох протилежних характерів. Коли перший з них – справжній патріот – народолюбець, «якому притаманні риси кращої частини стрілецтва, то Барило – пристосуванець, український міщанин, котрий дбає насамперед про збагачення, наживу, втратив високі моральні поривання, характерні для його покоління» [Погребенник 1997: 691]. Отож, силою першого є велика душа (emotio), другого – велика раціоналістичність (ratio). Наведемо промовистий приклад з діалогічного спілкування Петра та Барила:

– Ех, ті нерви, ті нерви! Дивний ми народ, брате. Раз як лицарі, то знов як плаксиві баби. Забагато маємо синтементу, а часи тверді. Треба нам більш активізму, а менше кволості. Хвіст догори, брате!

Ладові знов та сама згірдлива усмішка вискочила на уста, але він її зігнав, як муху.

– Не всі можуть бути такими, як ти, докторунцю, – завважив гірко. – Poetae nascuntur (поетами народжуються (лат.) – В.Б.), хоч їх, може, тепер і не треба. Чорт його зна. На всякий спосіб я завидую тобі.

Барила якби хто маслом помастив: – Правда?.. Бо скажи сам, чи далеко ми за голосом серця зайдемо? Розум, братчику, розум, отсе провідник певний. Ех, коли б ми більше розуму мали, то не сидів би я в такій нужденній кучці, як отся» [Лепкий 1997: 494, 495]. Ілюзійно-ідеалістична оптика минулого щораз більше входить у конфліктне зіткнення з реальним теперішнім. Тому переживання спільного фронтового минулого породила два антиподи – гордого «мрійника» і гонористого «докторунця», непогамованого індивідуаліста, «що відкидає всякий авторитет.., а власні інтереси ставить вище від добра спільноти – це «поважна

хвороба, яка при несприятливих умовах може довести до катастрофи» [Забужко 1992: 32].

Німецький теоретик К.Прафф резонує поширену на Заході думку про роль сучасного митця: «Він вже не артист, який утверджує існуюче, надає владі зовнішнього блиску, а позбавленому сенсу буттю – високий зміст. Він знаходить нові самоусвідомлення і стає в авангарді тих, хто чинить опір, бунтує, протестує» [Зись 1984: 37]. Саме в такому художньому амплуа Б.Лепкий створив образ Петра Пилипця. Отже, ми маємо сильний тип чоловіка – українця, позбавленого комплексів меншовартості, яскраво вираженого індивідуаліста, що хоче жити, а не існувати. Концепція активного життєбуття виразно простежується у монолозі героя: «Ладо привітався зі своїм піддашшям. Пригадав собі, яким-то він колись входив до нього. Без гроша, в подертім одязі, збідований, майже непритямлений. Звірок, зацькований хортами. Одним словом, утікач. А нині все-таки він і вдягнений по-людськи, і гріш при душі теліпається, і якусь надію має. Отсе останнє найважливіше: надія і охота до життя. Поживемо!» [Лепкий 1997: 599].

Звернімо увагу на те, що найприкметнішими ознаками викладової манери повісті «Зірка» є намагання автора поєднати панорамно-об'ємний огляд трагічного буття з максимально-мікроскопованим «розтином» людської душі. Позаяк основним об'єктом нульової («всезнаючої») і почасти зовнішньої (описово-обсерваційної) фокалізації в названому творі є топос Закарпатського містечка, вужче – молочарня і «резиденція» доктора, що виконують роль оптичного центра, то в наративній перспективі переважає сценічний модус, через який здебільшого розкривається панорамний. Прикметна ознака сценічно-наративної перспективи простежується зі зміни фокусів бачення родини доктора під впливом Петра Пилипця.

Наведемо приклад такої перспективи викладу: «Бачиш – недібране подружжя, він людина реальна, тверезо думаючий буржуй, вона з роду мрійниць, повійка, що волоконцями своїми шукає чогось, щоб оплестися, притулити, спочити ...» [Лепкий 1997: 505]. У сценічний огляд персонажа вкраплюється внутрішня фокалізація: «– Ще нині нічого собі жінка, і образована, і каже, що добре грала, може, й не бідна була, - як же тоді казати, що Барило програв? Вона програла, не він, програла половину життя, – коли б не син, нічого легшого, як розійтись. Не мешкати з ним і з ніким. Значиться, жити ненормально, або неморально Tertium non datur» [Лепкий 1997: 536], через яку просвічується панорамний

регістр тексту. Далі «око» ауктора бачить, що «докторова сиділа, як звичайно, в своїм куточку...

– Він грав Шумана, а вона сиділа задумана, – прийшло Ладові на гадку. Імпровізував. Уявляв собі старе попівство (попович) з ганком на дерев'яних стовпцях, обвитих диким виноградом. Гірлянди винограду звисають з даху, вітер гойдає ними і б'є по шибках. Осінь багрить і золотить листки. Небо як полиняний шовк, блідо янтарної краски. Снуються нитки павутиння. Цвіте остання рожа, і блукає арома розеди» [Лепкий 1997: 531]. Наратор через сценічний модус переносить його (Лада) в думці на інший кінець світу і таким чином розширює просторово-часові межі подієвого світу повісті. Так звана «шрихова» перспектива «всезнаючого» наратора засвідчує вміння автора влучно схопити мікросвіт кожного з персонажів: «На Різдво по обіді пішов Ладо побажати докторові і його дружині веселих свят. Докторової не застав. Поїхала з Данком до діточого приюту, де робила ялинку для воєнних сиріт.

– Вона все собі якусь роботу знайде, щоб тільки не сидіти в хаті, – нарікав доктор. – Біда з тими образованими жінками. Їм тісно в родиннім гнізді. Замало для них чоловік і діти, шукають чогось, самі не знають чого.

– Гадаю, – потішав його Ладо, – що кожний муж міг би бути гордий з такої жінки, як твоя.

– Ну, так, певно. Але все повинно мати свої границі. Вона забагато часу і гроша посвячує тій гуманітарній роботі. Треба ж і про себе подбати. Ближча сорочка, ніж кожух. Я лікар, пенсії не маю, що придбаємо, те й матимемо, тільки те. Треба на задні колеса оглядатися, треба думати, що завтра буде» [Лепкий 1997: 618].

Аукторіальний тип повістування подекуди переривається персонажною наративною ситуацією, яка, за термінологією Ж.Женетта, еквівалента гетеродієгетичній нарації. Оскільки такий наратив має прихованого наратора, то оповідь починається з середини (medias in res), має маленьку або затриману експозицію і подає безпосередній погляд на події через психологію персонажа [Ткачук 2002: 97]. Але тут виразно відчувається вторинність і залежність персонажної нарації від аукторіально-повістувальної інстанції, бо в межах реалістичної епіки вона здебільшого підпорядкована точці зору «всезнаючого» наратора.

Почасти видається, що образи-персонажі нестільки індивідуалізовані постаті, скільки номінальні виразники геополітичних уподобань автора. У такому світлі повість сприймається як «розіграна драма», зіткана із дискусій акторів, які

представляють різні погляди на суспільство. Тоді авторське представлення зображуваного світу відбувається через своєрідне внутрішньодіалогічне «спілкування» з ними. Наведемо приклад такої наративної перспективи: «Ладо скипів.

– Не розумію, як українець може жалувати, що українських старшина після кількох літ важкої боротьби знайшов хвилевий приют на отсім клаптику все ж таки нашої, української землі.

– Я не українець, я русин.

Ладо змірив його від ніг до голови.

– Ви навіть не русин, ви... але я не хочу починати бешкету в чужій хаті. Я готов зійтися з вами кожної хвилини там, де наші свідки визначать нам побачення!

Чекав хвилину на відповідь. Нотар мовчав, обтираючи хусткою цвікер» [Лепкий 1997: 602]. Використаний митцем сарказм спрямований проти того паразитуючого прошарку, що одразу ж, за кілька років, присмоктався до правлячої верхівки, проти патологічно розмноженого «пристосовницького» бюрократизму, тих своєкорисливих «нотарів», «докторунців». Авторське ставлення до цих персонажів дуже складне, часом суперечливе, навіть парадоксальне. В ньому сплітаються ліризм і сатира, піднесено-романтична й іронічна тональності, зневага й співчуття, підкреслюється дріб'язковість існування, навіть злочинна антигуманність окремих вчинків антагоністів. Нагадаємо про численні сутички між автохтоном-нотарем і Пилипцем. Одні з них носять політичний характер, інші – особистий. Адже пан урядовець закоханий у галичанку Марію, яка не відповідає йому взаємністю. Перешкодою служить Ладо, тому й не дивно, що під час полювання землячок-русин підступно поранив сотника. Отож, у центрі – любовний трикутник: Ладо – Марія – нотар, що є концептуальною основою життєвого конфлікту в реальній площині повісті і детермінує моральний код – вчинки і дії героїв. Варто навести приклад з життя аматорів-артистів, зокрема про виставу «Наталка Полтавка», де Наталку зіграла Зірка, а Петра – нотар: «Вистава, можна сказати, пройшла блискуче. Великих промахів не було, а дрібних, може, ніхто і не завважив, бо тутешня публіка «Наталки» і у вічі не видала.

Петро хрипко якось проспівав «Сонце низенько», бо в гранді, як виправдовувався, пиво було зазимне, не мало потрібної температури. «Я другої не любив» вийшло також дещо неприродно, буцім співак свідомо брехав, і передні крісла бачили зовсім виразно, що він скривився, як середа на п'ятницю, поцілувавши Наталку, і що після того поцілунку вуса його почервоніли, буцім засоромилися. Але не бачили вони, як той по

висставі сердито спльовував у гардеробі і хустинкою під носа мало що не до крови витирав уста.

– Що за погана шомінка і гірка якась, аж пекуча! – нарікав. Не солодкий був поцілунок! А найгірше, що не міг за це придиратися до Лада, бо він до характеризації артистів не мішався» [Лепкий 1997: 575]. Оповідач ніби «підслуховує» думки антагоніста-нотора, відкриваючи перед читачем «діалектику» його душі, в якій поєднуються мрії з дійсністю, уява про майбутнє з рефлексією про «тепер» [Есин 1998: 92].

«Всезнаючість» наратора простежується на аукторіальному рівні, хоча напочатку накладається персонажна нарація, яку С.Ейле називає «позірною оптикою персональною в аукторіальній перспективі» [Weretiuk 1998: 23]. Отже, через призму свідомості головної героїні Марії (Зірки) висвітлюються роздуми про закони буття, місце і роль людини в суспільстві: «Ладо слухав і дивувався, як тая дівчина, що тужить за своїми соснами, що на досвітках зривається, щоб плекати цвіти, а ночами сліпає над вишивками, що навіть зозульки зі своєї руки зігнати не хоче, як вона вміє тверезо дивитися на світ. Чорнишенко правду казав, що наша Галилея тісненька і сіренька, але над нею сяють такі зірки, що очей від них відірвати годі» [Лепкий 1997: 544].

Власне, серцевиною ідеалу є людина. Але людину не можна відокремити від оточення, дійсності. Тому думки і вчинки ідеальних героїв (Ладо і Зірка) спрямовані до високої мети, до одухотвореної краси. Отже, з огляду на те, що для самого Лепкого ідеалом суспільного життя були християнська мораль і народна етика, то й наділяє він Петра й Марію тим одиничним і важливим, що ми можемо називати чи ідеалом, чи істиною, чи правдою – тим, що володіє духовним світом героїв і свідчить про їх ставлення до інших людей.

Звернімо увагу на дискусії між Ладом і Барилом:

«– Гадаєш, що лемки й гуцули нічого вже не потребують? Що всі ми маємо злазитися, як мухи до мищини з медом, до Львова, Києва, Харкова і ще до кількох трохи більших міст? Це егоїзм і невдячність. Село витратилося, заки підгодувало кількох інтелігентів, а вони пізніше про нього забувають.

– А що ж би всі вони в тім селі робили?

– Робота є. От хоч би для лікарів. В кожнім більшім селі повинен бути лікар. Не вмирало би так багато дітей, може, народ жив би гігієнічніше, бо як від печі тепло, так від інтелігента розходиться по селі атмосфера поступу й культури.

Барило замахав руками.

– Фантазії, братчику, фантазії! Зараз видно, що балакає ідеаліст, мрійник, людина, яка не має почуття дійсности!

Ладо не здавався.

– Не перечу, що я чоловік непрактичний, бо де я мав набратися практики життєвої? Молодим пішов на війну, потім сидів за дротами, а тепер сиджу, як миш на пудлі.

Але гадаю собі так: якщо ми могли під час війни жертвувати здоров'ям і життям, то можемо в часах миру хоч кілька літ прожити на селі або в малім містечку, щоб відплатити їм за їхні жертви...» [Лепкий 1997: 551, 552].

Тут наведено лише уривок з громіздкого діалогу, в якому порушуються морально-етичні і політичні проблеми. Безперечно, для Лепкого доля інтелігента становила особливий інтерес насамперед тому, що вона була його особистою історією, його власним болем. Тому форми оповіді наповнені психологічною семантикою. Автор уміло поєднує виклад від третьої особи з елементами невласне-прямої мови, вдало переходить до сприйняття «очима героя». Це налаштовує на певний комунікативний акт наратора з реципієнтом і в процесі кокетування з ним поступово відходить від так званого нейтрального (безособового) «всезнання», заглиблюючись у внутрішній світ персонажа, що передбачає інтуїтивне «вгадування» діалектики його душі. Граматична форма минулого і теперішнього часу, попеременних наративно-зорових перспектив субституює дистанс – непомітну межу переходу від третьоособової об'єктивної манери викладу до так званої персонажно-візійної чи навпаки. У викладовій формі повісті навіть об'єктивна нарація забарвлена суб'єктивною модальністю: «Доля радо глузує собі з артистів. Робить їм наперекір, а властиво артисти, народ м'який, не видержують боротьби з долею. От що! Життя тверде, а вони податливі, невидержливі. Березовський, Ведель, Руданський, Свидницький, Мартинович, – Боже, скільки сторощених беріз у нашім святім гаю. А тут треба би, щоби цей гай ріс і шумів великим зеленим шумом, щоби цей шум виколисував нове, буйне покоління, людей думки, мрії і чину... Треба би!» [Лепкий 1997: 595].

Певною установкою на зображення «живої репетливої дійсності» автор уже в самому тексті імпліцитно мотивує, що таке зображення вимагає органічного вибору викладової манери, а не утилітарного висловлювання. Таким чином він, по-перше, вмотивовує житійний характер, по-друге, оприявнює трансцендентний вимір повісті – підносить значення кожної години до смислової домінанти метафізичного сенсу, що

допомагає розширити «передструктуру розуміння» (М.Гайдеггер) в онтологічній перспективі усього твору: «Ще десята не била, як до молочарні прибіг.

Ах, Боже мій, Боже, що то кохання може!» [Лепкий 1997: 537]. «О четвертій годині сиділи на поляні в ліску.

Ясно було на небі, а в душах ще ясніше» [Лепкий 1997: 540].

«До молочарні прийшов перед десятою і, як на злість, застав кількох людей» [Лепкий 1997: 592]. Чи «Вісімнадцять годин якось минуло. Але о п'ятій рано Ладо вже не спав. Відчинив вікно і почув запах білих левкоїв.

Примкнув повіки і побачив її. В сірій вишиваній суконці полола квіти, сама найкраща між ними» [Лепкий 1997: 560]. Оповідач немов зумисне підмінює словами чуттєві регістри. Не дивно, що творчість Б.Лепкого, за словами М.Якубця, вирізняється «щирістю вислову, браком трагічних тонів і глибокою прив'язаністю до рідної землі» [Лиса 1997: 121]. Про це свідчить розповідь, в якій у гетеродієгетичний наратив органічно «вливається» інтимна інтонація безпосереднього суб'єкта, що іманентно переводить її з площини загального спостереження у площину персонажно-чуттєву, виражену пестливо-вербальним зображенням: «Зірка, рум'яна, чистенька, чорнобрива дівчинка, подала снідання. Глянув – і про тамте забув» [Лепкий 1997: 490]. «Чому я не маляр? Вималював би леваду. Долом трава свіжа, сполокана дощем, як ізмарагд. На траві вона, а над нею веселка. (Забагається тобі печеного леду. Ей, хлопе, хлопе!)» [Лепкий 1997: 511], привертають увагу і слова Чорнишенка, що Марія Кленівна – «це не зірка, а прямо зоря Вену сна нашому тусклому небосхилі; всім нам від неї ясніше в очах стає...» [Лепкий 1997: 515]. Оця, на перший погляд, словесно-чуттєва взаєморефлексія підсилює думку про закладену в канву повісті символічного фокусу. Не випадково автор дав героїні боголюдське ім'я Марія, в етимонологічній семантиці якого вчуваємо антиномічно-символічний натяк на «запрограмовану» їй гіркоту долі, але й водночас втілення високості, уособлення природного і надлюдського, раціонального та ірраціонального, земного і трансцендентного: «Біда, не дівчина. До гімназії ходила, попадянка, може, й випещена, до вигід привикла, а тепер як кельнерка бігає і ще вдоволеної вдає, а може, і вдоволена. Бог її знає. Каже, що при лазаретах служила, значиться, перев'язувала рани, на її руках хворі конали, пізнали пекло на землі. І наче херувим вийшла з нього ясна і чиста» [Лепкий 1997: 511]. Отже, автор повісті на архетипно-антиципаційному рівні змикає образ

Зірки з символом світла й оновлення. Петро Пилипець зізнається: «Одного [йому – В.Б.] бракувало, а саме Зірки. На тутешньому небі не було ані одної, яка зоріла би таким ясним світлом. Куди! Куди! Навіть граючи увертюру до Лисенкового «Ноктурну», думав про неї...».

Як був із Зіркою, то вона його підбадьорувала, додавала енергії й охоти до життя, а як не бачив її, – тужив. Але не була це туга, що в'ялить, лиш така, що цілить, туга, що за руку провадила надію» [Лепкий 1997: 578, 579]. В образі Зірки поєднано з великою сугестивною силою і жіноче єство з привабливими фізичними формами, і мудрість, тернистість складного, зітканого зі страждань і радості життя, і врешті, переживання щасливого кохання.. «До Зірки, хутчіш до Зірки і разом з нею геть звідсіля, - геть!» [Лепкий 1997: 620], підводить останню лінію оповідач.

Прочитавши повість, «мимоволі скажемо: який же це гостропроблемний, сказати б, сучасний твір. Він неповторний у прозовій спадщині письменника і, як нам здається, майже не має аналогів в тогочасній галицькій прозі»... [Петраш 1993: 123].

Отже, прочитання наративу Б.Лепкого дає підстави говорити про відчуття автором художньої форми, що відповідає створеному ним образу світу. Про це свідчить органічний вибір манери художнього викладу, чи точніше, спосіб висловлення (genera dicendi). Використаний гетеродієгетичний наратив показує події з погляду третьоособового наратора. Розповідач цієї ситуації є прихований, тому в міру розгортання фабули персонажі-актори виконують роль епічного центру нарації. Однак накладання на теперішньо-наративну третьоособову форму минулого часу спонукає виділити позиції наратора-свідка. Так постає образ оповідача, який не лише сумлінно фіксує всі дати і події, а оцінюючи, підносить їх до філософсько-узагальнюючого рівня, коли збігаються раціональні та іронічні сенси, психоаналітичні й екзистенційні значення, ритми та імпульси самого життя. Це збільшує ефект автентичності повістування, економно і виразно характеризує учасників комунікації.

Додамо лише, що повість «Зірка» посідає важливе місце не тільки в творчому доробку автора, але й у скарбниці української літератури загалом, відтворюючи яскраво виразні картини післявоєнного буття колишніх Січових стрільців на еміграції в Чехо-Словаччині.

Література:

Басин 1996: Басин Е.Я. «Дволикий Янус» (о природе творческой личности). – М.: Магистр, 1996. – 171с.

Білик 2001: Білик Н. Богдан Лепкий. Життя і діяльність. – Тернопіль: Джура, 2001. – 172 с.

Буркалець 1999: Буркалець Н. «Штука для життя» (Богдан Лепкий) // Слово і час. – 1999. – №2. – С.46-47.

Дагикевич 1991: Дагикевич Я. Французька стаття Михайла Драгоманова про Закарпаття // Всесвіт. – 1991. – №12. – С.186-190.

Есин 1998: Есин А.Б. Идейный мир // Принципы и приемы анализа литературниых произведений. М.: Флинта, Наука, 1998.– С. 86-94.

Забужко 1992: Забужко О. Українство як філософська проблема на сучасному етапі // Слово і час. – 1992. – №8. – С. 29-35.

Задорожний, Вегеш 1993: Задорожний В., Вегеш М. Карпатська Україна у світлі нових документів // Сучасність. – 1993. – №4. – С. 62-67.

Зись, Стафецкая 1984: Зись А.Я., Стафецкая М.П. Методологические искания в западном искусствознании. – М.: Искусство, 1984. – 239 с.

Ільницький 1989: Ільницький М. Настроєний життям як скрипка: штрихи до портрета Б.Лепкого // Українська мова і література в школі. – 1989. – №10. – С. 3-10.

Крутоус 1985: Крутоус В. Категория прекрасного и эстетический идеал. – М., 1985.

Кузнєцов 1995: Кузнєцов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – поч. XX ст. (Проблеми естетики і поетики). – К.: Зодіак – ЕКО, 1995.

Лепкий 1997: Лепкий Б. Твори в 2 т. – К.: Наукова думка, 1997.

Лиса 1997: Лиса Н. Польський голос про Богдана Лепкого (творчість Б.Лепкого в оцінці М.Якубця) // Studia methodological. – Тернопіль, 1997. – Вип.3. – С. 121-122.

Петраш 1993: Петраш О. Маловідома повість Богдана Лепкого з повоєнного життя комбатантів (ветеранів) української галицької армії «Зірка» // Богдан Лепкий – видатний український письменник: збірник статей та матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника. – Тернопіль, 1993. – С. 122-129.

Погребенник 1997: Погребенник Ф. Післямова // Лепкий Б. Твори в 2 т. – К.: Наукова думка, 1997. – Т.2. – С. 693.

Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник 1996: Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Итрада, 1996. – 317 с.

Ткачук 1997: Ткачук М. Дискурс новелістичної повісті «Boa constrictor» Івана Франка // Studia methodologica. – Тернопіль, 1997. – Вип.3. – С. 81-90.

Ткачук 2002: Ткачук О. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

Slownik terminow literackich 1998: Slownik terminow literackich / Pod red. J. Slawiskiego. – Wroclaw, 1998. – 706 s.

Weretiuk 1998: Weretiuk O. Wizja Ukrainy w wspolczesnej powiecci polskiej I ukrainskey. – Warszawa, 1998. – 258 s.

Bukatchyk Vira

Heterodiegetic narrative in the story «Zirka» by B.Lepky

The article deals with the attempt of textual analysis of heterodiegetic narrative in the story «Zirka» by B.Lepky. The main attention is paid to the problem of novelty in the narrative discourse from the third point of view. Because of this the subject of investigation is typological modifications of narrator that in the text of Ukrainian author are determined in the forms of covert narrator, narrator-witness, and authorial narrator.

Key words: auctorial narrative type, heterodiegetic narrative, character-actor, narrator-witness.

Леся Гижа (м. Тернопіль)
ББК 83. 3 (4 Укр) – 6 – 8
УДК 82. 470 – 3

Структуротворчі чинники експліцитного дискурсу наратора в оповіданні «Роман Ма» Ю.Яновського

У статті здійснюється спроба дослідити і проаналізувати загальні закономірності поетики модерного наративу в оповіданні Ю.Яновського «Роман Ма», що виражається в експліцитній формі наратора як суб'єкта художньої комунікації. Основна увага зосереджується структуротворчих чинниках експліцитного дискурсу наратора в оповіданні письменника в контексті розвитку авангардного тексту в українській літературі початку ХХ ст.

Ключові слова: наратив, експліцитний наратор, структура, породжуючи модель, фрагмент.

Існує усталена думка, що іманентною ознакою будь-якого літературного твору є смислоутворюючий центр. Згідно з В.Шмідом його функцію в тексті виконує наратор, який при відборі подій для історії керується конкретною ідеєю «абстрактного» автора, прагне донести її до реципієнта. Наратор, так би мовити, представляє волю автора, репрезентуючи в нарації відібрані ним елементи наративної структури.

Проте існування такої наперед заданої смислової лінії, своєрідної упорядкованості і визначеності є більш характерне для реалістичної літератури. Тому В.Шмід розгортає теоретичне обґрунтування смислоутворюючого центру на матеріалі творів Ф.Достоєвського, О.Пушкіна, Л.Толстого, А.Чехова, оскільки модерністські тексти відзначались значним спектром естетичних пошуків, нетрадиційних у парадигмі можливостей наративної фіксації людської реальності.

Справді, М.Хвильовий у контексті літератури модернізму виступав проти централізованого впливу автора в структурі літературного твору. Це можна простежити в новелі «Редактор Карк», де наратор розгортає своєрідну гру із реципієнтом, який згідно з літературною традицією довіряє всьому, про що розповідається у творі: «Справа посувається до розв'язки. Як ви гадаєте, чим закінчиться новела? Американці не читають творів з нещасливим кінцем, слов'яни навпаки – така вдача в тих і других. Я буду щиро казати: я сам не знаю, чим вона закінчиться. Я не хочу бути зв'язаним. Я хочу творити по-новому» [Хвильовий

1990: 140]. В новелі наратор відзначає, що історія, покладена в основу твору є вигадкою, тому читачі не повинні ставитись до неї як до фактуального джерела інформації, оскільки результат його праці – фікція: «В новелі два головні типи: Карк і Шкіц. Я хотів, щоб Нюся покохала Карка, а Шкіц – Нюсю. Вони не покохали, і не треба» [Хвильовий 1990: 151].

Отже, наративу модерної літератури не притаманне сліпе наслідування волі традиційного автора, до образу якого вже звик читач. До того ж у творах М.Хвильового такі експерименти, як правило, стосуються наративного рівня історії, яку намагається викласти у формі наративного дискурсу наратор. З цього починаються цікаві пошуки письменників, творчість яких розглядаємо в контексті модерних експериментів початку ХХ ст., на яких незаперечний вплив мала літературна позиція Хвильового. До кола таких майстрів слова належить постать Ю.Яновського, в контексті творчості якого виділяється оповідання «Роман Ма» (1925 рік).

Мета нашого дослідження – проаналізувати загальні закономірності поетики модерного наративу в оповіданні Ю.Яновського «Роман Ма», що виражається в експліцитній формі наратора як суб’єкта художньої комунікації. Аналіз наукових публікацій з цієї проблеми свідчить про те, що багато літературознавців звертались до дослідження художньої специфіки малої прози Ю.Яновського, серед яких варто виділити М.Гнатюка, А.Гуляка, В.Панченка, І.Семенчука, О.Ткачука та інших. Проте жоден з них не ставив перед собою завдання проаналізувати загальні засади поетики творів автора через призму останніх досягнень наратологічної теорії в дослідженні експліцитної форми вираження наратора як суб’єкта художнього дискурсу. Варто пам’ятати, що значення експліцитного наратора в тексті художнього твору, як правило, актуалізується в контексті літератури переходової доби, коли відбувається пошук нових акцентів в парадигмі художньої творчості. Оскільки сучасні літературний та літературознавчий дискурси утверджуються в подібному контексті, то дослідження загальних закономірностей онтології експліцитного наратора та його значення для моделювання художньої картини світу в тексті Ю.Яновського слід вважати надзвичайно актуальним.

Для того, щоб належним чином проаналізувати специфіку наративної структури художнього тексту автора, зосередимо нашу увагу на понятті «породжуючої моделі», яке пропонує В.Шмід для заміни дихотомії понять «фабула» і «сюжет». У моделі передбачено чотири рівні: рівень подій, рівень історії, рівень

нарації, рівень презентації нарації. За допомогою відбору і трансформації події переходять від одного рівня до наступного. Намагаючись дати тлумачення означеній концепції, відомий літературознавець наголошує на великому значенні в процесі формування літературного наративу проблеми невідбору деяких потенційних елементів його структури. Відбір певного елемента завжди передбачає невідбір іншого: «Сприйняти історію як смислове ціле – це і значить зрозуміти логіку селективності» [Шмид 2003: 172]. Шмід розрізняє три модуси невідібраності: перший модус – це невідбір іррелевантних для історії елементів, тобто таких, що не є характерними для персонажів, подій, місць і т. д.; другий – невідбір релевантних для історії елементів, які, хоча важливі, але наратор приховує їх для того, щоб читач самостійно домислював їх. Третій модус – це невідбір традиційних мотивів або сюжетних конструкцій з інших історій, які заперечуються актуальною історією. Це трапляється тоді, коли автор відмовляється від традиційного розгортання смислових ліній, бо смисл не в традиції, а в запереченні її, у відмові від неї. Саме такий модус невідбору характерний для творів М.Хвильового і Ю.Яновського. Своєрідна боротьба з традицією розгортається тоді, коли читачі, які звикли сприймати твір в певному ракурсі, відповідно до певних штампів, наприклад реалістичного зразка, знайомляться з наративом, у якому наратор заперечує попередньо встановлені шаблони, робить виклад шляхом руйнації традиційних моделей наративної організації дійсності.

Ю.Яновський означений модус невідбору найкраще реалізував за допомогою експліцитного наратора. Саме тому в оповіданні «Роман Ма» експеримент з невідбором органічно реалізовується на рівні наративного дискурсу. Вже в епіграфі до твору автор повідомляє: «Цей невеличкий увраж я вважаю данню моїй молодості. Я хочу додивитися в слові, яке стоїть назвою, нових розумінь, нового змісту...» [Яновський 1982: 38]. Таким чином на початку твору формулюється установка на новизну, на шукання незвичного в контексті традиційного трактування «змісту», взагалі «нових розумінь» та нових інтерпретацій. Наратор в оповіданні також формулює натяки на небажання йти слідами літературної традиції: «Я не стану оповідати, якого кольору в неї були очі, солодко чи ні колисалися перса, і як міцно ставала на тротуар її нога» [Яновський 1982: 39].

Експліцитний наратор в оповіданні «Роман Ма» саморепрезентує себе, хоча він прямо не називає свого імені, але описує себе як «я-оповідач». Наприклад, він відверто каже про

свого персонажа: «Я її назвав – Ма. Можна було назвати більше шаблоново (знову шаблон! – Г.Л.), але слово Ма – для мене символ жінки» [Яновський 1982: 39]. Вже саме використання особового займенника і форм дієслова першої особи є прийомом самозображення. Якщо в романі «Майстер корабля» експліцитний наратор розповідає історію свого життя, то він виступає гомодієгетичним наратором, тобто викладає історію, учасником якої був сам, то в «Романі Ма» він наділений усіма ознаками гетеродієгетичного наратора, що робить експліковане зображення більш цікавим. Наприклад, такий наратор прямо вказує на свій спосіб мислення чи розгортання наративного дискурсу: «як бачите – цей увесь розділ має освітлити постать мого героя до його зустрічі з Ма. Коли б я кінчив тим, що він мав «обличчя зі слідами усмішок, що пішли безповоротно», – цього було б недосить. Я трохи більше зупинив вас на моментах життя нового комісара» [Яновський 1982: 42]. Або: «Від цієї хвилини, власне, й починається оповідання про любов» [Яновський 1982: 43]. Тобто в наративі чітко простежується властивість наратора привідкрити перед реципієнтом свою творчу майстерню, в якій він моделює модус репрезентації художньої картини світу.

Не слід категорично стверджувати, що в оповіданні «Роман Ма» наратор виражає себе завжди експліцитно. Експліцитне зображення часто надбудовується над імпліцитним і, власне, не може існувати без останнього, бо імпліцитне зображення наратора, базуючись на експресивній функції мови, складається з усіх прийомів побудови наративного дискурсу. Цими прийомами є підбір елементів (персонажів, ситуацій, дій, предметів) із сфери «подій»; конкретизація підібраних елементів; композиція, тобто розміщення підібраних елементів у певному порядку; словесна презентація цих елементів; оцінка підібраних елементів, роздуми та висновки наратора [Шмид 2003].

Образ наратора в оповіданні «Роман Ма» можна назвати експліцитним передусім завдяки використанню ним експліцитних оцінок і роздумів, в яких звучить протест проти літературної традиції. Але незаперечним є також той факт, що в «Романі Ма» наратор фіксується своєю вираженістю в сфері підбору, конкретизації і композиції елементів. Для наративного дискурсу важливі не так події, про які йдеться, як спосіб, за допомогою якого наратор нас з ними знайомить. Відтак у цьому контексті важливе значення має проблема точки зору на рівні переходу історії в дискурс. Перспективність, таким чином, постає своєрідним виразником усіх маніпуляцій, які стосуються всіх

трьох трансформацій: від подій до історії, від історії до наратії, від наратії до презентації наратії.

Відбір елементів та їхніх властивостей із сфери подій для формування історії в художньому творі здійснюється наратором. У цьому плані варто засвідчити домінування ідеологічної точки зору наратора при трансформації «подій» в історію, саме наратор хоче щось показати, відібрати матеріал для історії: «Торкнувшись медичних можливостей трави, зауважимо, що полинь ніякої ролі в нас грати не буде. Хіба що лежатиме Ма на ній колись – тоді, як сонце буде великою раною» [Яновський 1982: 38]. В наступному уривку експліцитний наратор виявляє себе через відбір елементів, які характеризують персонажа і дає зауваги стосовно наратії. Він вживає займенник «я», звертається до читача, залучає його до активного сприйняття історії, немов би ставить читача на інтрадієгетичний рівень у тексті, де найбільше можна наблизитись до персонажів, зокрема до героїні, дівчини Ма: «Я не стану оповідати, якого кольору в неї були очі, солодко чи ні колисалися перса, і як міцно ставала на тротуар її нога. Коли вона дивилася на вас, незнайомого, – це був погляд із лаврської дзвіниці. Другим разом – вона з очима входила до вас усередину. Тоді ви могли відчути, що руки в неї холодні й сухі» [Яновський 1982: 39]. В епізоді, де один із персонажів, командир Матте заїздить у село і бачить там трупи своїх розвідників і ще одного живого солдата, але вже із «візами на своєму мандатові й на грудях», є такі слова: «Не треба розповідати про ці візи. Завжди буває, що люди вміють краще хижаків різати живих людей» [Яновський 1982: 49]. Просторова точка зору тут персональна, бо Матте бачить це, але ідеологічна точка зору належить нараторові, бо саме він вирішує розповідати чи ні про «візи», тобто чи включати ці елементи до історії.

При трансформації історії у нарацію, у прийомах композиції також актуалізується ідеологічна точка зору наратора. У Ю.Яновського часто спостерігаємо часові зсуви, за допомогою яких знаходить своє вираження часова точка зору. Наратор, застосовуючи аналепсиси та пролепсиси або повертається до якогось попереднього пункту в розповіді, або, навпаки, зазирає в майбутнє. Характерними в цьому контексті є уривки з оповідання, де за допомогою протоколу, який складає слідчий за показами Ма, заповнюється аналепсис, який привідкриває завісу останніх місяців життя комісара Криги, якого невідомо хто вбив. У протоколі наратор передає невласне пряму та пряму мови дівчини Ма, використовуючи її просторову, часову та перцептивну точки зору, зберігаючи її словесну перспективу: «...зазначена товаришка

показала: Вищеназваний товариш Крига живе в неї на кватирі приблизно з червня місяця цього року й постановлений на ордер жилкому. Вищеназваний товариш Крига жив тихо й смирно, і пияцтвом не займався, і жінок на кватирю не водив. Відносно того, що він служив у Чека, знала дуже добре, бо вищеназваний товариш Крига про це оповідав кожний божий день. Відносно того, що він був хворий, – то я думаю, що він був не зовсім нормальний і хворий. Часто не давав спати ночами та розказував жахи. Відносно того, що вищеназваний товариш Крига питав до мене симпатії, – я знала, але ніякого поощренія йому не робила. Він мені не подобався, як мужчина і як ненормальний» [Яновський 1982: 44]. Всі вказані точки зору персонажа виливаються в ідеологічну точку наратора. Хоча відібрані елементи (товариш Крига, кватира, жив тихо й смирно, служив у Чека, добре знала, хворий, ненормальний, питав симпатії, поощренія не робила, не подобався і т. д.), на перший погляд, існують у свідомості Ма, яка осмислює дійсність, зводить її складність до небагатьох елементів, які утворюють певну історію, проте вони подаються таким чином, щоб приховати правду, яку дізнаємось пізніше. Відповідно, хоча відібрані елементи і визначають образ мислення і настрій героїні, але все ж їх відбір із розмаїття фактів її свідомості та їх розташування в цій ситуації здійснюється не Ма, а екстрадієгетичним наратором. Таким чином, тут відчутна смислова позиція наратора, який хоча й міг би зобразити цей момент у хронологічній послідовності, але тоді події були би по-іншому оформлені, не було би потрібного ефекту загадковості, тобто втратили б елемент відповідного смислу. За таким же принципом розгортається наратив в наступному уривку: «Ніяких розмов у них із тов. Матте не було – лише вислухали вони вдвох заяву чужого селянина про те,

що троє розвідників лежать покатовані коло вітряка;

що заманила їх дівчина в червоній хустці;

що в селі стоїть ворожий легіон;

що дівчина чужа, не наша, живе в селі з матір'ю;

що вона сказала розвідникам – нікого в селі немає, і

що красива вона до біса» [Яновський 1982: 48]. Але цей уривок відрізняється від попереднього тим, що тут засобом невласне прямої мови передаються просторова, часова та перцептивна точки зору персонажа, тоді як словесна – належить повністю нараторові.

Якщо розглядати часові зсуви у макроструктурі оповідання, то спостерігаємо, що спочатку повідомляється про те, що комісара Кригу вбили, а потім дізнаємося, як це відбулось і хто це зробив.

Крім цього, спочатку розповідається про вбитих розвідників, а пізніше дізнаємося, хто їх видав. Така зміна часових планів і елементів причинно-наслідкового порядку діє таким чином, що та чи інша інформація, необхідна для розуміння акції, первинно приховується, щоб у такий спосіб активізувати увагу читача. Це один із засобів заінтригувати читача, спонукати до передбачення. Отже, експліцитний наратор пропагує активне сприйняття, живий діалог із собою.

Цікаво виявляє себе у тексті експліцитний наратор за допомогою пролепсисів: «Мені самому смішно з цього, але, вірите, і я б закохався в Ма, коли б не знав її майбутнього» [Яновський 1982: 43]. Або: «...лежатиме Ма на ній колись – тоді, як сонце буде великою раною» [Яновський 1982: 38]. Використовуючи пролепсиси, він забігає вперед, дає читачеві слабкі натяки на те, що відбудеться пізніше, неначе налаштовує його на сприйняття майбутніх подій, інтригує цікавими деталями. Зрозуміло, що така експліцитна стратегія наратора потрібна для активізації сприйняття.

Крім часових зміщень, у структурі літературного наративу оповідання «Роман Ма» простежується ще одна особливість, яка активізувалась завдяки значному впливові на літературу кінематографії. Фільмізм як ознака тогочасного мистецтва первинно в літературі відбилась на структурній організації експериментальної прози, до якої, зокрема, належить також і рання творча спадщина Ю.Яновського. Як відзначає Я.Цимбал, в експериментальну прозу з кінематографу перекочувала потреба динамізму «за рахунок швидкої зміни кадрів, нанизування випадків на основний сюжетний стрижень» [Цимбал 2002: 77]. Зрештою, така випадковість, яка ґрунтувалась на подіях без зайвих мотивацій, структурно видозмінилась у фрагментарність, що складається з кількох елементів, які з’єднані між собою спільними дійовими особами. Характерно, що подібна організація художнього матеріалу простежується в наративі оповідання «Роман Ма», де структурним принципом є композиційний прийом монтажу, який застосовує наратор на рівні трансформації події від історії до наративу. У творі Ю.Яновського такий засіб організації наративного дискурсу простежується відразу в аспекті жанрової організації оповідання. Йдеться про поділ тексту твору на розділи, які не перебувають між собою у причинно-наслідковому зв’язку, а, навпаки, розкидані в часі і просторі, подеколи навіть належать характеристиці відмінних персонажів. Так, перший розділ «Ма» присвячений характеристиці головної героїні твору, яка, проте, подається не однозначно, а сумбурно і наповнена суперечностями

та діалогами наратора з реципієнтом. У такий спосіб наратор намагається максимально загострити увагу читача за допомогою різних натяків на подальше розгортання подій, на особливості в характері героїні, на літературну традицію. Схожим до першого розділу за своїм ідеологічним наповненням та конструкцією є другий, де в центрі уваги з'являється новий персонаж – комісар Рубан. Наратор у цих частинах твору намагається познайомити нас зі своїми героями, причому у другому розділі він здійснює це за допомогою яскраво вираженої подієвості.

Характерною ознакою наративного дискурсу в процесі викладу подій є їхня фрагментарність, коли наратор від однієї події переходить відразу до наступної, коли буває важко простежити прямий зв'язок між ними. Подеколи такий зв'язок вдається усвідомити тільки після прочитання наступних епізодів твору. Яскраво це видно в контексті останнього розділу, коли після прочитання низки фрагментів про «нового» героя латиша Матте стає зрозуміло, що він і комісар Рубан – це одна людина: «Рубан?! – закричала дівчина. Командир Матте – він же Рубан – не відповів нічого». [Яновський 1981: 49]

Як відзначає Я.Цимбал, «головною «вадою» більшості зразків сюжетної прози критики вважали брак психологізму, точніше психологічних мотивацій, якими автори охоче жертвували заради кінематографічного динамізму твору» [Цимбал 2002: 76]. Щоб уникнути такої аргументації стосовно фрагментації епізодів у своєму наративі, Ю.Яновський примушує наратора наповнювати текст своєрідними ремарками, які б давали пояснення тим чи іншим раптовим структурним переходам. Однак здійснюється це вже на рівні трансформації нарації у її презентацію: «Як бачите – увесь цей розділ має освітлити постать мого героя до його зустрічі з Ма…» [Яновський 1982: 42]; «Від цієї хвилини, власне, й починається оповідання про любов» [Яновський 1982: 43], «Ви відгадали – я хочу топтати романтичні полині» [Яновський 1982: 38], «Так закінчився роман» [Яновський 1982: 50]. На цьому рівні нарація доповнюється поясненнями, тлумаченнями, коментарями, роздумами чи метанаративними зауваженнями розповідача.

В умовах презентації нарації, яка здійснюється шляхом вербалізації, виявляє себе словесна точка зору. Розгортаючи нарацію, її суб'єкт повинен робити вибір між різними стилями. Наратор Ю.Яновського в «Романі Ма» здебільшого займає нараторіальну точку зору в плані нарації, тобто вживає лексичні одиниці і синтаксичні структури, притаманні його власному стилю, і тільки в деяких випадках у викладі застосовує мову

персонажів, максимально прилаштовуючись до світу подій: «– Братішка, та ми ж умісті на «Корсуні» були. Зараз я в артилерії, їду на розвідку. А ти, братішка, що робиш?» [Яновський 1982: 47].

Варто відзначити, що імена персонажів у «Романі Ма» виконують також особливу функцію, оскільки в них відчутна ідеологічна точка зору наратора. Так, він повідомляє: «Я її назвав – Ма. Можна було назвати більше шаблоново. Але слово Ма – для мене символ жінки. Це – ім'я жінки серед тисяч безхвостих пав» [Яновський 1982: 39]. Словом, наратор назвав героїню Ма, бо в цьому він виразив повагу і симпатію до власниці такого імені. Імена інших персонажів: Рубан – від дієслова рубати та Крига – від іменника крига. На нашу думку, соціальний контекст, до якого прилаштовується наратор, вплинув на його вибір таких імен. Отже, на рівні переходу нарації в презентацію нарації домінують словесна та ідеологічна точки зору наратора.

Говорячи про експліцитного наратора в оповіданні «Роман Ма» не можна не звернути увагу на його компетентність. У творі немає жодного натяку на всезнання, навпаки, дуже часто зустрічаються репліки наратора такого типу: «Не знаю, що думав новий комісар і що передумував Крига, – тільки на другий день вийшов товариш Крига на вулицю й пішов у напрямку до будинку нового комісара» [Яновський 1982: 41], «Я не знаю, як слідчий міг погодитись, але факт залишається фактом» [Яновський 1982: 44]. Наратор тут не володіє здатністю проникати у внутрішній світ своїх героїв: «Рубан почув, як повернувся в дверях ключ, але тримав це в собі. Невідомо – була це любов чи лише остання послуга ради неї» [Яновський 1982: 45]. Натомість відчувається зовнішня фокалізація стосовно героїв, тобто тільки за зовнішніми ознаками він здатен судити про переживання персонажа: «Машиніст слухав, як булькала вода, і пильно стежив за безпечність свого тилу. Командир міг з'явитись, як буря, а хіба тонка обшивка тендера врятує від кулі парабелума? Вода дратувалась із машиністом і його майбутністю. Вже холодний піт почав проступати на чолі» [Яновський 1982: 46]. Через те, що наратор не вникає у внутрішній світ, переживання героїв, а лише зображає їх зовнішньо, зосереджуючись на їхніх вчинках і діях, у читача створюється враження, що це не вигаданий, тобто художній світ, а реальний, бо таким чином у реальному житті сприймають люди один одного, не знаючи достеменно чужих думок, переживань, тільки здогадуючись про них за допомогою їх зовнішніх симптомів у формі поведінки чи прямої мови. Таким засобом експліцитний наратор немов максимально уподібнює свою фіктивну історію, яку він репрезентує у нарації, до

реального досвіду читача, тим самим вказуючи на свою подібність з читачем, бо він, як і читач, не всевідаючий, а лише допитливий спостерігач, обмежений відповідним контекстом. Це є одним із засобів активного діалогу наратора з читачем.

Для експліцитного наратора Ю.Яновського характерне часте безпосереднє звертання до читача. Для цього він користується займенником другої особи – ви: «Ви здивуєтесь: ніколи Ма не може виїхати з Києва! Ви не повірите, що вона проміняє Київ на полині» [Яновський 1982: 38]. Діалог із читачем спостерігаємо вже на першій сторінці оповідання, коли тільки починається знайомство із героїнею Ма. Характерно, що наратор, вводячи персонажа, говорить про нього так, ніби читач його добре знає і йому буде цікаво дізнатися, що з ним трапилося далі. А в наступному уривку експліцитний наратор взагалі має читача за панібрата: «Коли сидимо ми вдвох і тихо дивимось на блакить і на зорі, на місяць, і на роси, – хіба цього не виростило нам минуле буття? Та й чому хтось інший з нас п'є пляшку з білою головкою й жадібно тисне потім свою тремтячу сарну, не дивлячись на блакить і зорі? Чому?» [Яновський 1982: 38].

Отже, аналіз художнього наративу в оповіданні Ю.Яновського «Роман Ма» свідчить про те, вже на початку XX ст. в українській літературі завдяки експерименту з наративним дискурсом утверджується новітня форма сприймання дійсності, в основі якої знаходиться «переоцінка цінностей», проголошена передовими письменниками модернізму. Знаменно, що в творі Ю.Яновського інструментом такого оновлення є експліцитний наратор, завдання якого було продемонструвати засобами наративного дискурсу та вигаданої історії різні способи навмисного наративного хаосу, протилежного до традиційної причинно-наслідкової послідовності в наративі літератури XIX ст., показати фрагментарність дискурсу про цей світ як відчужений, розірваний, позбавлений змісту та упорядкованості.

Література:

Літературознавчі студії 2003: Літературознавчі студії. – К.: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2003 – Вип. 4. – 336 с.

Панченко 2002: Панченко В. Морський рейс Юрія Третього. – Кіровоград: 2002. – 146 с.

Хвильовий 1990: Хвильовий М. Редактор Карк // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1 – 650 с.

Цимбал 2002: Цимбал Я. «54 кадри на сторінці»: Кіно і проза 20-30-х років XX ст. // Слово і час. – 2002. – №8. – С.74-79.

Шмид 2003: Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 311 с.

Яновський 1982: Яновський Ю. Роман Ма // Яновський Ю. Твори: В 5 т. – К.: Дніпро, 1982. – Т.1. – 533 с.

Hyzha Lesya

Structure creating means of explicit discourse of narrator in the story “Roman Ma” by Yu.Yanowsky

The article deals with the attempt to investigate and analyze general patterns of the poetics of modern narrative in the story “Roman Ma” by Yu.Yanowsky that expressed in the explicit form of the narrator as the subject of artistic communication. The main attention is paid to structure creating means of the explicit discourse of narrator in the story by the writer in the context of the development of avant-garde text in Ukrainian literature early in the 20-th century.

Key words: narrative, explicit narrator, structure, creating model, fragment.

Ганна Давидова-Біла (м. Донецьк)
ББК Ш43(4Укр)(411.4)6
УДК 821.161

Специфіка сюрреалістичної візійності у творчості Б.-І.Антонича

Особливості становлення принципів сюрреалістичної образності у ліриці Б.-І.Антонича розглядаються з урахуванням психофізіологічної мотивації і контекстуального зв'язку. Основна увага зосереджена довкола проблеми творчої «інакшості» поета, долання страху, порушення релігійних табу і пошуку езотеричних відповідників лунатичним «між-станам».

Ключові слова: сюрреалістична візійність, дисформація, сновидна спонтанність, ре-семантизація.

Архетипічний субстрат лірики Антонича дослідники найчастіше асоціюють з особливостями міфосвіту Лемківщини [Рубчак 1989: 243], тобто з географією «малої батьківщини», яка дозволяє поетові осягнути книгу Природи [Рубчак 1989: 253]. З іншого боку, безособове ліричне начало, через яке транслюється колективна свідомість, пояснюється психоментальними особливостями митця [Зілинський 1989: 98],[Рудницький 1989: 77]. Момент творчої гіперкомпенсації непристосованості митця до буденного існування, наголошуваний дослідниками, загалом є наслідком психоаналітичного підходу, розвинутим на базі спостереженого В.Ласовським «роздвоєння» поета: «Найзагальніша характеристика двох масок Антонича така: одна – натхненний поет, повен розмаху, жадоби пізнання, жадоби вияву...», друга – Антонич як «буденна людина», «пересічна індивідуальність» [Ласовський 1989: 372]. Відтак інтерпретаційний образ поета розбудовують два полюси: архетипальне з численними культурними нашаруваннями (дохристиянськими, феноменологічними та екзистенціалістськими [Хоменко 2003]) та індивідуальне, а саме психосоматичне і фізіологічне. І якщо перше зазвичай розглядається як надлишок, то друге, роздвоєне і сублімаційне – як нестача творчої індивідуальності. Обидва окреслені аспекти, втім, відіграли рівновагому роль у формуванні поета. Це визначає напрямок нашого подальшого дослідження, – спробу відстежити на матеріалі етапних поетичних збірок і декларативних поведінкових жестів поступове звільнення митця від блокуючих

психофізіологічних факторів з метою з'ясування характеру сюрреалістичної візійності у ліриці Антонича.

Ранній період творчості цього поета у несподіваний спосіб фіксує мотив психологічного роздвоєння, адже відомо, що після першої книги віршів «Привітання життя» поет звернувся до релігійної тематики у книзі «Велика гармонія». І хоч її тексти були опубліковані при житті вибірково, неможливо зіґнорувати їх у контексті становлення психології і стилю автора. Традиційною стала думка про те, що Антонич у першій книзі віршів демонструє прихильність до імажинізму єсенинського типу [Гординський 1989: 69] або імажизму Езри Паунда [Неуважний 1989: 229]. Світ цієї книги нецілісний, що засвідчують різностильові тенденції циклів. Так, цикл «Зриви й крила» обіймає побутові мініатюри, вигідні для імажинізму, але з невиправданими для цього напряму сентенціями морально-етичного характеру, у циклі «Бронзові м'язи» дослідники вказують на вплив К.Вєжинського [Неуважний 1989: 194], «Балада про тінь капітана» і «Пісня мандрівника» наближені до мариністики неоромантиків, спадкоємців Вордсворта, Шеллі і Мейсфілда; в окремих поезіях спостерігається метафорична ускладненість, властива Я.Цурковському, яка і сьогодні здається поетичною невправністю. У збірці легко розпізнаємо експериментальні вірші – «І» – з символістським суґестуванням під А.Рембо, близьким П.Тичині та М.Йогансену, яке в цей час вже було спародійоване Едвардом Стріхою, вірш «Осінь», подібний до акровіршів М.Семенка, вірш «Ідилія» зі спорадичним пошуком внутрішньої етимології, за що автор вибачався перед читачем в ігровій формі, цілком на панфутуристичний манер [Антонич 2003: 70]. Взагалі подібна експериментаністика характерна для багатьох віршів циклу «Вітражі й пейзажі», назва якого є алюзією на символістичне «Енгармонійне» П.Тичини, але в її образотворчому, а не музичному зрізі, і натякає на необов'язковість та примхливість емоційного враження. Розглядуваний цикл систематизує актуальні впливи, засвоєні поетикою Антонича: по-перше, футуристичні мотиви мандрівки трампа («Пісня бадьорих бродяг»), «залізничної лірики» («Велика подорож»), по-друге, імажиністська образність з авторської подачі С.Єсеніна («Автобіографія», «Собака й місяць»). Саме тому на тлі збірки розглядуваний цикл віршів є полістильовим і відбиває імовірний набір авторських творчих можливостей.

Гра на партитурах кількох стилів свідчить і про культурний рівень поета, і про певну формальну байдужість. Останнє може зумовлюватися перенесенням уваги митця на більш вразливі

психологічні сфери. Такою несподіваною для семантики «привітання життя» постає лірична парадигма ночі – лунатизму – чортівського бриджу – Агасфера – прокляття – молитви. Її конотація з наступною збіркою релігійних віршів «Велика гармонія» очевидна. На думку М.Ільницького, у житті поета «був період... коли автор «засудив» своє захоплення красою земного життя і людського тіла і звернувся до релігійних мотивів» [Ільницький 1991: 56]. Дослідник вважає, що подібний поворот обґрунтований впливом оточення – домашнього і літературного. Більш доречно припустити, що на цей період припадає усвідомлення поетом власної психологічної інакшості: маємо на увазі часті приступи лунатизму, виснажливого безсоння, сновидної маячні, які супроводжували творчий акт. При цьому, як зауважує Д.Павличко, і «неподільна туга молодості відіграє неабияку роль у зростанні напруги письменницького слова» [Павличко 2003: 9], адже у сновидному процесі творчості якоюсь мірою сублімується еротичне бажання. Потяг до життя у найрізноманітніших, малознаних проявах (любов у раннього Антонича – «за дужки викинена невідома, / незнаний косинус днів наших літа» [Антонич 2003: 61]), обростаючи словесною тканиною, «погрішив» проти «я-ідеалу», втисненого у рамці релігійних табу. І страх перед «покаранням» з боку «над-я» (Бога – у «Великій гармонії») поєднався в Антонича з містичним страхом перед *нічним станом* власної душі.

Уже в першій збірці образ місяця має ряд конотацій: близький до футуризму іронічний вектор («ліричний місяць» [Антонич 2003: 59], «на стелі неба завішена лампа» [2003: 78]) і містико-символістичний акцент («ніч темна, олив'яна, зимна, люта, чорна, / лиш вітер обертає хмар важенні жорна» [2003: 74]). Останній семантично більш наснажений: ніч постає часом гріха, кохання і творчості, а лунатизм – станом між життям і смертю, днем і ніччю. Відтак місяць – найчастіше не романтичний супутник поета, а «страшне, срібне око», небезпечного впливу якого боїться ліричний герой: «Не чаруй, не чаклуй, бо коли вже мене, лиховісний, *пристрінеш*, / на найвищий з усіх разом вийдемо шпиль, понад Всесвіту твань...» [2003: 73]. Мотив гріха у збірці перебуває у дзеркальній відповідності до теми життєствердження («око сонця» в авторському космосі також дзеркальне «оку місяця»). Страх перед «сновидною екстазою» [Ласовський 1989: 370] і викликає до життя «Велику гармонію», що розглядається автором як специфічне ритуальне замовляння.

У збірці «Велика гармонія» символістична сугестія виступає *мовою Бога* – як її спроможна уявити земна людина: «земля –

арфа мільйонострунна, арфа злотострунна, / земля – шарфа мільйонорунна, шарфа зеленострунна...» [Антонич 2003: 213]. Роль замовляння, що покликане заспокоїти і потамувати гріх-у-собі, виконують традиційні анафори псалмів: «Ave, Maria!», «Salve, regina!», «Він є», «О Боже», «Як важко, як важко, як важко...», «Господи, помилуй...». Напевно, збірка, основний масив текстів якої міг створюватися протягом Страсного тижня (23-29 березня 1932 р.) і був продовжений на Вознесіння (30-31 травня – 1-3 червня 1932 р.), мала для поета психотерапевтичне значення, як, врешті, будь-яка молитва. Один з найвагоміших мотивів «Великої гармонії» – страх і відповідальність перед смертю: «...Знаю, що дні є все гірші, / що будить нас щось по ночах. / Хай ліком на смерті жах / будуть ці вірші» [2003: 210]. Фізична смерть для ліричного героя – це застиглість, скам'яніння форм («Вже Бог кладе мене, / мов скрипку, до футляра» [2003: 211]), вона «таємна і незнана» [2003: 211], наслідок того, що «душа поплямлена життям і зла», «любов була поганська» [2003:214], поет «...Лиш на власнім безумстві опертий, / ...бажав увесь шлях перейти тільки сам. / Без хитання в наближенні смерті / навіть небо відштовхував, п'яний життям» [2003: 220]. Згадка про «власне безумство» не поетичний прийом і не самий лише натяк на образний ряд поет-блазень-дурень. Це алюзія на творчий процес – нічний, енгармонійний, сновидний, «на невідомих дійсності полях» [2003: 222], між усвідомленням і безумом. Звичайно, якщо ми допускаємо, що «Велика гармонія» – книга своєрідних релігійних мантр талановитого, але хворобливого поета, відбиток рідкісних, за глибиною страждання, молитовних актів, що передбачають граничну щирість.

«Снотворний процес» [Ласовський 1989: 369], зумовлений психофізіологією поета (схильністю до лунатизму), як побачили, був об'єктом поетичної рефлексії у двох книгах віршів Антонича. Ліричний герой пізнавав свій «нічний дар» і навіть волів звільнитися від творчого «гріха». Збірка «Три перстені» вже має ознаки примирення і упокорення, що впливає і на характер ліричного «я» (домінування «власне автора», «прямування до замкнутих, функційно визначених форм», «типізованих ліричних ситуацій» [Зілинський 1989: 90]). Ексцесивні одкровення перших двох збірок тут перетворені на безособові естетичні феномени, так що відбувається перенесення автентичної напруги (страху) в площину творчої, візійної реальності. При цьому зберігається характерний для попередніх збірок Антонича лунарний час.

Ніч у «Трьох перстенях» є одним з емблематів «іншої реальності», якої неможливо уникнути. Світ Антонича будується

на достатньо цілісному парадигматичному ряді: ніч – кохання – пісня, за яким легко впізнається семантика ініціації, набуття нових властивостей, що дозволяють поетові читати «у книзі ночі срібні букви» і «весни буквар», навчитись «лісової мови», «в прапервісний природи морок, / в прадавню впасти глибину». Ініціація-перетворення наголошена експресивними відчуттями («червона пляма крику» [Антонич 2003: 109], «гарячий крик» [2003: 86], напруга «струн і жил» [2003: 112]), сакральними формулами («весни *дванадцять* обручів» – етапи ініціації або екзистенції, «*три* перстені» – число нестійкої гармонії, асоційоване з утратою молодості у творчому екстазі) і мотивами вакхічного характеру, які інструментуються з декоративною надмірністю («головокружним ночі хмелем / п'яніє голова» [2003: 96], «упився я / від перших власних строф похмілля» [2003: 97], «слів спокуслива, похмільна їдь» [2003: 113], «гірке вино» [2003: 113]). Цікаво спостерегти, що сумніви ліричного героя зосереджені передусім на колізії «творчого похмілля», – підозри, що вакхічна візійність світу (побачена поетом «інша реальність») – обман або наслідок хворобливої уяви: «...Складнішає життя, / і, наче чорний стяг, / шумить над серцем кожна ніч, / і місяць – мідний птах, / таємна рожа неба, лампа / поетів та сновид / веде мене в сріблистих снах / зигзагом мрії та безумства / понад безодню світу» [2003: 96], «До мізку, в серце, до думок / вливає ніч, немов бальзам, / солодку краплю божевілля...» [2003: 109]. Як можна побачити, у збірці надзвичайно продуктивним стає мотив тіні-сновиди-двійника, взагалі, мотив подвійності існування, знаковий для естетики романтизму (Новаліс, Гофман), реставрований декадансом (Вайльд, Бердслей), і особливо інтригуючий для сюрреалізму, оскільки ґносеологія останнього зосереджена навколо проблеми примарності існування. Так, А.Бретон припускає: «...Якщо не доведено, що «реальність», якою я стурбований, продовжує існувати і в стані сну, що вона не тоне в безпам'ятстві, чому мені не припустити, що і сновидіння наділене якістю, в якій я часом відмовляю реальності, а саме – впевненістю в існуванні?..» [Бретон 1989: 46]. Б.-І.Антонич у силу свого релігійного виховання міг розглядати «сновидну екстазу» і дуалізм життєдіяльності виключно як ґандж, непокоячись можливими наслідками – наприклад, психічним розладом і відчуженням від соціуму. Відтак зазначений мотив хоч і має тривалу літературну історію, не прийнятий поетом «до користування», а *знову відкритий* ціною страждання і відбиває складний процес психологічного та естетичного вибору, – переключення з пошуку статичної гармонії всередині себе

(остання видається неможливою) на бачення гармонії в динамічних, передусім вакхічних, зв'язках світу.

На цьому етапі аналізу виникає закономірне питання: якою мірою Антонич був знайомий з каблістикою? Імовірно, він знав, що перстень відповідає пентаклю (амулету, знаку Людини), або силою поетичної уяви наблизився до таємниці трансформації енергії молодості в дар творчості / пісні, тобто до таємниці, що пов'язана з символічною платою (пентакль асоціюється з золотим динаром). Цілком прозорими в ліриці Антонича постають езотеричні конотації персня і макрокосму, персня і Вінка Природи, який у свою чергу ототожнюється з короною ініційованого, що входить до воріт істини [Таро 2002: 63]. Подібний образний ряд також відсилає до літературної традиції – символістського «персня поетів» [Амелин 2001: 589-590], персня мудрості і часу «Каліграм» Г.Аполлінера [1984: 127], архетипічної «книги Життя». В обох випадках герменевтичне коло інтерпретації мусить враховувати езотеричний субстрат ліричних образів. Подібний напрям аналізу є настільки ж виправданим, наскільки імовірним є пошук поетом «внутрішньої гармонії», а точніше, психотерапії, в езотеричних інгрупах, наприклад, у популярному на той час в Європі «Ордені Золотої Зорі».

Містико-езотеричне начало зацікавлювало представників сюрреалізму від початку існування цього руху. Уважне ставлення до творчого досвіду символістів, вдивляння у мерехтливі обриси ґотичного роману, роздуми над етичною надмірністю експресіонізму визначили, як вважає Ж.Шеньє-Жандрон, місце «трансцендентного» в сюрреалізмі [2002: 26]. Відтак вибіркове ставлення до «традиції», пошук «візійних відповідників», проявлення «іншої реальності» в практиці попередників тут зумовлене принципово новою ґносеологічною установкою: цінним для сюрреалізму є індивідуальний медіумний чи будь-який інший ірраціональний досвід відкривання себе і світу. Що стає можливим завдяки «дешифруванню» символів, своєрідному «оберненню міту» і експлуатації «вивороту культурних контекстів» [Шеньє-Жандрон 2002: 17]. Участь сюрреалістів у колективних спіритуалістичних і гіпнотичних сеансах загальновідома. Особлива увага до ірраціонального характерна для раннього етапу руху, періоду написання першого «автоматичного» тексту «Магнітні поля» (1919) і створення «Маніфесту сюрреалізму» (1924), в якому головна увага приділялася проблемі сну, марення і несвідомої фіксації вербального потоку. Спіритуалістичний сеанс у практиці сюрреалістів секуляризується, адже вони «виносять за дужки

трансцендентні послання спіритів та їх спроби спілкування з «духами», мріючи... скоріше натрапити на якусь подобу «першотканини слів» [Шеньє-Жандрон 2002: 71]. Якщо провести паралель з творчими пошуками Антоничем «першопричини», «кореня» слова, то стане очевидною подібність езотеричного заглиблення. У французькому сюрреалізмі, якщо шукати більш «точні відповідники» типу ірраціонального досвіду пошукам Антонича, може відповідати еволюція поета Рене Кревеля, який через езотеричну ініціацію також намагався подолати релігійний страх. У будь-якому разі психосоматична «нестача» (усвідомлена у перших збірках Антонича як «гріх») розглядалась у контексті сюрреалістичного досвіду як «надлишок», спонтанний перехід у світ сновидно-ірраціонального, що відкриває істинну суть речей, перехід, який більшість учасників руху мусили орґанізовувати. Адже не всі, як Бретон і Антонич, були схильні до фіксації *фраз напівсну* [Шеньє-Жандрон 2002: 93], [Ласовський 1989: 370].

Участь Антонича протягом 1933-34 рр. у літературному і образотворчому процесах мала неабияке значення, – змушувала до рефлексії, раціонального осмислення творчих пошуків. Культурний потенціал мистецького оточення у міжвоєнному Львові міг служити стильовою «підказкою» до власних сновидних видінь, адже принцип «чистого автоматизму» вражень і установка на *вивільнення бажання* актуалізувалися у творчості представників «Artes» і АНУМ. У теоретичних статтях позиція Антонича щодо специфіки мистецтва категорична і обґрунтована. По-перше, на думку поета, найтісніший зв'язок мистецтва з життям «веде аж до того, що література вирікається сама себе» [Антонич 1998: 465] (порівняємо з «Маніфестом сюрреалізму»: реалістична точка зору «є глибоко ворожою будь-якому інтелектуальному і моральному пориву» [Бретон 1986: 42]). Звідси – неприйняття аналітично-реалістичних напрямів у літературі, таких як, футуризм і конструктивізм, які, на думку поета, є наслідком мистецького матеріалізму [Антонич 1998: 475]). По-друге, Антонич робить рішучий крок до розуміння творчості як *орґанічного*, до фізіологізму, *стану* митця («...В кожному підсонні, в кожній епосі та в кожному місці знайдемо людей, що в них мистецькі потреби *вроджені* і для них такі *первісні, як їда чи сон*» [1998: 469] (курсив мій – Г.Д.-Б.)), як до процесу, що має назагал компенсаторне значення («...Метою мистецтва є висмикувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність» [1998: 469]). Остання фраза не потребує коментарів, адже є ключовим положенням сюрреалістичної естетики.

Втрутившись у дискусію про письменницький світогляд, Б.-І.Антонич акцентував на вакхічній суб'єктивності творчості, що надзвичайно вагомо для розуміння його поетики: «Велика творчість родилась завсіди з великих емоцій. Не можемо вірити в мистців і поетів, що для них творчість – це тільки справа світогляду, що не зуміли б для свого мистецтва посвятити самих себе, виректись для нього так званого особистого щастя, *не спати ночей і будитись серед сну* в сяйві нових задумів. *Бо своє мистецтво треба таки протерпіти*. Справжнім мистцям дає на дорогу найясніший бог Діоніс коли вже не «сто червінців божевілля», то бодай одного» [1998: 527] (курсив мій – Г.Д.-Б.). Безперечно, поет, вдаючись до автоцитати – «сто червінців божевілля» – рефлексує і з особливостей власного творчого процесу, адже не складно помітити подібні паралелі «мук творчості» в ліричних текстах. Крім цього, Антонич згадує дар Діоніса – дар вакхічного знетямлення, близького до божевілля. У відомій роботі «Народження трагедії з духу музики» Ф.Ніцше, інтерпретуючи аполонівський та діонісійський творчий типи, наголошує, що тереном аполонівського постає яв і сон як проекція яві, а діонісійського – між-стани нічного характеру [Ніцше 1996] (вакхічне божевілля, гра підсвідомого, не сон і не яв – словом, «сновидна екстаза»). Вакхічний дар словами Антонича озвучений так: «Будеш в срібнім сяйві мерзти / під холодним дахом неба. / Відрізнити сам не можеш, / що тут привид, а що ява, / чи це марево, чи, може, / дійсність, наче сон, лукава» [2003: 115]. Саме так поданий стан «сновидної екстази» в «Трьох перстенях». Втім, колізія страху, вибору між Аполоном і Діонісом та ініціація поета-вакха у творчості Антонича вже відбулась: «Я, сонцеві життя продавши / за сто червінців божевілля, / захоплений поганин завжди, / поет весняного похмілля» [2003: 84], – звучить відомий поетичний заспів до збірки.

Вакхічний пантеїзм стає від цього часу провідною рисою лірики Антонича, втілюючи колективну стихію, повертаючи реальність міту через пробудження творчого потенціалу слова – власне, відновлення спроможності слова до метафоризації. Б.Рубчак пояснює причину феноменологічного мітотворення так: «Щоб знайти шлях «до дна слова», а отже, й до надр, кореня землі, треба повернути мову назад, у її дитинство» [1989: 271], тобто у «праслово», «праріч» (Антонич), «словесо» (Хлєбніков), сягнувши, за висловом сюрреаліста Ф.Пікабіа, «першотканини слів». Загалом дослідник спостеріг основний принцип мовної поведінки поета: розумовий, раціональний і монадичний. Останнє визначає відмову від пошуку «внутрішньої граматики»

(Хлєбніков) і прийняття принципу ре-семантизації застиглих структур. У певному розумінні техніку Антонича, починаючи від «Книги Лева», можна порівняти з підходом С.Далі до зображуваних об'єктів [Дали 2003: 127].

У ставленні Антонича до слова протягом 1934-36 рр. акумулюється ще один принцип сюрреалістичної поетики – принцип дисформації, який полягає у необхідності «зрушити предмети з їх звичних місць, примусити до «протиприродних», «злочинних» зв'язків... дискредитувати готові смисли, намертво відкладені у фальшивих словах-етикетках...» [Косиков 1998: 22]. Версії дисформації в практиці сюрреалістів різноманітні, часто взаємозаперечні: від апології автоматичного письма в текстах А.Бретона і апофеозу колективного автоматизму гри «кадавр» до розриву «між здоровим глуздом і уявою... у процесі зумисного, доведеного до запаморочення, прискорення мовленнєвого потоку» [Бретон 1998: 428], створення «позачасового згустку, де всі слова існують одночасно...» [Бланшо 1998: 455], а також до відомого «параноїдально-критичного аналізу» [Дали 2003: 46-47]. Згаданий метод Далі, що полягає у поєднанні точності технічного відтворення ірраціонального з відмовою від нарцисичного автоматизму на користь тотально-архетипного, напрочуд близький поетиці Б.-І.Антонича. Такий вектор дисформації апелює до універсальної мови-каталогу, подібної до поетичних каталогів Вітмена, якому Антонич, між іншим, почувався зобов'язаним: «Тут Тобі хвала, сивобородий міністре республіки поетів, Уолте Уітмене, що навчив Ти мене молитись стеблинам трави... Вдаряючи по плечі молодого челядника теслярства – розкриваєш мені крізь століття таємниці «прапричини» [Антонич 1998: 515]. Апеляція до стану очуднення-існування, властивого дитинству (в тому числі дитинству людства, дотепер збереженого примітивними культурами), домінує і в ліриці, і в публіцистиці Антонича. «...П'яний дітвак із сонцем у кишені» – образ, що найповніше відповідає читацькому сприйняттю поета, синхронний етико-естетичній ідеї «співпричетності, магічного залучення, яка лежить в основі всього заходу сюрреалізму» [Шеньє-Жандрон 2002: 58] і співвідносний інтегруючому образу *чаклуна, поета і безумця* [2002: 59] (поета-блазня – образний ряд Антонича), який один лише і спроможний почути голос ірраціонального.

Образотворча «всеядність», каталогізація речей, характерна для сюрреалізму, є показовою для «Книги Лева», в якій віталістична пластичність [Хоменко 2003: 11] інспірується і психомоторикою «творчого похмілля» слуги Діоніса, і вакхічним

началом самої Природи, і, нарешті, книжною культурою – містико-езотеричною традицією Середньовіччя. Паралельно з Книгою Природи поет відкриває Книгу Культури, яку уособлює місто Лева. Образ Лева апелює до християнського начала (Лев – одна з іпостасей Христа), в езотериці символ належить до цинароту «Світ» (Тілець – Лев – Орел – Янгол), який у свою чергу втілює еволюцію і осягнення Божественної істини [Таро 2002: 63]. Лев – символ царської величі, сили, влади, закону і геральдичний образ Львова. Згідно з переказами «Бестіарія» та «Фізіолога» лев спить з відкритими очима [Мифы 1992: 42] і тому символізує неспання і охорону святині. Символу Лева у середньовічній географії відповідав Південь, Африка і Азія, невипадково напис «тут мешкають леви» на стародавніх картах значив про неопановані людиною землі. Активна форма п'ятиконечної зірки, символізуючи досконалість людини, в астрології також представлена знаком Лева, який «відповідає аркану *сила*, що втілює життєву творчість, вершиною якої є власна індивідуальність» [Таро 2002: 36]. Очевидно, до християнства образ Лева проникнув спочатку як атрибут влади, а згодом як презентант Бога-Сина – подібно до фігурування цього символу в грецькій (лев – символічне втілення Діоніса) і шумерській (несплячий охоронець святині) мітології. Можливо, «перенесення» атрибутики не в останню чергу зумовлене семантичною подібністю образів «умираючих і воскресаючих» богів (Діоніс – Христос), що засвідчувало повільну і органічну інвазію світогляду раннього християнства в культурний масив античності.

Отже, символічний образ Лева послідовно асоціюється зі світлом, денним і активним началом. У середньовічному «Бестіарії» володареві землі відповідав «дзеркальний» образ володаря вод – морського Лева [Винничук 2003: 153], який у поетичному світі Антонича завдяки звуковій подібності впізнається також у Левіафані – морському драконі, що у християнській традиції втілював незбагненність Божественного промислу [Мифы 1992: 43], ірраціональність стихії. Мотив «дзеркального» подвоєння світу є одним з провідних у «Книзі Лева» («Шість строф містики», «Пісня про чорні лаври»), що визначено і багатовимірністю культурних нашарувань, пов'язаних з символом Лева – від містико-езотеричної до топографічної семантики, і поглибленням колізії «роздвоєння» ліричного героя. Пошуки першопричин – у Природі і в собі через мову – супроводжуються розумінням внутрішньої конфліктності слова («Чуже натхнення слову, як чуже усякій мірі» [Антонич 2003:

128]) і витратності себе у творчості («Життя на звуки розмінявши, / мов золото в дрібні монети» [2003: 134]).

У монументальних краєвидах (Друга глава «Книги Лева») знаходимо перспективу майбутньої книги «Ротації»: ніч оживлює форми і міти («Апокаліпсис»), утворюючи двоїсте існування: небо – занебо; сонце – місяць; город – Чаргород; теперішня епоха – золота доба; лев – зорелев; земля – підземні ріки, примарні моря, Божі води, «міста прадавні під пісками»; мертві – живі тощо. Саме тому виникають семантичні заміщення, такі як дуб – «дельфін рослинний» [2003: 148] (в «Зеленій євангелії» цей образ ускладнюється, помножений на інтертекстуальність «Книги Лева»: дуб – «рослинний лев» [2003:175]), «умерле сонце – диск з ебену» [2003: 141], міни – «тюльпани надр підземних» [2003: 152] – аж до парадоксу, «вивороту» кількох мітологічних контекстів: «цвіте під шибеницями багряне квіття мандрагори, / і мотуз вішальників для живих приносить щастя» [2003: 138]. Звідси – лише один крок до найвіддаленіших асоціацій, адже природний світ у своїй багатоманітності і множинності не втрачає від монадичної заміни-обміну компонентами: «Корови й дині. Білий янгол / на лопуха зеленій плахті...» [2003: 145] (порівняємо з повоєнною сюрреалістичною лірикою Е.Андієвської: «...Везуть пісню в череві коня, / І крізь рожеву золу / Проростає зерно гірчиці» [1975: 5]). Саме монадичне оперування мовою дозволяє у багатобарвності і подвійності світу побачити тотожність «зростання й проминання» [Антонич 2003: 145]. Подібний «біологічний детермінізм», підтверджуючи рівноправність рослини і тварини, речі та людини, незмінність руху матерії у Всесвіті, а відтак взаємозамінність її структурних компонентів, був підставою для примирення поета зі своїм другим «я», своєю «нічною» стороною існування. Окреслений «біологічний детермінізм» також легко співвідноситься з езотеричним досвідом Гермеса Трисмегіста, зафіксованим у вислові: «Те, що перебуває наверху, рівне тому, що перебуває внизу. А те, що наверху, рівне тому, що внизу, щоби здійснилося диво єдності» [Таро 2002: 223]. Синтетичність і гармонійність символічних обмінів у світі стає світоглядним підгрунтям творчості Антонича розглядуваного періоду.

Картинність урбаністичних і пейзажних віршів «Книги Лева» («Монументальний краєвид», «Затерті сліди», «Площа янголів», «Апокаліпсис») дає підстави дослідникам шукати паралелей між лірикою Антонича і малярством Кіріко і Андрієнка-Нечитайла [Ласовський 1989: 372]. У Кіріко (і тавтологійного щодо нього Андрієнка) у поєднанні несумісного –

живої і мертвої природи, у діалозі нефігуративного живопису і сюрреалістичної візійності реалізується згаданий принцип дисформації. На ранньому етапі в ліриці Антонича, природно, могло відбуватися засвоєння досвіду кубістичного та сюрреалістичного малярства, водночас не варто перебільшувати впливу образотворчих сюжетів і формальних комбінацій на його поетичний світ. Адже картинність і каталогізація речей / форм у «Книзі Лева» занадто забарвлена книжністю, містицизмом середньовічних трактатів.

Сюрреалістичний пошук «першоматерії слів», прапричини сутності у збірці «Зелена євангелія» реалізується через фалічну образність і мотив еротично-творчого екстазу. Якщо простежити за розгортанням цього мотиву, помітимо, що еротичне і деміургійне начала взаємообернені і пошук «кореня слова» («Углиб, до дна співуче лезо / встромляю в корінь слова» [Антонич 2003: 173]), переживання «екстази чистої» в мові синхронічні акту спарування («Вросту, мов корінь, в тебе...» [2003: 178], «...Ллються струмені шалені і нестримні / в коріння тіл, у жили лип, у нетрі гаю» [2003: 164]). Мова осмислюється як атрибут незмінної Природи, як самодостатня вакхічна матерія, в якій відбуваються неперервні процеси народження – страждання й смерті, як енергетична тканина, що спрагла творчого зусилля майстра-теслі, коханця. Субстанція мови жіноча, ірраціональна, сновидна і приховує «дно речей», і в цьому сенсі мова в Антонича близька ідеї божественного логосу Софії російського філософа В.Соловйова. Остання є пасивним началом, вічною жіночністю, «весь світовий та історичний процес є процес її реалізації і втілення у великій множинності форм та ступенів» [Лосский 1991: 139], а єдність у світі природи віддзеркалює єдність логосу-Софії у потенції любові і демонструє на найпростішому рівні *збирання всесвіту* [1991: 141]. Відтак пізнання є реалізацією любові (і кохання в тому числі): «У дно, у суть, у корінь речі, в лоно, / у надро слова і у надро сонця! / В екстазнім шалі, в час, коли найтонша, / роздерти вглиб свідомості запону, / аж зсунеться із нас, мов зайва шкура» [Антонич 2003: 174]. Творчий процес набуває ґностично-еротичного забарвлення, що відбивається і в сюрреалістичному *бажанні* «заскочити» мову, тим самим відхиливши завісу свідомості («Для розуму зачинені, невидні двері / відчинять звук, мов ключ, мов ключ чуття несхибний. / Не птах, не квіт, це грає зміст, це грають первні / речей і дій, музика суті, дно незглибне» [2003: 167]), і у «вивертанні» символічної природи міту, з наближенням до жанру народного примітиву (на уламках мітологічного побудовані майже всі вірші Другого

ліричного інтермецо – «Вишні», «Зима», «Весна», «Міф», «Село», «Країна Благовіщення»), і в поверненні до лона (жінки, природи, сну) – «колиски» існування. Тричленна структура збірки «Зелена євангелія» об'єднує ідеї розмаїття та єдності всього сущого, смертності і скінченності життя, примирення [Андрухович 1989: 56-58], демонструє прагнення поета віднайти універсальну формулу-закон світового процесу. У цьому сенсі творчий пошук «Зеленої євангелії» альтернативний книжній містичності попередньої збірки і сприймається як рівноцінний діалог Антонича з попереднім поетичним досвідом. Візійність світу, відкрита у «Книзі Лева» через скриптуральний ключ езотеричного, в «Зеленій євангелії» постає вже як візійність міту, який і перебуває біля джерел поетичної уяви – в історичному та онтологічному розумінні. Іронічне зауваження А.Бретона, що сюрреалізм, очевидно, «впливає на свідомість, як наркотики; як наркотик, він формує в людині певну стійку потребу... Це, якщо завгодно, ще один суто штучний рай...» [Бретон 1986: 64], – зауваження, що згодом підтвердилося численними випадками божевілля і самогубства представників руху, має безпосередній стосунок до лірики Антонича. Відкритий ціною власного життєвого і творчого досвіду закон кореляції глибинних «елементів свідомого і несвідомого в національній культурі» [Махно 1995: 152], став для поета тереном щонового (сміливого, з огляду на страх перших збірок) експерименту з ірраціональним, опануванням принципами сновидної спонтанності, дисформації з удосконаленням техніки відтворення поетичного об'єкта. Проведення паралелей з сюрреалістичними винаходами 1920-30-х і творчістю галицького поета дає зрозуміти, що Антонич – цілком орґанічна складова сюрреалістичного дискурсу, реалізація одного з численних інтелектуальних та естетичних векторів цього європейського руху (Бретон – Кревель – Далі). Напевно, не в останню чергу завдяки цьому поетичні збірки Антонича «запрограмували в українській літературі перспективу розвитку поетичної школи, ірреальність та ірраціональність якої моделювали художній світ із цілком нових естетичних та світоглядних позицій» [Махно 1995: 152], школи в межах шістдесятницького дискурсу. Адже саме на 1950-60-і припадає нова хвиля зацікавлення сюрреалізмом.

Література:

Амелин 2001: Амелин Г., Мордерер В. О сюжетах в бессюжетном (о стихотворении Осипа Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...» /

Семиотика. Антология. Сост. Ю.С.Степанов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С.581-602.

Андієвська 1975: Андієвська Е. Наука про землю. – Мюнхен: Сучасність, 1975. – 128 с.

Андрухович 1989: Андрухович Ю. Євангеліє від Антонича, або зелена книга прощання // Радянське літературознавство. – 1989. – №10. – С.55-59.

Антонич 2003: Антонич Б.-І. Велика гармонія (Модерністична поезія XX століття) / Упоряд. Д.В.Павличка. – 2-е вид., допов. і переробл. – К.: Веселка, 2003. – 350 с.

Антонич 1998: Антонич Б.-І. Твори / Ред.-упоряд. М.Москаленко, упоряд. Л.Головата. – К.: Дніпро, 1998. – 591 с.

Аполлінер 1984: Аполлінер Г. Поезії. – К.: Дніпро, 1984. – 225 с.

Бланшо М. Лотреамон, или Чаяние головы // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. – М.: Ad Marginem, 1998. – С.443-462.

Бретон 1986: Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С.40-72.

Бретон 1998: Бретон А. Предисловие к «Сочинениям» Лотреамона // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. – М.: Ad Marginem, 1998. – С.426-429.

Винничук 2003: Винничук Ю. Книга Бестій. – Л.: ЛА «Піраміда», 2003. – 292 с.

Гординський 1989: Гординський С. У ліричному саді // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Л.: Каменяр, 1989. – С.67-69.

Дали 2003: Дали С. Дневник гения / Пер. с фр. Л.Цывьяна. – СПб.: Азбука, 2003. – 288 с.

Зілинський 1989: Зілинський О. Дім за зорею // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Л.: Каменяр, 1989. – С.87-109.

Ільницький 1991: Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич. Нарис життя і творчості. – К.: Радянський письменник, 1991. – 207 с.

Косиков 1998: Косиков Г. «Адская машина» Лотреамона // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. – М.: Ad Marginem, 1998. – С.7-80.

Ласовський 1989: Ласовський В. Два обличчя Антонича // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Л.: Каменяр, 1989. – С.369-374.

Лосский 1991: Лосский Н.О. История русской философии. – М.: Высшая школа, 1991. – 559 с.

Махно 1995: Махно В.І. Художній світ Богдана Ігоря Антонича. Дисертація на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – К., 1995. – 168 с.

Мифы 1992: Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – Т.2. К-Я. – 719 с.

Неуважний 1989: Неуважний Ф. Закоханий в житті поганин / Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Л.: Каменяр, 1989. – С.192-201.

Ніцше 1996: Ніцше Ф. Народження трагедії // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. За ред. М.Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996. – С.40-54.

Павличко 2003: Павличко Д. Незгасаючий перстень життя // Велика гармонія. – К.: Веселка, 2003. – С.5-40.

Рубчак 1989: Рубчак Б. Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Л.: Каменяр, 1989. – С.236-283.

Рудницький 1989: Рудницький М. Посмертний портрет // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Л.: Каменяр, 1989. – С.75-77.

Таро 2002: Таро Райдера-Уайта. – М.: АСТ Астрель, 2002. – 302 с.

Хоменко 2003: Хоменко Г. Поліморфність віталістичних моделей Богдана-Ігоря Антонича // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна. – Харків, 2003. – Вип.38. – С.8-14.

Шеньє-Жандрон 2002: Шеньє-Жандрон Ж. Сюрреализм. Пер. с франц. С.Дубина. – М.: НЛО, 2002. – 416 с.

Davydova-Bila Hanna

Peculiarities of surrealistic imagery in B.-I.Antonych's works

The article raises a question about sources of the psychological and physiological peculiarities of surrealistic imagery in B.-I.Antonych's works. The principal attention is devoted to the problem of poet's creative «difference», overcoming fear and religious taboo, and search esoteric accordance of individual «inter-states».

Key words: surrealistic imagery, disformation, sleepy spontaneity, re-semantysation.

***Лілія Домброви**ч (м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (4 Укр) – 5 – 8
УДК 82. 477 – 3

Текстуальні і паратекстуальні виміри художнього наративу в творчості В.Винниченка періоду «між двох революцій»

У статті досліджується специфіка відношення між текстуальними і паратекстуальними рівнями художнього наративу в літературній творчості В.Винниченка періоду «між двох революцій». Вперше в українському літературознавстві здійснюється спроба проаналізувати особливості відношення між історичною свідомістю та наративом на матеріалі літературної спадщини українського письменника В.Винниченка. З цією метою основна увага зосереджується на способах вираження позицій автора, наратора і персонажів на різних рівнях літературного тексту.

Ключові слова: текст, паратекст, наратив, нігілізм, інтелектуальна провокація.

Мета дослідження: дослідити і проаналізувати загальні структуротворчі чинники відношення між історичною свідомістю та наративом на матеріалі літературної творчості В.Винниченка періоду «між двох революцій». Огляд публікацій з означеної проблеми дає підстави свідчити, що останнім часом все більше літературознавців зараховують творчість В.Винниченка періоду «між двох революцій» до найбільш яскравих явищ модерністської культури в історії української літератури початку ХХ ст. Зокрема, до цього питання у своїх працях звертаються такі науковці, як В.Панченко та В.Хархун. Однак ніхто з науковців до цього часу не обрав предметом дослідження загальні закономірності вираження ідеологічного аспекту побудови художньої картини світу на текстуальному і паратекстуальному рівнях літературного наративу. В цьому контексті наше дослідження вважається актуальним, оскільки фіксує спробу по-новому розглянути основні структуротворчі чинники художнього наративу автора в контексті естетичних та світоглядних шукань початку ХХ ст.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. світова культура переживала кризу, яка стала результатом нігілістичних тенденцій, у які трансформувались багаторічні пошуки «земного раю». Людина різними способами намагалась розв’язати проблему особистого щастя. В епоху премодерну вона прагнула до екстраполяції духовного ідеалу, модельованого згідно з

моральними принципами, який, проте, не міг бути ототожнений з реальним підґрунтям буденної дійсності. В епоху модерну здійснювались спроби дати інтерпретацію системі буття, яка сприймалась у контексті наукової парадигми законів та принципів. Нова форма тлумачення світу, хоча й була більше наближена до людини, проте переживала велику прірву в стосунках з нею, тому що мала знову узгоджуватись з абсолютним ідеалом людського суб'єкта.

Врешті, внаслідок безрезультативності своїх шукань людина опинилась у стані екзистенціальної безодні, на грані між буттям і небуттям, між реальним і нічим. Мета людського життя була поставлена під сумнів, що зафіксував Ф.Ніцше. Необхідно було швидко до чогось братись, щоб врятувати людину, запропонувати щось таке, що, допомагаючи їй, витягнуло б з лабет засмоктуючого «ніщо». Таке явище в світовій культурі, яке розгорнулось наприкінці XIX – на початку XX ст., отримало назву – нігілізм.

Сучасний дослідник нігілістичних тенденцій Т.Лютий відзначає, що нігілізмом можна назвати спроби «затулитись» від тієї безодні, реальну присутність якої відчуває людина в своєму житті: «показниками цієї світонастанови виступають різні форми заперечення традиційних цінностей (норм, ідеалів, імперативів, звичаїв тощо) від негацій до розкриття уявності, ілюзорності чи абсурдності цих цінностей, від крайнього скептицизму до інтелектуальної провокації стосовно прийнятих святинь» [Лютий 2002: 57]. Однак, як стверджує вчений, нігілізм початку XX ст. «не можна розуміти подібно до попереднього, усталеного його значення, коли в ньому вбачають виключно абсолютну негативність» [Лютий 2002: 183]. Відтепер це витончена позиція, яка стоїть по той бік однозначностей «або-або». Наразі йдеться про «опозиційну свідомість», що виникає на зламі XIX – XX ст. й актуалізується донині. Тобто на межі століть на противагу традиційній філософії раціоналізму виникає відповідник, який переважно розгортався в концепціях трьох засновників «філософії підозри» [Рикёр 2002: 199]: К.Маркса, Ф.Ніцше, З.Фройда, руйнівників «великих наративів» минулого. Після ліквідації абсолютного характеру суб'єктоцентризму в результаті «смерті» суб'єкта як центрального суспільного ідеалу увага мислителів зосередилась на проблемах живої людини зі всім комплексом її насущних потреб. У системі нових цінностей виникають нові погляди, які дають нову інтерпретацію індивідуального світу людини.

Симптомами нігілізму в культурі є не тільки заперечення, доведення до безглуздя аксіологічного аспекту минулої культури, але й те, що пропонується взамін, тобто результат контроверзії минулого і теперішнього. Власне, цим у контексті нігілізму є, за висловом Т.Лютого, *інтелектуальна провокація*, до якої вдається культура в переломний період, аби випробувати на міцність як цінності минулого, так і пропозиції теперішнього і майбутнього [Лютий 2002: 70]. Отже, руйнуючи своїми судженнями традиційну культуру, представники «філософії підозри» запропонували світовій громадськості здійснити своєрідний експеримент з метою випробувати людську культуру. *Для цього вони висловлювали провокаційну ідею, яка в Маркса утверджувалась у формі активного революціонізму, а в З.Фройда і Ф.Ніцше у формі філософії життя.*

Однак провокаційні ідеї, які були зафіксовані в працях філософів, знаходили своє вираження також у літературних творах. У цьому контексті варто особливу увагу звернути на художню спадщину В.Винниченка, який своїми ідейними та естетичними пошуками зафіксував нову еру в національній культурі. В багатьох аспектах його літературна творчість примушує подивитись на нього як на бунтаря, який ставив перед собою завдання радикальним чином оновити творчу думку, позбавивши її усіляких метанаративних упереджень, що вже доволі нашкодили її розвитку та процвітанню.

Репрезентативним у цьому сенсі є другий період творчості письменника, який ще називають періодом «між двох революцій», коли були написані п'єси «Дисгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», романи «Чесність з собою», «Рівновага», «По-свій», «Божки», «Заповіт батьків», «Хочу», «Записки кирпатого Мефістофеля». У цих творах, як відзначає В.Хархун, В.Винниченко в пошуках шляхів подолання дисгармонії, яку переживала людина межі століть, намагався впровадити нові етичні принципи [Хархун 2001: 9], заради чого і творився сюжет своєрідного модерністського експерименту. Як продовжує далі дослідниця, письменник в ім'я своєї ідеї будує особливий художній світ, який має не відтворюючий характер, але моделюючий, тобто в основу художнього експериментаторства В.Винниченка покладені художні принципи показу не дійсного, а можливого, не правди життя, а ймовірність вимислу [Хархун 2001: 10].

Необхідно доповнити думку В.Хархун твердженням, що В.Винниченко у творах цього періоду будував художній світ, який мав моделюючий характер, тому що він таким чином пропонував

увазі читача широку за масштабами акцію. Формуючи інтелектуальну провокацію, він так би мовити розгортав експеримент, який стосувався не тільки тих персонажів, які зображені в творах, але й самого себе, оскільки таким чином у рамках фіктивного світу перевіряв на правдивість свої враження від тогочасної дійсності і на міцність та справедливість провокаційну ідею «чесності з собою», яка мала замінити обмеженість минулої культури.

Хоча висловлювались різні твердження з приводу того, що назвати чинником радикальних засад і принципів, які намагався застосувати В.Винниченко при побудові художньої картини світу в драмах і романах періоду «між двох революцій», проте пояснення своїх міркувань дав сам автор у праці «О морали господствующих и угнетенных» [Винниченко 1911], яка була оприлюднена після публікації контроверзного роману «Чесність з собою». В ній письменник обурюється, чому думки та експерименти в парадигмі художнього світу його романів не знайшли належного розуміння в критиків, а, навпаки, заперечуються та відкидаються шляхом перекручень та спотворень смислу. Стає зрозуміло, що причиною всьому є *інтелектуальна провокація*, пов'язана з ідеєю «чесності з собою», яка активізувала все профанне, що до цього часу заперечувалось і не мало права на оприлюднення в літературі. Справедливо в цьому контексті зауважував М.Євшан у 1911 році, що В.Винниченко «останній час звернувся до експерименту», який стосується означеної моралізаторської проблеми [Євшан 1998: 246].

Про витоки та основні засади концепції «чесності з собою» В.Винниченко написав у згаданій праці, яку слід розглядати згідно з основними принципами інтерпретації наративного тексту як явище паратексту в контексті художньої спадщини В.Винниченка. Ж.Женетт паратекстом вважає ряд сигналів, таких, як реклама, обкладинка, титульний листок, підзаголовок, вступ, рецензія тощо, які доповнюють та пояснюють конкретний текст [Женетт 1998: 21]. Словом, В.Винниченко у відзначеній праці намагався розтлумачити ті загальні засади та принципи, які покладені в основу художньої картини світу його творів. Тим паче, що вирішив він написати та опублікувати цю працю зразу ж після того, як були оприлюднені такі твори, як п'єса «Щаблі життя», оповідання «Момент», «Купля» та роман «Чесність з собою». До того ж останній роман викликав чи не найбільше обурення з боку критиків, в результаті чого був конфіскований. Власне, такий контекст рецепції літературних творів автора

примусив його в послідовній, об'єктивній, а не мистецькій, тобто умовній, формі висловити міркування з приводу окресленої проблематики.

Загалом же варто відзначити, що паратекст переважно зустрічається в історії літератури в періоди, які мають перехідний характер. У цьому випадку паратекст потрібен для того, щоб звернути увагу читача на деякі аспекти в літературному творі, дати їм більш конкретне пояснення. З погляду наратології, паратекст може набувати відмінних форм залежно від того, яким чином виявляє себе автор у художньому тексті. Згадаємо в цьому сенсі художні твори М.Хвильового, які в контексті української літератури 20-30 років ХХ ст. були авангардними. Оскільки образ автора в тексті творів письменника мав оприявлений характер, то він виражався у формі експліцитного наратора, який, звертаючись до читача, запрошував останнього до гри як із загальними принципами організації наративного дискурсу, так і з самою структурою історії, яку він розповідає. Однак такими були закономірності організації наративу в експериментальній прозі післяреволюційної доби. На рубежі століть, коли тривав період, який черпав ідеї ще з натуралістичного дискурсу, письменники використовували такий спосіб комунікації з читачем, який би ґрунтувався на опозиції художнього тексту з нехудожнім. Йдеться про те, що в літературному творі такий письменник ніколи не вдавався до активного оприявлення своєї позиції, що загалом відповідає тим принципам організації наративу, які сформулював в «Експериментальному романі» французький письменник-натураліст Е.Золя [Золя 1966]. Автор натуралістичного твору використовує нейтрального наратора, який ніколи не висловлює критичного ставлення до того чи іншого персонажа, тому що він проводить експеримент, а сам при цьому є спостерігачем, який тільки констатує і занотовує те, що відбувається. Е.Золя з цього приводу заявляв, що автор-спостерігач пропонує ідею, задля якої робить експеримент, щоб визначити, чи має ця ідея певну вартість у середовищі персонажів, які відповідають історичній епосі того часу [Золя 1966: 257-258]. На думку французького автора, висловлювати в творі своє ставлення до подій, які зображуються, означає ставати на позицію певного ідейного середовища за рахунок іншого [Золя 1966: 261]. Словом, письменнику, чий наратор володіє нейтральною ідейною перспективою в творі, нічого не залишається, як дати критичну інтерпретацію художній картині світу у формі позалітературного маніфесту. Так, у контексті творчості Е.Золя таким маніфестом були відомі праці письменника «Експериментальний роман», «Лист до молоді»,

«Слово про роман» та інші, в яких автор запропонував тлумачення тих поглядів та принципів, згідно з якими побудовані його твори.

Таким самим маніфестом у творчості В.Винниченка стала праця «О морали господствующих и угнетенных», у якій автор дав пояснення вихідних позицій того експерименту, який він розгорнув у наративі романів та п'єс, написаних у другий період творчості. Необхідність такого маніфесту назріла, тому що ні автор, ні наратор у тексті художніх творів не висловлюють категорично своєї позиції, а, як відзначає В.Панченко [Панченко 1998: 146], володіють амбівалентною перспективою залежно від контексту та персонажа. Власне, все ідейне навантаження, по суті, зосереджується на персонажах, які таким чином несуть відповідальність за свої вчинки. Тому автор вирішив розгорнути паратекст, мета якого захистити міркування та судження, які простежуються у висловлюваннях героїв.

Митець підкреслює, що ідея експерименту в літературному контексті виникла в нього тоді, коли він прийшов до певних висновків у своїх поглядах: «для этого я взял воображаемого человека, черты которого встречались в отдельных людях, ввел его в круг своих чувств и мыслей и заставил войти в реальную практическую жизнь с этими выводами» [Винниченко 1911: 33]. В результаті виникла п'єса «Щаблі життя», на яку поширилась лавина відгуків та рецензій, переважна більшість з яких наповнена відразою та запереченням. Як стверджував письменник, спочатку розхвилювавшись, він згодом прийшов до тями, тому, проаналізувавши всі статті, вирішив написати наступний твір, у який би були включені ті проблеми та питання, які порушувались у рецензіях: «я взял приблизительно тип тех людей, которые мне возражали (я знал их лично, знал их жизнь) и ввел к ним того же Мирона, который был и в «Щаблях життя» [Винниченко 1911: 35]. Аби читачі правильно зрозуміли суть експерименту, В.Винниченко у формі паратексту звернув увагу на основний принцип, згідно з яким побудований літературний текст. Зокрема, він відзначив, що наратор у тексті є нейтральним, бо стосовно подій і персонажів, змальованих у творах, займає переважно зовнішню позицію: «прежде чем выслушивать мои объяснения я прошу у читателей доверия к словам и поступкам Мирона, т. е. если Мирон говорит или совершает, по мнению читателей, дурное, мерзкое, то верить искренности его столько же, сколько и хорошему, если оно найдется. Ни меня, ни Мирона читатели проверить не могут, не могут войти к нам в душу, могут судить только по нашим высказываниям» [Винниченко 1911: 10]. Такими

є правила експерименту, яких він, як автор, намагався дотримуватись до кінця, тому що у своїх помислах і міркуваннях абсолютно щирий і послідовний.

Необхідність експерименту визначалась тим, що на межі століть формувалась нова концепція героя, характер якого ґрунтувався на загальних принципах переоцінки цінностей, що виникла внаслідок породженого минулою мораллю роздвоєння між внутрішнім «я» та соціальною необхідністю. Загалом це відбилось в обговоренні питання про відповідність між образами героя і людини маси. Якщо, на переконання попередньої культури аполлонівського типу, героєм могла бути тільки людина меншини, яка в боротьбі проти зла цього світу змагається за гуманізм у людському характері, то в літературі модерного часу людина меншини втрачала лаври сакралізованої екстраординарності, тому що, будучи однією з нас, мала загальнолюдські слабкості та переживала ті самі протиріччя характеру, що й усі інші. Однак у цьому випадку вимоги до неї ставали ще більш категоричними, оскільки, ставши героєм у середовищі маси, вона повинна була мати силу подолати в собі всі перешкоди, які ведуть до роздвоєності, аби стати монолітною особистістю.

Тим паче, що означена роздвоєність здатна по-різному виявлятись у середовищі простих людей маси і людей меншини. Йшлося про те, що герой, будучи сильною особистістю, переживав особливу надмірність у вияві своїх почуттів. Власне, цього й боявся В.Винниченко, порівнюючи специфіку вираження дисгармонії в середовищі простих людей та інтелігенції й революціонерів. Коли йому закидали, що він критикував революціонерів, відшуковуючи в них негативні риси, він відповідав, що про інші версти населення і писати не варто, бо там тільки «один глупый, жестокий, упрямый эгоизм, невежество, раболепство, ложь и темнота» [Винниченко 1911: 15]. Відтак його дивувало, чому найкращі люди суспільства, розуміючи неправильність своєї позиції, усю неправомірність своїх помилок, порушують настанови традиційної моралі, не дотримуючись загальнолюдських заповідей. Письменник, таким чином, стояв на роздоріжжі, маючи два погляди на заявлену проблему. По-перше, людина меншини, яка відчувала в собі реальні сили героїчного потенціалу, не мала права порушувати мораль, бути роздвоєною, тобто говорити одне, а робити інше. По-друге, така роздвоєність героя може привести до плачевних результатів, оскільки в його характері надмірність внутрішньої енергії здатна завершитись глобальним злочином. А цього треба найбільше боятись. Власне,

для того, щоб хоча б на рівні літературно-мистецького дискурсу запропонувати певний модус вирішення цієї проблеми, Винниченко розгортав експеримент, в центрі уваги якого знаходилась ідея «чесності з собою» як спосіб гармонійного розвитку людського характеру.

Таке відмінне ставлення українського автора до людей маси і меншини відповідало загальним принципам світоглядної парадигми німецького філософа Ф.Ніцше, який розрізняв людей сильних, героїчної вдачі і людей буденності, маси, слабких. Відповідно В.Винниченко, фіксуючи дуальність людського характеру, відзначав, що люди маси і люди меншини по-різному переживали почуття внутрішнього роздвоєння та усвідомлювали шляхи виходу з нього. Так, перші або взагалі не відчувають стану дисгармонії, або не задаються такою проблемою, тому намагаються керуватись у своєму житті таким чином, щоб «поступать так, как поступают все, так называемые порядочные люди: не думают много об этих противоречиях, жить так, как живут все, стараться по возможности быть честным, правдивым, когда эта правдивость будет нарушать приличия или же станет переходить «чувство меры», приостановить ее, заменив общепринятой, спокойной и удобной ложью» [Винниченко 1911: 18]. Для людини меншини, яка від простої людини відрізняється і складом свого характеру, і вимогами, які перед собою формулює, стан внутрішньої роздвоєності складає велику трудність у контексті примирення особистих домагань і тих обмежень, які ставить перед нею суспільство. Тому передова інтелігенція того часу як зразок людини меншини, хоча й знала, як необхідно себе поводити відповідно до принципів загальнолюдського ідеалу, діяла лише на догоду своїм інтересам, тобто вимушена роздвоюватись між тим, що сама декларує, і тим, що пропонує традиційна реальність і її мораль. Зрештою, виходило так, що людина живе в світі абсурду, в якому ідеал, який заснований на засадах етики і моралі, і реальність, натура живої людини ніколи не здатні переплестись, ототожнитись.

Первинно складний процес своїх переживань стосовно людської роздвоєності автор відбив у п’єсі «Дисгармонія», в якій уособленням його суперечливих ідей став Грицько, чиї висловлювання означують суть внутрішнього незадоволення від несумісності ідеалу і реальності: «Ми страшенно дисгармонічні… Ми дуже добре розумом розуміємо, що розпутство – гидке, що несправедливість – зло, ми розумом цілком щиро будемо до сліз, навіть до смерті боронити свої принципи, а тим часом, коли прийдеться говорить нашій етиці, себто нашим нервам, крові,

темпераменту, ми робимо розпутства, несправедливості, гидоти. От у чому весь жах! От у чому дисгармонія! Нам треба оправдання! Нам треба виправдать себе. Я певний, що кожен з нас, заглянувши в себе, іноді лякається. Як? Ми – ж передові люди, Ми – борці за правду, за добро, ми повинні бути чистими, високими. А ми так само, як і всі, ходимо в публічні доми, сидимо в кабачках, інтригуємо, сплетничаємо, брешемо, завидуємо» [Винниченко 1926: 23-24]. Подеколи це доходить до того, що, як відзначає Грицько, революціонери поводять себе як актори: «перед публікою, масою ми нагвинчуємо себе, а за кулісами видряпуємо одне одному очі за те, що той мало чи багато сльози пустив» [Винниченко 1926: 24]. Як бачимо, В.Винниченко в контексті епохи порубіжжя фіксує такий концепт людини, що відповідає основним засадам трагічного героя, який роздвоюється [Ніцше 1996].

Міркуючи таким чином, входимо в силове поле філософських концепцій Ф.Ніцше, який простежував антисоціальну поведінку людини межі століть у формі трагічного героя та надлюдини. На першому етапі зафіксована злочинність, її аморальність стає зовнішнім виразом внутрішнього роздвоєння революціонера, який, оскільки більше не здатен зносити ситуацію «або-або», вимушений ставати «іншим». Якщо проста людина ще здатна жити в контексті аполлонівських ілюзій, то трагічний герой, якому властива надмірність внутрішньої енергії, не може довго терпіти свого становища. Він не може більше залишатись у рамках аполлонівських цінностей, тому він переступає закони та принципи традиційної моралі і стає злочинцем, свідомо обираючи зло. Власне, тому він, з одного боку, виявляючи ознаки культурного героя аполлонівського середовища, виголошує приємні для вуха простого обивателя речі, закликає до ідеалу, до добра і правопорядку, до боротьби за кращі ідеї гуманізму, а на самоті, у розмові зі своїм внутрішнім «я», коли активізується діонісійська глибина темної культури, зраджує своїм принципам і стає злочинцем, який підпорядковується темним інстинктам. Це, власне, і є причиною того, чому герой як ідеал попередньої моралі стає лжегероєм, тобто шахраєм у контексті високих цінностей минулого.

В.Винниченко у творах другого періоду вимальовує цілий спектр таких персонажів, які в силу свого характеру, переживають складні проблеми внутрішнього роздвоєння. Для характеристики героїв такого типу американський дослідник творчості Д.Лоуренса В.Темплтон пропонує класифікацію, об’єднуючим принципом якої є специфіка загальнолюдського відчуження,

внаслідок якого людина відчуває роздвоєння [Templeton 1989]. Перший тип відчуження автор називає *соціальним*, тому що в цьому випадку індивід вивільняється від спілкування з іншими людьми та суспільством. Йдеться про такий тип персонажа, який, аби по-справжньому виразити свою індивідуальність, потребує залишатись на самоті. Тоді його поведінка обмежується вчинками, які заперечуються з точки зору традиційної моралі, що на перший план виносила соціальний характер людини. Тобто, щоб відчути певне полегшення в ситуації, коли необхідно задовольнити обидві складові своєї онтології, людина по черзі кидається в крайнощі то на догоду суспільству, то своєму внутрішньому «я». У творах В.Винниченка періоду «між двох революцій» це передусім пани Кисельські з роману «Чесність з собою», які роздвоюються між тим, що пропонує теперішнє життя, тобто між соціалістичною позицією сьогодення та неможливістю остаточно розірвати зв'язки зі зручностями минулого, коли вони були поміщиками, власниками землі і селян. Цьому свідченням є те, що вони продовжують жити за рахунок інших, збираючи з селян гроші за можливість працювати на їхній землі. Таким чином, вони самі собі суперечать, оскільки продовжують залишатись капіталістами, водночас демонструючи на словах своє негативне ставлення до них. Проти такої роздвоєності виступає Дара, яка звинувачує їх, що вони дають на розвиток соціалістичних ідей гроші, які самі чесно не заробили.

Сюди також можна віднести образи революціонерів, які роздвоюються між соціалістичними ідеями, в полоні яких перебуває їхнє зовнішнє «я», та грубими інстинктами, що врешті приводить їх до психологічних зривів. Зокрема, таких персонажів змальовано в романі «Рівновага» на прикладі образів художника Аркадія, революціонерів Хоми, Адольфа, Гломбінського, Тані.

До цього кола людей належать представники нового покоління людей меншини, які в пошуках модерних шляхів розв'язання старих проблем, не здатні відлучитись від традиції минулого. З такими персонажами зустрічаємось у романах «По-свій» та «Божки». Важливо в цьому контексті відзначити, що оскільки твори Винниченка мають переважно ідеологічний характер, бо в них обговорюються ідеї моралі і гуманізму, вже їхні назви стають означниками відповідних ідей. Так, у дилогії «По-свій» та «Божки» розповідається, зокрема, про те, що після першої революції багато людей, які розчарувались у справедливості тих ідей, за які вони боролись, розшарувались по відповідних партіях та організаціях, а подеколи взагалі відійшли від революційної боротьби, зайнявшись особистими проблемами,

оскільки, переосмисливши цінності, за які боролися, кожен став захищати тільки свої інтереси, тобто кожен став по свій бік революційних надбань. Зокрема, в цьому намагається переконати Піддубний свого колишнього побратима Вадима Стельмашенка, який повернувся із заслання: «Тепер, братіку, я тобі скажу, соціялізми постарілись. Це вже скучно й немодно, все одно, як би ти почав носити тепер вузюсенькі штани, котрі колись були в моді. У нас тут, коли хочеш знати, царює тепер національна справа. Це, брат, теж ідейність, і якраз на наші часи. Багато не коштує, в Сибір за неї не зашлють, а все ж таки ніби страдалець за правду, за добро і прогрес… Ні, Стельмашець, усьому свій час. Та ти й сам, здається, це добре зрозумів, наскільки я бачу з твоїх віршів. Мало того, братіку, тепер всяк «по свій» стає. Знаєш, що це таке «по свій»? Це, брат, як грають у нас хлопці в свинки, та як вийде замішанина, та всі зіб'ються в одну купу, та переплутають місця, то кричать «по свій» — по свій бік, значить, ставай…» [Винниченко 1919: VIII, 67]. Словом, у цьому теж простежується нігілізм тогочасної свідомості та моралі, оскільки для людей нічого нема постійного і сталого: сьогодні вболіваєш за ці ідеї, завтра за інші, залежно від обставин.

З другого боку, американський дослідник виділяє персонажів, які переживають *психологічний модус відчуження*, коли індивід настільки віддаляється від ідей, що турбують зовнішній світ, що сприймає людей, які його оточують, як незнайомців, тому єдиним порятунком для нього є блукати в нетрях внутрішнього світу. Однак і там він не знаходить спокою, внаслідок чого часто вступає в суперечливий діалог з собою, що, зрештою, приводить до несвідомої присутності кількох «я» в людині.

До таких людей належать персонажі роману «Чесність з собою», які, розчарувавшись в ілюзіях традиційної моралі, намагаються відшукати шляхи для виходу з ситуації, що мучить їх. З одного боку, вони були в захопленні від ідей Мирона Купченка про «чесність з собою», бачили в його образі справжнього героя. З другого – обмеження традиційної моралі, на яких вони були виховані, не дозволяли переконливо реалізовувати його ідеї. В результаті вони вагались між минулим і теперішнім, що, зрештою, привело до остаточного розчарування в собі та своїх особистісних переконаннях.

Згадаємо в цьому контексті образи Тараса і Дари. Перший, познайомившись з Мироном, відразу побачив у ньому героя прийдешнього покоління, тому звернувся до нього по допомогу, пославшись на те, що страждає від важкого невротичного

захворювання. Він не знає, як вийти з ситуації, що склалась з ним та його родиною, передусім з сестрою Олею, яка від того, що їй бракує коштів для нормального життя, згідна стати проституткою. Про обставини свого життя Тарас спочатку розповідає Дарі, а пізніше Миронові: «Мені треба грошей, багато грошей, коли я не дістану грошей, Оля піде в содержанки або простітутки. Так, так! Її вигнав хазяїн з майстерні за те, що вона не хоче йти до його в полюбовниці. Брат лютує. Мати переслідує її за атеїзм. Тільки що була сцена. Я ледве ножем не вдарив брата. Він хотів, щоб вона після вечері перехрестилась. Вона не хотіла. Батька вони їдять за те, що він паралізований і не заробляє. Їдять картоплю, сплять в одній кімнаті, всі п'ятеро. І ви уявіть собі: такий жах, бруд сморід, тіснота, а останні копійки ідуть на лампадки, свічки… Боже мій, я не розумію…» [Винниченко 1919: X, 43]. В образі Тараса, з одного боку, спостерігаємо вкрай дисгармонійну особистість, яка знаходиться у відчаю, з другого – фіксуємо опис життя його родини, що нагадує своїми найбільш характерними ознаками опис життя ткацької сім'ї з п'єси Г.Гауптмана «Ткачі». Тарас настільки розчарувався у моралі минулого, розгубив точки опертя, які б оберігали його, що дивується, чому батьки ще розтрачають стільки грошей на релігійні символи минулої традиції.

Найбільше вираз його дисгармонійного стану простежується у розмові з Мироном, коли він зізнається, що він – хвора людина: «Чи ви ж знаєте, чим я більшу частину дня зайнятий? Ну? Я слухаю себе. Гадаєте, я вчора багато чув з цих дебатів? Як же! Я навіть не одразу зрозумів, коли ви оте сказали… Я тільки чув, як у мене билося серце та надувалась голова» [Винниченко 1919: X, 112]. Людині для нормального здорового життя потрібно мати якусь ціль, заради якої вона живе. Таким чином у неї виховується віра у свої сили, Тарас, будучи розгубленим, втратив віру, розчарувався у переконаннях, став нервово хворим, тому його занурення у внутрішній світ не приносили спокою, а тільки більше додавали умови для творення злощасних фантомів. Повернення в соціум він не прагне, бо не знаходить там ніякого порятунку: «Хіба я людина? Хіба я маю переконання? Роздратуйте мене кашлем і я буду з ненавистю сперечатись з вами проти того, що сам вважаю вірним… Це ж я, наприклад, ненавиджу всіх людей до крові, до піни на устах… А за що? Вони роблять шум. Ну?» [Винниченко 1919: X, 113]. Отже, дисгармонія в Тараса досягла максимально можливого стану, тому що виразилась не тільки на рівні стосунків із соціумом, але й у рамках самоусвідомлення.

Схожою за амплітудою переосмислення цінностей попередньої культури є Дара. Вона опинилась у складному середовищі. З одного боку, вона живе в сім'ї свого чоловіка, Сергія, представники якої хоча й підтримують на словах соціалістичні ідеї, проте насправді лицемірять, у чому вона могла переконатись тоді, коли Тарас просив гроші для своєї родини. З другого, вона була в захопленні від сильного за характером Мирона, який полонив її силою своїх переконань та ідей. Проте вимушена роздвоюватись між сім'єю та своїми поглядами на онтологію буття, вона так і не знаходить особистого щастя. Тому вирішує здійснити відчайдушний прорив у своїх сподіваннях, задля чого йде в готель, де за гроші віддається молодому хлопцеві. Отже, рівень роздвоєння Дари, яка в кращих умовах здатна на героїчні вчинки, доводить її до втрати гуманістичних орієнтирів як найбільш важливих людських цінностей. Тобто Дара опинилась в складних умовах, у яких вона, переживаючи внутрішній неспокій, вдається до вчинку, що характеризує її антиповедінку. У цьому контексті образ Дари на інтертекстуальному рівні перегукується з образом Б'янки з твору М.Хвильового «Сентиментальна історія», яка, приїхавши з села в місто, потрапила в дуже складне середовище, наповнене дисгармонійними, розчарованими в цінностях своєї екзистенції людьми. Такий соціальний контекст значною мірою впливає на героїню, що, зрештою, відбивається у формі її психологічного відчуження, що спостерігається наприкінці твору, особливо після того, як вона в розпуці після страшного сновиддя відчинила двері і побачила перед дверима закривавлений труп товариша Уляни з розрубаною головою. Тут знову ж, як і Дара з твору В.Винниченка, Б'янка вирішує зрадити своїм переконанням, своєму прагненню до великого кохання. Якщо Дара жила в середовищі, де часто обговорювалось питання статі, то вона вирішила зрадити своєму чоловікові, аби відчути свободу у своїх думках і мріях, та віддатись молодому хлопцеві. Б'янка теж зраджує собі, тому, розчарувавшись у коханні з художником Чаргаром, віддається діловоду Куку. Дара теж могла б у стані психологічного відчуження дійти до ще більшого нервового надлому, проте їй на життєвій ниві зустрівся Мирон, який своїми переконаннями та ідеями «чесності з собою» заполонив її свідомість та накреслив новітні шляхи виходу з критичної ситуації. Його надзвичайна впевненість у своїй правоті дала йому підстави наприкінці твору відзначити, що дорога до перемоги його ідей є дуже складною, тому передбачає багато втрат: «з трупів наше життя родиться?». На це Дара відповіла, що «сильне

живе, слабе гине. Мертвих не воскресити. А деяких і воскрешати не треба…» [Винниченко 1919: X, 267]. Як бачимо, героїзована злочинність персонажів у творах В.Винниченка в нових умовах есплікується в модерну форму, яка ґрунтується на цінностях надлюдини.

Висловлені твердження Дари можна трактувати по-різному залежно від ідеологічного контексту. Якщо подивитись на них через призму традиційної моралі та цінностей, то думки Дари необхідно заперечувати, бо вони стосуються смерті і закликають до загибелі заради якоїсь ідеї, яка також вигадана людиною: «Е, годі? Трупи? Нехай трупи! З трупів виходить життя!» [Винниченко 1919: X, 268]. У цих думках простежуються ті ж самі ідеологічні наснаги нігілізму, які протягом ХХ ст. заберуть життя багатьох людей. Водночас таке розуміння кінцівки роману виникає під впливом провокативності центральної ідеї в творах В.Винниченка цього періоду – «чесності з собою». У цьому її схожість з міркуваннями, висловленими німецьким філософом Ф.Ніцше, який поділяв світ на слабких та сильних і вважав, що світ і людина виграють тільки тоді, коли переможе сила, за якою майбутнє. Провокаційність цієї ідеї налаштовує, отже, на сприймання тільки однієї сторони, яка пов'язана з традиційним дискурсом заперечення. Однак в контексті гетерогенності, що актуалізувалась на початку ХХ ст., не слід усе сприймати настільки абсолютно, як це пропонувала традиційна культура суб'єктоцентризму попередньої епохи. Відтепер у центрі уваги відносність усіх абсолютних категорій, які в модерному контексті сприймаються в бінарній опозиції до «іншого». Власне тому цінність життя і смерті ще більше активізуються у протиставленні один до одного. Це тим паче справедливо, тому що в новій міфологемі, яка творилася на межі століть, наратив розгортався шляхом поетапного символічного переходу від смерті до життя. Власне тому із смертю попередньої традиції персонажами роману В.Винниченка пов'язується нова парадигма дійсності, найголовнішою цінністю в якій є життя: «З трупів виходить життя? Все одно, нехай звідки хоче виходить, аби життя! Жити хочу! Жити, Мироне, робити, творити й руйнувать… – К чорту старе! Годі. Працювати й жить! А тепер цілуй! Цілуй, мій ясний, цілуй скажено, несамовито, на злість всім трупам, всьому гнилому, брехливому, старечому. Цілуй!» [Винниченко 1919: X, 268]. Отже, розглянувши трагічну модель дійсності, яка типологічно окреслюється на матеріалі тексту творів В.Винниченка та його звертання до читачів у праці «О морали господствующих и угнетенных» можна зробити висновок, що

первинно українським письменником змальований виділений Ф.Ніцше трагічний герой, який губиться у межах свого внутрішнього світу від особистої роздвоєності.

Щоб певним чином вийти із критичної ситуації трагічного героя, Ф.Ніцше запропонував нову міфологему надлюдини, уособленням якої став Заратустра [Ніцше 1993]. Німецький філософ відзначав, оскільки людина не здатна знайти притулку, не може заховатися від абсурду цього світу, розв'язати комплекс тих протиріч, які на неї насіли, то їй нічого не залишається як у своєму розвитку дорости до свого найвищого ідеалу надлюдини, яка сама є втіленням абсурдності цього життя, бачити себе реалізацією безжалісної суті цього світу. Я.Поліщук у контексті дослідження міфологічного горизонту українського модернізму відзначає, що Заратустра перебуває в постійному пошуку та пізнанні, він «не зупиняється перед ризиком всезаперечення, осквернення традиційних святинь» [Поліщук 2002: 123]. Відповідно, Заратустра стає героєм нового часу, який має силу знаходитись по ту сторону добра і зла, нехтує традиційними мораллю і релігією, не боїться робити злочини, бо для нього існує єдине бажання волі до влади. Відтак він завжди готовий до вічної боротьби за право бути сильним і насолоджуватись усіма радісними хвилями життя.

Такий тип героя кінця XIX – початку XX ст. співвідноситься з архетипом героїзованого злочинця, який, за висловом О.Донченко та Ю.Романенка, ухиляється від наслідування мертвого тексту традиційних обмежень і живе живим життям, а не імітацією [Донченко, Романенко 2001: 173]. Вчені відзначають, що архетип героїзованого злочинця означує людину, яка стала на шлях злочинної авантюри, кидає виклик міщанській передбачуваності й спланованості життя [Донченко, Романенко 2001: 175]. При цьому він єдиний, кому в цьому соціумі вдається бути самим собою, а не грати чужі, штучно нав'язані ролі. Такий образ став привабливий для літератури того часу, яка порушувала проблеми нігілізму в контексті переходової доби, бо «злочинець» – це людина, яка живе в «точках екстремуму», у постійних граничних ситуаціях. Відповідно, як продовжують автори, у цьому образі відкривається своєрідна естетика, привабливість, тому що злочинець виконує роль своєрідного асоціального генія, який відповідає принципам нової моралі, в парадигмі якої герой модерного світу вбачає вияв аристократизму та елітарності [Донченко, Романенко 2001: 173]. Водночас спокійно жити і працювати в парадигмі традиційної моралі означало лицемірити собі та своїм принципам. Тому

людина як героїзований злочинець – це екзистенціаліст-експериментатор, який зриває маски благочестя і сентиментальності з традиційної моралі та помилкового виразу зовнішнього спокою.

Власне, тому в контексті художньої творчості періоду «між двох революцій» В.Винниченко формував образ нового героя, який категорично і однозначно протистояв засадам традиційної моралі і здійснював це він за допомогою пропонованої ідеї «чесності з собою». Як стверджував В.Винниченко, бути чесним з собою означає бути чесним зі своїми думками, потягами та інстинктами, довіряти їм. Ця ідея передбачає ліквідацію такого стану, коли людина розривається між тим, що властиве їй, і тим, що вимагає від неї суспільство. В цьому випадку буде ліквідовано страх людини за свої думки, небезпеку загубити себе в масі інших людей. До того ж у цьому випадку з'являється перспектива бути завжди переможцем, бо, тільки будучи впевненим у своїх силах, можна стати справжнім господарем свого життя: «Но для этого необходимо, чтобы я был честен с собой, т. е. чтобы я не лгал себе, не обманывал ни чувства, ни разума своего» [Винниченко 1911: 32].

До кола таких персонажів, передусім, відносимо Мирона Купченка з роману «Чесність з собою» та Вадима Стельмашенка з романів «По-свій» та «Божки». Про те, що ці герої відповідають загальним принципам характеристики міфологічного героя Заратустри та героїзованого злочинця, свідчить їхня поведінка. Згадаємо в цьому контексті хоча б той випадок, коли Мирон Купченко, аби врятувати Тарасову родину від матеріальної скрути, вдається до експропріації грошей з дому Кисельських. Нігілізм у ставленні до переконань чи божків традиційної культури простежується також у поведінці Вадима Стельмашенка, особливо у його ставленні до Наташі, життя якої він прагнув прикрасити хоча б на деякий час свідомим виявом кохання до неї. Хоча для цього він намагався стати господарем найбільш людського почуття, він продовжував бути незламним і переконливим.

Герої такого типу прагнуть у будь-якому контексті залишатись собою, ніколи не піддаватись на всілякі провокації, які йдуть з боку традиційної культури. Проте досить часто намагання подолати попередній метанаратив завершується абсолютизацією нових ідей, наданням їм метафізичного характеру, що зрештою завершувалось потребою за будь-яких обставин діяти нетрадиційним шляхом, не так, як інші. Симптоматичною в цьому контексті є поведінка Стельмашенка

після того, як він відмовився стати батьком дитини, якою була вагітна Наташа. Він стояв на роздоріжжі між «божками», ідолами минулого та своїми переконаннями. Щоб залишитись живим та не зрадити собі, він вирішив усамітнитись на відлюдді, аби виховати в собі волю і характер людини, чесної тільки з собою, яка слухається тільки своїх інстинктів, для якої зовсім не має ніякої цінності те, що нав'язує зовнішнє суспільство: «Ось хутко рік, як я живу самотою… Ні, я хочу тої сили, з якою міг би піти у всяке місце. Я хочу, щоб вони кидали мені в лице «подлєц», а мені це було б так же байдуже слухати, як би вони сказали: "Сьогодні понеділок"» [Винниченко 2003: 346]. Стосовно такої свободи персонажів у творах В.Винниченка, слід відзначити, що вона стала предметом найбільш нищівних зауважень критиків, особливо в тому сенсі, що герої занадто багато слухають своє внутрішнє «я», забуваючи про вимоги, які ставить перед ними суспільство. Згадаємо в цьому контексті героя п'єси «Великий молох», який, будучи членом партії, відмовлявся виконувати завдання врятувати свого однопартійця з тюрми, тому що зробити це йому не дозволяли його особисті переконання. Також прикладом можуть бути вчинки Мирона з «Чесності з собою», який не хотів чинити так, як вимагали від нього ті, хто самі лицемірять у своїх вчинках, які по-різному діють залежно від ситуації. Поряд з персонажами художньої картини світу творів до таких самих висновків прийшов письменник, стверджуючи в праці «О морали господствующих и угнетенных», що його опоненти не мають права йому щось дорікати, бо самі не до кінця справедливі, добрі і правдиві.

Отже, структура художнього наративу В.Винниченка в романах і п'єсах періоду «між двох революцій», розгортається за схемою, запропонованою німецьким філософом Ф.Ніцше, який героїв того часу розділяв за принципом бінарної опозиції між трагічним героєм, успадкованим від культури минулого, і героєм майбутньої дійсності – надлюдиною. Трагізм роздвоєної особистості в прозі українського автора став виразом «безгрунтовних романтиків», які знайдуть своє підтвердження пізніше в творах М.Хвильового, а образ надлюдини, «чесної з собою», стане мірилом поодиноких утопічних домагань прийдешніх поколінь.

Хоча проблема відносин між творчістю В.Винниченка Ф.Ніцше є надзвичайною актуальною в контексті вивчення загальних тенденцій розвитку української літератури межі століть, проте український письменник по-іншому зінтерпретував її витоки в паратекстуальному вимірі праці «О морали

господствующих и угнетенных». Про це свідчить уже назва цієї публікації, де автор намагався розрізнити два типи «хибної свідомості», від яких, на його думку, залежать два способи життя.

По-перше, В.Винниченко вірив у позитивні якості характеру людської онтології. Тобто, на відміну від своїх опонентів, він переконаний, що людина, яка чесна з собою, не здатна зробити нічого поганого. Тільки для того, щоб у цьому переконатися, потрібно дати їй свободу вільного самовираження: «Но только вырождающиеся могут бояться того, что все люди, получив свободу, захотят бездельничать. Не из принуждения морали, а в силу свойств человеческого организма, всякий не больной, полный сил человек хочет работать, хочет действия, траты накопленных сил. Я не считаю человека «сосудом скверны», я верю, что в какое угодно время человек способен жить без принуждения и насилия» [Винниченко 1911: 30-31].

По-друге, для того, щоб зрозуміти специфіку розрізнення між двома формами моралі того часу, він послуговується поняттям «хибної свідомості», підґрунтям для якого стала категорія відчуження, яку пояснив у своїх працях К.Маркс. В.Винниченко відносить ідеолога комунізму до вчених, які також роздумували над обставинами життя людей тогочасного суспільства: «но вот появился человек, который тоже думал над этим» [Винниченко 1911: 21]. У цьому контексті Винниченко звертається до відомих уже ідей: «не сознание определяет бытие, а бытие – сознание» [Винниченко 1911: 22]. Тобто, як вважає письменник у своїй праці вслід за ідеологом комунізму, капіталістів уже не змінити, їм вигідно одурманювати людей, бо вони ніколи не захочуть відмовитись від своїх багатств і способу життя, коли їм належать усі доступні на той день засоби задоволення своїх потреб. Таким чином, у відносинах між людьми встановлюється «хибна свідомість», згідно з якою капіталістам вдається вести боротьбу за більш затишне і легке життя: «жизнь шла, расширялась, умножалась новыми явлениями, но на всем протяжении истории все законы морали, заповеди имели своим содержанием охрану господства имущих» [Винниченко 1911: 23]. Отже, у своїй праці Винниченко приходить до висновку, що мораль – це лише форма хибної свідомості, яка є вигідним засобом збереження та примноження багатств: «я понял, что единой абсолютной, вечной морали не было, быть не может и нет её» [Винниченко 1911: 28]. Однак тоді він порушує питання, чому соціалісти, які виступили руйнівниками політичних та економічних цінностей, не можуть зголоситись проти моральних принципів, які стоять у центрі уваги метанаративних поглядів

минулого: «известный политический строй есть форма и средство господства одних классов общества над другими. Не то же ли самое и с моралью, которая всегда существовала для угнетенных и господствующими признавалась только как сдерживающее, понуждающее, карательное средство для черни. Сами же они, как известно, держались другой морали – после нас хоть потоп» [Винниченко 1911: 31]. Письменник відтак вважав, що реалізація тільки економічних та соціальних змін без реальних удосконалень у сфері моральних стосунків між людьми та в самоусвідомленні суб'єкта приведе згодом до плачевних результатів, тому що в такий спосіб буде ліквідовано тільки симптоми без втручання в справжню причину реальних обставин. Відповідно, якщо К.Маркс пропонував змінити соціальний та економічний стан суспільства революційним шляхом, то Винниченко наполягав на зміні моральних цінностей, аби боротись з дисгармонією людської душі. Проте зробити це можна було тільки методами «чесності з собою», що пропонував Ф.Ніцше.

Отже, Винниченко висуває кілька проблем, які стосуються внутрішнього стану людини, яка роздвоюється між собою і суспільством. При цьому, помітивши, що основною причиною такого стану є все ж таки суспільство, яке постійно формує одурманюючий метанаратив, Винниченко висловив недовіру такому суспільству та його моралі. Характерно, що робить це він якраз у рамках відповіді своїм опонентам, тобто критикам, які, на його погляд, були речниками великих наративів цього суспільства. Словом, специфіка відношень між текстуальним та паратекстуальним рівнями художнього наративу в творах В.Винниченка періоду «між двох революцій» вважається досить парадоксальною. З одного боку, спостерігаємо характерний для Ф.Ніцше спосіб інтерпретації персонажів, їх поділу на трагічних і надлюдину та відповідну модерністську неординарність сюжетної структури. З другого боку, застосування теорії К.Маркса про «хибну свідомість» в праці «О морали господствующих и угнетенных» свідчить про вузьку спрямованість світоглядної позиції письменника. Водночас фіксуємо опозицію двох інтерпретаційних площин. Згідно з першою В.Винниченко передусім на рівні паратекстуальному ставить діагноз дисгармонії, яка заполонила суспільство, за допомогою методології, розробленої К.Марксом. Згідно з другою намагається вилікувати його засобами новітньої міфологеми про Заратустру з модерним ідейним навантаженням. Характерно, що останній принцип простежується та обговорюється автором і на рівні

тексту художніх творів, і на рівні паратексту літературного маніфесту.

Література:

Винниченко 1919: Винниченко В. Божки // Винниченко В. Твори. – К.: Дзвін, 1919. – Т. VIII. – 356 с.

Винниченко 1926: Винниченко В. Дисгармонія // Винниченко В. Твори. – Х. – К.: Рух, 1926. – Т. IX-X. – С. 5-100.

Винниченко 1911: Винниченко В. О морали господствующих и угнетенных. – Львів: Наш голос, 1911. – 92 с.

Винниченко 2003: Винниченко В. По-свій // Капрійські сюжети: «Італійська» проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка. – К.: Факт, 2003. – С. 222-381.

Винниченко 1919: Винниченко В. Чесність з собою // Винниченко В. Твори. – К.: Дзвін, 1919. – Т. 10. – 268 с.

Донченко, Романенко 2001: Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика. – К.: Либідь, 2001. – 334 с.

Євшан 1998: Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – 658 с.

Женетт 1998: Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.

Золя 1966: Золя Э. Экспериментальный роман // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – Т.24. – М., 1966. – С. 239-280.

Лютий 2002: Лютий Т. В. Нігілізм: анатомія Ніщо. – К.: ПАРАПАН, 2002. – 296 с.

Ніцше 1996: Ніцше Ф. Народження трагедії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 40-54.

Ніцше 1993: Ніцше Ф. Так казав Заратустра // Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – С. 7-326.

Панченко 1998: Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.

Поліщук 2002: Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

Рикёр 2002: Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. – 624 с.

Хархун 2001: Хархун В. П. Роман Володимира Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля» (Проблеми поетики). – Ніжин: НДПУ імені Миколи Гоголя, 2001. – 116 с.

Templeton 1989: Templeton W. States of Estrangement The Novels of D.H.Lawrence 1912-1917. – New York: The Whitston Publishing Company Troy, 1989. – 316 p.

Dombrovytch Liliya

Textual and paratextual extents of artistic narrative in the works by V.Vynnychenko in the period “between the revolutions”

The article deals with the attempt to investigate relations between textual and paratextual extents of artistic narrative in the works by V.Vynnychenko in the period “between the revolutions”. For the first time in Ukrainian literary criticism the attempt to analyze the peculiarities of relations between historical consciousness and narrative on the material of literary works by V.Vynnychenko is realized. In order to do this the main attention is paid to the ways of expressing the positions of the author, narrator and characters on different levels of literary text.

Key words: text, paratext, narrative, nihilism, intellectual provocation.

Світлана Ковпік (м. Кривий Ріг)
ББК 83.3 (4Укр)5-8
УДК 82.477-12

Концепти духовності й бездуховності в драматичній поемі П.Куліша «Нагай»

У статті досліджується проблема духовності і бездуховності в драматичній поемі П.Куліша «Нагай». Основна увага зосереджується на аналізі засобів вираження внутрішнього світу персонажів та особливостей розв'язання автором порушених у тексті твору проблем.

Ключові слова: духовність, бездуховність, національний характер, романтизм, драматична поема.

Є твори і явища художньої літератури, які привертають виключну увагу й тому вивчаються вони, говорячи словами І.Франка, стереоскопічно. Це, як правило, дуже вагомі й довершені досягнення культури. А є твори, котрі залишаються на другому плані – і ніхто їх не досліджує, хоча й назвати таку спадщину незначною ніхто не береться. Здебільшого це тексти, що потрапили «в тінь» від «визначальних», «програмових» тощо. Призабутою у «драмованій трилогії» П.Куліша про козаччину, козацьких ватажків стала й драматична поема – «Нагай». Вона «випала» із поля зору літературознавців, бо виявилася діалогізованою. Все це і призвело до того, що вчені обійшлися поки що визначенням і уточненням часу, мотивів та способу її написання [Жулинський 2002: 4].

П'ятий із «Хутірних недогарків» з уточненням «Підспів під Вольфганга Гете» (1885) називається прізвищем головного персонажа – «Нагай» і був дописаний одночасно з завершенням роботи драматурга над п'єсою «Цар Наливай» [Куліш 1998: 721]. Слово «нагай» означає «*батіг із сплетених ремінців з коротким пужалном*» [Великий тлумачний словник сучасної української мови 2001: 554], і, отже, може породити рефлексії та асоціації про жорстоке «стимулювання» когось чи чогось до дії або покарання. А коли автор представляє Нагая як «астронома в Петербурзі», що має на стіні портрет Шевченка та ще й «у лаврах», то перед читачем і справді постає якась далеко незвична для української драматургії середини XIX століття постать – національно свідомий інтелігент-звіздар, тобто людина, очевидно, високодуховна. Та і перший довгий монолог Нагая, яким

розпочинається цей поіменовано-діалогізований твір, засвідчує складність душі цього персонажа.

Спочатку йдуть традиційні для тодішнього інтелігента розчарування ідеалами та негаціями суспільного буття і, відповідно, його втратами: «*Я потерял и то, чем сердце было полно, И то, чем ум, как подвигом, гордился. Я осудил ёё и их безмолвно*» [Твори П.Куліша 1909: 260]. Далі (логічно й послідовно) характеризуються зміни в настроях інтелігента:

...Теперь, какъ Фавстъ, сижу я на престолъ
Учености безцельной и ничтожной:
Теперь моя любовь, какъ сонъ чудесный,
Въ презрънье горькое преобразилась [Твори П.Куліша 1909: 260].

І це презирство та ненависть стають для нього «*душі отрутою*» [Твори П.Куліша 1909: 261]. Більше того, тепер уже й «слава» та високопарне «благолепие», «дружба» й інші цінності перетворилися в такі «бредни свъта», котрі не тільки заважають інтелігентові бачити світ реальним, а й постають як «*чада мрака*». Тобто все те, що колись йому видавалося високим, духовним та ідеальним, тепер сприймається Нагаєм як «*Все дикое изъ полудикой лиры*» [1909: 261]. А колишні культура й література стали нині «*…представляться идеалами Событія Руины Русскопольской*» [1909: 261]. Та чи не найстрашнішим видається Нагаєві тепер те, що всі грабують один одного і «*Терзаютъ честныхъ труженниковъ дружно, / А негодяевъ, какъ родныхъ, ласкаютъ…*» [1909: 262].

У першому полілозі Нагая з двома «Громадськими Мужами» з'ясовується, що Нагай гордує і «Громадою», і «Україною», а Мужі прийшли великодушно йому все те «пробачити» й спрямувати його наукову діяльність на благо Батьківщини-України, одухотворити її. Але Нагай заявляє їм більш, ніж однозначно:

Ляхомъ я былъ отъ самой колыбели,
А Москалемъ отъ юныхъ лътъ остался [1909: 264].

При цьому Нагай розповідає гостям ще й про свою прив'язаність до Стамбула, де він навчався, та про свій «задний умъ», тобто про підсвідому його прив'язаність і до політики Польщі та Москви, і про те, що Україна йому чужа, «*какъ дътская досада*» [1909: 264]. Та й Мужі зізнаються, що вони є вихованцями і мусульманства, і католицизму, і козацтва православного одночасно, але вони все-таки мають «пам'ять рідної землі» і знову просять Нагая подарувати їм хоча б портрета

Тараса Шевченка та ще раз подумати над їхнім першим проханням – допомогти Україні.

Аж після всього цього з'ясовується той факт, що в свідомості Нагая, в його неприкаяній і порожній душі живе ціла трагедія його матері: українку, матір Нагая, зарізав ножем його рідний батько та ще й «*Кинжалъ кровавый нагло показалъ*» синові [1909: 266]. З'ясувалося й те, що, за всієї складності становища Русі-України «*Молодіж її носить ідеали / І простолюдні-хатні упованьня, / Що предки їй в піснях переказали / Серед свого кривавого буяньня*» [1909: 267].

І саме тоді, коли начебто зовсім бездуховний «*сынъ славной Ръчи Посполитой*» Нагай заходився лаяти «*кривавого Тамерлана Хмельницького*», з'явилися чотири «козацькі чурі». Вони побачили в гонорі й затятості Нагая, «*Того, хто хоче бути... гетьманом, / Щоб вольну чернь під ноги підтоптати*» [1909: 268]. А чури, вважаючи саме волю черні за благо, стали примушувати всіх українців і Нагая «*До рятування правди Україні...*» [1909: 269]. Ці люди, за висловом Першого Громадського Мужа, «*злидні розуму*» категорично засудили не тільки «Змоскаленого Поляка» й «недоляшка турецького» Нагая, а й усіх Громадських Мужів за їхній космополітизм, адже добром і благом України вони бачили і діяння визволителя Богдана Хмельницького взагалі, і Єднання України з Росією, зокрема. Їхні думки і, передовсім, дії, спрямовані на творення добра для України, настільки очевидні й наївні, що і Нагаєві, і Мужам усе це видається помилковим «примітивізмом». І лише з появою Нагаєвого «побратима» Пригари всі «тумани» починають розвіюватися – духовні позиції діючих осіб стали визначатися значно чіткіше.

Нагай «унyниемъ навъянные душы» поступово проганяє і стає більш оптимістичним в оцінці свого соціального статусу, а ж до того, що він починає пригадувати й оцінювати свої заслуги перед культурою взагалі:

Что жъ? Едемъ; кончилась игра
В прогресс, любовъ, благоволенье, дружбу;
Я честно сослужилъ Культуре дружбу;
И отдохнуть въ пустыне мне пора [1909: 212-273].

Він, зрозумівши, що «*Измены слову, долгу, чести, праву Вливаетъ въ сердце…тоску, отраву*» [1909: 274], став «душею радуватися» тому, що його будинок дістався нарешті сестрі. Тобто в душі Нагая пробуджуються бажання якщо не творити добро, то не творити зло.

Пригарина «*душа коханий поклик чула*» [1909: 270] і сум товариша тяжкий, «*безсмертну безконечную любовъ*» [1909: 270].

Тому цей чоловік також наставляє Нагая й людей на те, щоб «*інстинкти дикі вгамувались, / І гору в жизни взял культурний смак*» [1909: 271]. Він вірить побратимові:

Недовго ссати-муть з Тараса дикость
І ганьбувати-муть його великость:
Брехня в огні ума перегорить...[1909: 271].

Знає Пригара і те, як важко буде вдосконалити світ:

Не хутко зможе світ переродитись
Не скоро в нас Господня правота
Вселиться й очистить нас од скверни [1909: 271].

Тобто душа цього освіченого чоловіка прекрасна і світла, але «в'ялий сон» суспільного життя не дозволяє йому реалізувати його прекрасні задуми, хоча деякі покращення в житті він все-таки бачить:

І ще тобі, мій любий друже:
Твої, Суляне, не такі осли,
Як за твого там побуту були... [1909: 273].

Так, слово за слово, думка за думку і сам Пригара починає жити «дружнім серцем» – добротворцем:

Не розумом, так серцем буду жити,
За серце дружнє Господа хвалити...[1909: 275].

Та й Нагай усе це підтверджує:

Ты въ самом дъле жизнью вдохновленъ,
Дай Бог, чтобъ это не былъ только сонъ…[1909: 275].

Унікальна в плані духовності і та репліка Пригари, в якій він характеризує і себе, й астронома Нагая, і низове козацтво, що осіло на Дону, і стосунки України з Росією одночасно. Нагая він називає таким астрономом, який «*...серцем в другім серці Бога чує, Хоч би отець його Був Люципер*», хоч козаки-Донці «*були розбишники герої*», а Україну привертає до Росії «*її велике, повне торжество*» [1909: 275]. Саме ж Пригара вважає невикористані можливості Нагая, «розброїв» «низовців» і навіть потяг слабшої, на його думку, України до сильнішої Росії за «півбіди», а справжньою бідою цей персонаж вбачає перш за все те, що»...*в щоденній каламутній прозі*» гинуть душі, і те що люди «*цвітуть, мов квітка на морозі*» [1909: 275].

Автор у тканину твору вплітає пісні у виконані «дівочого», «парубочого» та чоловічого голосів. «Дівчина» в ритмі коломийки насторожена «невеселістю» свого «женишка» і ладна за це прокляти «степову могилу» – звичайна егодуховна сумбурність; а «Парубочий голос», співаючи від імені могили, дещо молитовно просить вітер її врятувати: «*Щоб не чорніла, / Щоб я не марніла*» [1909: 276].

«Чоловічий» голос потужно піднімається над дівочими і парубочими «болями» й перемогами Перебийніса над «ляхами» і помстою їм за те, що вони, грабуючи народ, «*...пивали По... Вкраїні Пива та меди ситнії*» [1909: 277]. Тож тріумф Духа визволителів над духом особистісних любовно-молодечих відчуттів виглядає дещо формальним, недоречним і нелогічним, але він виконує роль своєрідного переходового елементу, оскільки далі йде монологічно-ретроспективний роздум Нагая над історією України: від безглуздого й тому трагічного походу новгород-сіверського князя Ігоря на половців («Слово о полку Ігоревім») до Перебийноса-«рубаки» і «розбишаки». При цьому Нагай в історії України бачить лише такі імена, «*которыхъ честная чуждается природа*» [1909: 278] – імена антидуховних («злодухих») вожаків і полководців. Тобто цей монолог ще раз підкреслив повну відірваність Нагая від реальних помислів і «ратаїв» від народу України.

І остаточні духовні «крапки» над «і» ставить діалог Нагая з Нагаєм Сипком, до якого вмонтовано, здавалось би, також недоречний куплет із народної пісні у виконанні Пригари. Але тут Нагай Сипко стоїть на тому, що Богдан Хмельницький – національний визволитель і герой, а Нагай бачить його п'яницею і запроданцем. Більше того, Нагай усіх українців вважає антидуховними:

Земля разбоевъ, грабежей ужаныхъ,
Способностей великихъ и напрасныхъ [1909: 280].

Проте всі ці розмови, на думку Нагая, дуже «філософські», бо його особисто цікавить більше всього питання суто матеріальне і приземлене, чи віддасть дядько-опікун ту вотчину, від якої Нагай відмовився на користь неповнолітньої сестрички Насті. Та тут Нагай Сипко непорушний – бездуховність власника бере верх.

Таким чином, «недогарок» «Нагай» – це формально і змістовно, справді, дещо спрощений твір. Він має чимало так званих «сценічних» недоліків. Однак загалом твір – це надскладна духовна композиція, в якій зображується духовно спотворений характер національного перекотиполя Нагая. Він зіштовхується з трьома приблизно такими ж Громадськими Мужами і з чотирма носіями духу низового козацтва з Лугу («чурі»), для яких усе також дуже просто: або ти українець-козак, або ти ворог України. Нагай Сипко, хоча й захищає ідеї Богдана Хмельницького, але відстоює їх неконкретними справами, оскільки прив'язаний всіма «фібрами душі» до вотчини, що дісталась йому майже даром, – він її нізащо не віддає. За всіма цими поєднаннями і

протистояннями бездуховності й антидуховності лише зрідка проглядаються безсилі, бездіяльні проблиски людяності й духовності Пригари, котрий тільки й може, що радити та розраджувати. І ніщо не допомагає її ні розгледіти, ні підтримати: ні висока освіта й обізнаність Нагая з історією, ні громадські обов'язки Мужів, ні сліпа відданість чурів їхній справі, ні тим більше прив'язаність Нагая Сипка до вотчини. Тому по-своєму духовно натхнений «співака» Пригара виглядає, хоча і дещо щасливішим та мудрішим, але одиноким і безсилим коментатором своєї духовної самозаспокоєності.

То ж більшість дійових осіб діалогізованої поеми П.Куліша «Нагай» – це не просто «зайві люди», не просто скупчення й протистояння антидуховних та бездуховних людців, а безперервні зіткнення честолюбства й зажерливості, духовної обмеженості й мізерності тощо. В середовищі таких людців ниціє й гине й сама людина і її духовність.

Література:

Великий тлумачний словник сучасної української мови 2001: Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К.: Ірпінь: Перун, 2001. – 1440 с.

Жулинський 2002: Жулинський М. Слово і доля. – К., 2002. – С.117-146.

Івашків 1990: Івашків В. Українська романтична драма 30-80-х років XIX ст. – К.: Наукова думка, 1990. – 202 с.

Куліш 1998: Куліш П. Твори: В 2-х т. – К.: Наукова думка, 1998. – Т.2. – 768 с.

Твори П.Куліша 1909: Твори П.Куліша. У 6-ти т. – Львів: Просвіта, 1909. – Т.2. – 560 с.

Kovpik Svitlana

The concepts of morality and immorality in dramatic poem «Nahay» by P.Kulish

The article deals with the problem of morality and immorality in dramatic poem «Nahay» by P.Kulish. The main attention is paid to the analysis of the means of expressing of inner world of the characters and the peculiarities of resolving the problems stated by the author in the text.

Key words: morality, immorality, national character, romanticism, dramatic poem.

Ярослав Козачок (м. Київ)
ББК 83.3 (4 Укр) 5-8
УДК 82. 477-3

Ідейно-естетичний концепт національного в російськомовній прозі Миколи Костомарова (на матеріалі повісті «Кудеяр»)

У статті здійснюється спроба розкрити проблему художнього утвердження Костомаровим української національної ідеї на прикладі повісті «Кудеяр». Увага зосереджується на необхідності зафіксувати наскрізну антисамодержавну спрямованість тексту історичної хроніки, естетичні засоби, до яких автор вдається з метою зіставлення українського і російського історичних контекстів та етнопросторів, етнічних типів і характерів, художні способи вияву авторського концепту національної ідеї.

Ключові слова: ідейно-естетичний концепт, дискурс, російськомовна проза, історична хроніка, контекст, етнопростір.

Введення російськомовних творів українських письменників у загальнонаціональний літературний текст набуло особливої актуальності в останні десятиліття в зв'язку з активним залученням їх північним сусідом до своєї культури. Особливо це стосується художніх полемічних та публіцистичних творів Миколи Костомарова: московські видавництва великими накладами видають його твори, безапеляційно заявляючи в такий спосіб цілковите право на спадщину письменника, творчості якого, в тому числі й російськомовній, властивий наскрізний український націєтворчий контекст. Послідовне обстоювання письменником української ідеї, використання з цією метою найрізноманітніших засобів, у тому числі художньої творчості, дуже переконливо це підтверджує.

У прозових творах, переважно російськомовних, автор послідовно і художньо переконливо змальовує високу моральність українського народу, демократизм суспільних стосунків, поетичність звичаїв і традицій, засади християнізму в світогляді. Костомаров виступає захисником права українського народу на самоідентичність, розвиток мови, культури, демократичних суспільних традицій Це надає його творам особливої актуальності, а спадщині письменникова - належного значення в становленні нової держави.

Мета нашого дослідження – розкрити проблему художнього утвердження Костомаровим української національної ідеї на прикладі повісті «Кудеяр» – одного з найбільш загадкових і цікавих творів письменника, показати наскрізну антисамодержавну спрямованість тексту історичної хроніки, естетичні засоби, до яких автор вдається з метою зіставлення українського і російського історичних контекстів та етнопросторів, етнічних типів і характерів, художні способи вияву авторського концепту національної ідеї.

Аналіз публікацій з задекларованої проблеми дозволяє свідчити, що в останні десятиліття остаточно утверджується думка про належність всієї художньої спадщини Костомарова до українського загальнокультурного дискурсу (Ю.Бойко, Ю.Луцький, Ю.Пінчук, В.Яременко, М.Яценко, В.Смілянська, М.Ткачук та ін.). У їх дослідженнях знайшла теоретичне обґрунтування проблема національного характеру художньої спадщини Костомарова, належності її до загальнокультурного Тексту XIX століття.

Цьому сприяє публікація творів Костомарова, зокрема повістей письменника (1987), «Автобіографії», серії науково-белетристичних портретів діячів української історії (1989), деяких науково-публіцистичних, фольклористичних та літературознавчих праць (1989). Окремі науково-історичні та полемічні праці опубліковані в часописах «Народна творчість та етногрфія» (1982, № 4; 1989, № 2); «Наука і суспільство» (1989, №7); «Український історичний журнал» (1988, №8-12); «Дніпро» (1989, №4-6) та ін. За невеликими винятками, тексти Костомарова подано російською мовою.

До літературознавчого дискурсу російськомовні твори Костомарова одними з перших увели П.Хропко (драматичні твори), В.Смілянська (прозові твори). Заслуговують на особливу увагу дослідження наукової та публіцистичної спадщини Костомарова істориками Ю.Пінчуком, О.Замлинським, В.Сарбеєм, В.Смолієм, які ствердили її націєтворчий характер, актуальність для України.

Полемічну та публіцистичну спадщину Костомарова з проблем націєтворення опублікував 1928 р. М.Грушевський. Вчений першим порушив питання взаємозв'язку наукового і художнього елементів у публіцистиці письменника, ввівши останню до літературознавчого простору, спростував хибні тлумачення та інсинуації про хитання і непослідовність Костомарова в процесі творення ним власного концепту

національної ідеї, розкрив значення публіцистики письменника для націєтворення.

Результати дослідження джерельних матеріалів та аналіз прозових творів дозволяє судити, що багатогранна творчість Костомарова зазнавала опресії царського уряду, замовчувалася в радянський час. Деяке послаблення цензури щодо його творчості відбувалося в періоди зменшення політичного тиску (20-і роки – Грушевський, Коряк; 50-60 – Шамрай, Волинський, Хропко; 80-і – Яценко, Смілянська, Пінчук). Однак ці дослідження не розкривають усіх аспектів творчості Костомарова, зокрема російськомовної.

Саме незначна кількість літературознавчих досліджень стала причиною недостатньої уваги до прози Костомарова, недооцінки її націєтворчого значення, поцінування письменника насамперед і лише як представника української романтичної поезії з її загальнотиповими ознаками, без яскравих виявів індивідуального в мотивах поезії та естетиці художнього виразу. Прозові твори письменника згадані в передмові В.Смілянської до двотомного (1990) видання, заакцентовано їх національно-ідейну спрямованість без аналізу змісту цієї сентенції, без інтерпретації тестів.

З конкретнішого дослідження прози М.Костомарова, зокрема і насамперед історичної повісті-хроніки «Кудеяр», прозоро постає автор як захисник національної своєрідності українського народу, його моральної краси, християнського характеру світоглядних засад і переконань, демократичних традицій суспільного співжиття, вільнолюбства, чесності в державно-політичних стосунках як із союзниками, так і супротивниками. Яскраво образно автор малює події далеких часів, творить типи і характери на основі ґрунтовного знання політичних, побутових реалій, згідно з націєтворчим характером авторського світогляду власної наукової теорії тлумачення історичних подій та нової літературно-критичної думки.

Письменник розкриває сутність своїх неаціональних поглядів у багатьох працях, зокрема й у статті «Моє україножильство в «Кудеярі» [Костомаров 1994: 243-259]. Після публікації повісті в «Віснику Європи» (1881), вона викликала опресію офіційних учених, ширшого шовіністично налаштованого загалу. Реакційний журнал «Киевлянин» (1881, №81) опублікував статтю «Хлопоманы то же ли, что хохломаны?», де Костомарова звинувачено в перекрученні історичних фактів, змалюванні росіян «кровожерними» на противагу українцям і татарам. Виступили також «Биржевые ведомости», інкримінуючи письменникові

змалювання Дмитра Байди (Вишневецького) світлою постаттю на противагу Іванові Грозному.

У відповідь Костомаров обґрунтовує жанр свого твору-хроніки, при котрому письменник має право на певний домисел, висловлює дуже важливу і прогресивну для того часу сентенцію про важливість у художньому творі внутрішньої, глибинної правди. Саме таку правду змалював Костомаров у повісті «Кудеяр», яка вражає читача і сюжетом, і обширом картин життя і побуту Росії часів Грозного, і послідовністю націєтворчого концепту письменника. В ній яскраво постала також та особливість творчості Костомарова, яку відзначали вже за його життя і яку остаточно сформулював М.Грушевський: в наукових працях письменник виступає як митець, у художніх – як глибокий учений [Грушевський 1928: IV].

Необхідність внутрішньої правди вважав Костомаров ознакою справжньої художньої вартості твору, підкреслював у ряді праць, зокрема в статті «Народні оповідання» Марка Вовчка», де відзначив вражаючу красу картин, античну велич стислого писання, але й одночасно певну епізодичність, невиразність позиції автора щодо тих питань, які б випливали з сутності, «були необхідними і постійними ознаками сутності її (проблеми – Я.К.) і тим доказували непреложність головного принципу до вимог часу» [Костомаров 1994: 273].

Саме така наявність наскрізної актуальної основної проблеми, її переконлива естетична виразність, послідовність авторської націєтворчої позиції властива для повісті-хроніки Костомарова «Кудеяр». Не випадково офіційно налаштована критика трактувала події, зображені в творі, в тогочасній, а не історичній парадигмі стосунків Україна-Росія, в сучасному для письменника контексті і з позиції шовіністичної ідеології.

Матеріалом для сюжету послужила історична легенда про розбійника Кудеяра, широко поширена на теренах не тільки Росії. Автор поміщає її в конкретний хронотоп і пов'язує з подіями часів Івана Грозного, коли втікачі від царської нестримної, хворобливої і непередбачуваної люті організовували для виживання численні розбійницькі загони, нападали як на царських слуг, так і на необачних перехожих, грабували, вбивали, наводили жах на людей. Зло породжує і множить зло – ця думка наскрізна не тільки в повісті, вона належить до провідних у світогляді Костомарова.

Багате знання історичної конкретики дозволило письменникові на матеріалі відомої легенди створити захоплюючий, хоч подекуди надто моторошний

натуралістичними сценами сюжет. У відповідь на звинувачення критики в тенденційній ненависті до Росії і росіян письменник відсилав до історії Росії Карамзіна, підкреслював, що в творі навіть кожен вид покарань і тортур взятий із цієї праці - нема жодного вигаданого.

Для більшого підсилення романтичної інтриги і загострення конфлікту автор оповиває таємницею походження головного героя повісті – Кудеяра. Хоч розкривається правда аж у кінці повісті, автор раз-у-раз підносить її і без того прозорий серпанок. Уважний читач здогадується, що Кудеяр – законний син Івана Грозного і знехтуваної ним цариці. Таким чином, християнський осуд аморальності позашлюбних зв'язків і стосунків як гріха, так виразно акцентований в українському письменстві XIX століття, художнього виражений і в національній концепції Костомарова.

Трагічна доля Кудеяра змальована широко, детально. Її подає автор не тільки як спостерігач, але й як інспіратор подій, їх точний коментатор. Він постійно спрямовує увагу читача саме на ті аспекти історичних подій, риси характеру, реалії побуту, які допомагають творити цілісну концепцію, згідно з якою Росія періоду Івана Грозного, керована свавіллям деспота, постає країною суцільного кошмару, масштаби якого вражають, а безвихідь гнітить і паралізує уяву. Долі тисяч людей, кинутих у цей страшний безум, зламані і скалічені.

Особливого виразного характеру антилюдські, аномальні вчинки царя набувають в авторській інтерпретації від того, що відбуваються на фоні постійної присутності й активної участі духовних осіб. Цар теж принагідно цитує і пробує тлумачити писання, зрозуміло, без застережень, у користь тимчасових прихотей. Більшість із духовних осіб, наближених до царя і улеглих волі деспота, змальовані автором шаржовано, навіть гротескно.

Композиційно вмотивовано автор переплітає лінію долі Кудеяра з життям, діяльністю, політикою, інтригами, вчинками царя. Цим поступово логічно і психологічно переконливо вмотивовує розвиток подій і їх розв’язку. Органічно в зв'язку з сюжетом та історичним контекстом уведено образ князя Дмитра Вишневецького – винятково світлий, гармонійний та естетично виразний, змальований з явними ознаками прямої авторської симпатії.

За характером повість типово романтична з численними рисами цього жанру. В ній присутнє «таємниче значення образів, наскрізна таємниця змісту подій, зіткнення добра і зла як джерело гострих драматичних колізій, неординарні, схильні до бурхливих

почуттів і переживань герої» [Тетерина 1997: 191]. Одночасно твір вражає широким епічним тлом із величезною кількістю історичних та побутових реалій, точними і правдивими деталями подій і дій героїв, розгорнутими авторськими характеристиками, в яких неприховано виразно «звучить» його власний концепт і позиція глорифікації українства як іншого, позитивного світу, відмінного від російської дійсності.

Типовою для романтичного жанру виступає в повісті «Кудеяр» концепція романтичного героя, яка становить собою «філософсько-етичну єдність, де бувальщина, міф, переказ, історичне і фольклорне …набуває ідейно-естетичної інтерпретації» [Ткачук 1992: 11]. Для неї властива системість, наскрізна присутність ідеї, націєтворчі засади і принципи естетичної концепції, засобів художнього творення героя.

З Кудеяром знайомить автор читача вже на перших сторінках. Минуле його невідоме. Справжнє ім'я теж. Хлопчика-підлітка забрав після татарського полону козак Тишенко, нарік Юрієм, згодом одружив зі своєю донькою Настею. Хлопця частіше кликали Кудеяром за назвою татарського села, де він був у полоні. При ньому був таємничий хрест дорогого металу, напівстертий напис на якому прочитати не міг ніхто. Однак було зрозумілим його непросте походження. Як бачимо, колізія, як і пізніша розв'язка (Кудеяр – законний син царя, спадкоємець престолу) типова для поетики романтизму. Це свідчення європейського контексту українського варіанту романтизму, говорить про «послідовний стильовий розвиток літератури і мистецтва, суголосний зі стилями в країнах Центральної і Західної Європи, що є незаперечним доказом належности нашої мистецької культури до явищ європейсько-середземноморського культурного ареалу» [Тетерина 1997: 9]. Не суперечить історичній правді версія розбійник-наслідник престолу, типова в колізіях і легендах російського повстанчого контексту.

До розбійництва прийшов Кудеяр непросто і всупереч своїм внутрішнім моральним переконанням і засадам. Цьому передували життєві випробування. На службу російському цареві стає Кудеяр разом зі своїм воєначальником Дмитром Вишневецьким. Князь мав за мету спонукати царя до походу на кримських татар, які в той час особливо безчинствували, знущалися з українського народу.

Показове в повісті звертання в українських воїнів до зверхника військового – «батьку»– внутрішній зв'язок між ними особливого типу, взаємна повага, вірність. На противагу цьому в росіян – люди всіх станів – холопи царя – від боярина до жебрака.

Про це говорить утікач-полонений Самсон Костомаров (автор використовує факти з сімейного родоводу): «… в нас боярин і князь – все одно що простий (підлий) чоловік перед царем. Якого добра сподіватися від такої землі! Там (в Україні – Я.К.) з прадідів є вільні люди, а тут всякий московит, яким би не був із прапрадідів – підлий раб і тільки! ... Ні, я назавжди зрікаюся проклятої московської землі і її людей. Своїм внукам і правнукам закажу повертатися в Московщину…» [Костомаров 1990: 269]. Вкладаючи цю промовисту сентенцію в уста свого пращура, автор однозначно демонструє свою антиколоніальну позицію, оцінку Московщини, в якій йому самому судилося пройти.

Самодержавство зламало і його долю. На схилі років у повісті «Кудеяр», яку творив уподовж тривалого часу, він яскраво його засудив, поставивши остаточно крапку над судженнями друзів і недругів про свою належність-неналежність до національних змагань України, світлу візію якої подає в творі. Не випадково першими це відчули саме недруги, організувавши статті-цькування хворого старого письменника за цю сцену і ці слова героя твору

Протиставлення московське – українське автор зробив у повісті «Кудеяр» наскрізною парадигмою основних сюжетних колізій, характерів і типів. На долі Кудеяра це позначається особливо. Вона вся зламана самодурством, злобою, підступом як психічно хворих царя Івана та цариці Анастасії, так і самим стилем суспільного життя тогочасної Росії, її політичним укладом.

У складі російського війська Кудеяр бере участь у поході на Крим. Потрапляє в полон, зраджений підісланим шпигуном, хоч мав як посланець право недоторканості. Тим часом за прихоттю царя, через його лінощі, боягузтво, постійні намови вередливої цариці, військо, незважаючи на затрачені зусилля, кошти і людські жертви, змушене припинити похід. Вишневецький залишає намір військової спілки з царем, гине, страшно покараний турками згідно з пісенною легендою та історичною правдою, зраджений молдавським господарем.

Кудеяр марно чекає викупу, переносить випробування полону, описані Костомаровим детально, точно, історично правдиво і з урахуванням народнопоетичних уявлень про турецьку каторгу. Його доля трагічно залежить від політичних вивертів, хитрощів, подвійної моралі царя, відсутності державницького мислення і поведінки. Вся друга частина є описом випробувань Кудеяра і нарешті його тріумфу як нагороди за моральність, порядність людини, вірність обов'язку.

Полонений розкриває змову проти хана Девлет-Гірея його васалів. В його уяві зрада – зло, аморальне за суттю – ким би і проти кого не було вчинене. Замість утечі, власного порятунку, для якого були сприятливі умови, він, наражаючись на небезпеку, розшукав хана і повідомив про змову. Хан оцінив мудрість і порядність Кудеяра. Знаючи добре про стан справ у Московії, зміни, які там настали, психічну деградацію царя, він відмовляє Кудеяра від задуму повертатися. Але Кудеяр пам'ятає, що обіцяв цареві вірно служити, а це в його уяві - найвище поняття честі і обов'язку воїна. Крім того, він не може залишити і дружину, про яку не мав звісток. Щедро обдарований Девлет-Гіреєм, Кудеяр вирушає в Москву. Під подорожніми чутками і враженнями міняє думку, вирішує тільки віднайти дружину і податися в Україну. Доля судила по-іншому.

Кінець другої і вся третя частина вмотивовують розбійництво Кудеяра. Маючи змогу залишити назавжди кошмар жорстокого краю, він усе ж залишається – для помсти і на загибель. Таким було його розуміння правди і людської гідності. Одночасно автор тут осуджує аморальність помсти, її антихристиянську сутність.

Вже при наближенні до краю Кудеяр спостерігає страшні картини суспільної деградації. Щоб не загинути з голоду, розбійниками стають не тільки холопи, але знатні люди, розорені і вигнані царем з їх осілостей і маєтків. На боротьбу з цим явищем цар тратить державні кошти, всі сили. Костомаров дотримується історичної правди в змалюванні ситуацій і подій, але читача не залишає враження їх кошмарної ірреальності.

Цар з опричниками чинить наїзди на опальних бояр, палить і нищить села, вбиває людей, коли ті не встигають утекти. «Пішли по селянських садибах, усе рубають: вері, столи, всю посудину – все порубали і переламали; овець, худобу, птицю – все знищили, навіть котів і собак повбивали, а потім підпашлили село» [Костомаров 1990: 239]. Недобитих утеклих селян цар під загрозою кари заборонив усім приймати і годувати. Тому вони вмирали з голоду, «особливо малі та хворі, тому що був великий піст, час холодний». Сильніші нападали на сусідні села і грабували, палили, нищили, злі від розпачу.

Вражають трагізмом долі окремих розбійників (Окула, Урмана та ін.), які підсилюють загальну картину царської сваволі і жорстокої нелюдяності. Маєток Кудеяра віддав цар втікачеві-змовникові проти Девлет-Гірея, якого викрив у татарщині Кудеяр. Не дізнавшись про долю своєї дружини, він вирішує йти в страшне логово царя і дійти правди. Такий сюжетний хід

вмотивовує психологію героя і одночасно дає змогу автору змалювати жах тогочасного звиродніння царського побуту і звичок, запроваджених у слободі Олександрівка – осередді нелюдських розправ без суду і слідства над запідозреними, на яких вчинено доноси клевретів-опричників на чолі з Малютою Скуратовим і його поплічниками.

Відбуваються всі безчинства на тлі гротескно змальованої підкресленої «релігійності» царя, який навіть запровадив для всіх монаші ряси поверх звичної одежі. Він постійно читає святе писання, особливо під час трапез, відбуває нічні богослуження, зітхаючи і очі піднімаючи вгору, б'є безконечні поклони. «Та в час херувимської Малюта підходив до царя, і цар, зі злобним виразом обличчя віддавав йому якісь розпорядження: згодом Кудеяр довідався, що вони стосувалися призначення на цей день страти» [Костомаров 1990: 253]. Вже при першій зустрічі вразив Кудеяра сам вигляд царя, який «…весь висох і пожовтів; щоки його запалися, вилиці потворно виступали вперед. На бороді не було жодного волоска, з-під шапочки також не виднілося волосся; очі його страшно і ніби мимовільно бігали зі сторони в сторону, уста дрижали, голова трусилася» [Костомаров 1990: 247].

Ще страшніші справи царя, переслідуваного жахом повсюдного підступу і зради, наляканого доносами аморальних поплічників. Кудеяр стає свідком і жертвою «випробувань на вірність цареві», і в ньому визріло остаточне і непереможне бажання помсти. Задля правди про долю дружини він убиває, стає учасником і катом у жахливих розправах, що відбувалися щодень в присутності царя. Нарешті, його змусили обідати, повісивши біля обличчя труп Насті, закатованої мучениці-дружини та пообіцявши покласти її вночі з дозволу і веління царя на постіль Кудеяру.

Діями царя керує зла нелюдська іронія, неприродна тупа хитрість ката. На очах у Кудеяра живим засмажують на сковороді боярина, під розпуку і крик матері розрізають навпіл дочку, повішену вниз головою, саджають на палі, кидають живцем у вогонь або знавіснілим від голоду псам малих дітей, вирізають у людей серця, шлунки, відрізають голови, залоскочують до смерті, роздирають роти, заливають розплавленим оловом, обливають окропом, відрубують руки і змушують бігати під ударами батогів до остаточної втрати крові, від якої вже слизька підлога. Коли кати втомилися, вони « залишили в калюжах крові обгорілі покалічені трупи, дим,задушливий сморід і живу істоту – Тулупова на палі, що в страхітливих муках дивився на мертву матір біля свої ніг» [Костомаров 1990: 258].

На душі в Кудеяра було гидко… Вже він відчував, що потрапив у моральну яму, звідки не вибратися. На довершення цар наказав йому їхати за своєю каретою верхи на бикові. Лицар у вигляді блазня ще не залишає мрії ціною злочину і участі у вбивствах побачити Настю. Не витримавши «зустрічі» з покійною, обставити яку могла тільки звиродніла уява, Кудеяр кидається на царя, але провалюється в яму, завбачливо підготовлену для таких випадків у палатах. Звільнений за допомогою людей свого благодійника Девлет-Гірея, Кудеяр не втікає, хоча мав для цього влаштовані ханом можливості, – він стає розбійником, єдина мета якого – помста цареві.

Картини катувань передані Костомаровим, можливо, занадто натуралістично, що само по собі було на той час явищем незвичним. Однак у парадигмі ідейного задуму письменника вони дістають виправдання. Вражає перконливо художньо змальована автором тотальна покірливість долі, інертність і безволля російського загалу. Навіть розбійництво не є ознакою протесту, а скоріше виявом крайньої безвиході. Маса розбійників, на дивлячись на свою велику численність, аморфна, здатна до зрадництва, холопська за психологією. У досить широкому авторському відступі Костомаров творить широке психологічно переконливе тло розбійницького загалу. В ньому виразно програмується здатність до зради, перевага особистісного начала над загальним. Тільки розбійництво Кудеяра є свідомим вибором вільної у свої вчинках, вихованої в козацькому середовищі людини. Тому він стає ватагом, його дії цілеспрямовані, він дбає не про наживу, а віддає свої статки на придбання зброї.

Притаманну для романтичного героя двоїстість Костомаров уміщає в етнопсихологічну та суспільну парадигму українське – російське, дотримується її послідовно, змальовує естетично переконливо. Російське начало в героя, генетична спорідненість із царем Іваном Грозним виявляється в проявах особливої жорстокості, здатності до вбивства, Він, не вагаючись і не зважаючи на розпач коханої дружини, зарізав її первістка-сина, щоб той не нагадував йому про насильство татар над Настею. Вишневецький перериває через це всякі стосунки з Кудеяром і наказує навіть не згадувати імені останнього – він вражений нелюдським вчинком свого воїна.

Кудеяр болісно переживає відчуження князя, адже все світле в нім і людяне пов'язане саме впливом останнього: вірність, відвага, мужність, порядність у стосунках і в ставленні до людей. Свої вияви має в характері героя і виховання в українській родині козака Тишенка, дочка якого Настя – приклад вірної покірної

дружини – чи не єдиний відносно світлий жіночий образ у повісті. Автор часто підкреслює вплив українства на характер, поведінку Кудеяра. Навіть уведення в сюжетно-композиційну канву епізоду стосунків Вишневецького з Іваном Грозним має своїм ідейним задумом протиставлення цих історичних осіб, державницького патріотичного мислення українського князя і нічим, крім відчуття влади, не вмотивованої поведінки і дій царя, характер якого, досить типовий дя самодержців, детально зафіксований в історичних джерелах і художньо переконливо змальований Костомаровим: «З молоком годувальниці всмоктав Іван Васильович думку, що він народжений чинити так, як йому заманеться, а не так, як інші порадять; насправді ж виходило, що він робив усе так, як інші йому радили» [Костомаров 1990: 131]. Так уже на початку Костомаров психологічно тонко визначає домінуючу рису характеру Грозного. Страх перед необхідністю щось робити, вроджене боягузтво, лінивство позначається на всьому, що робить самодержець. Темний і неосвічений, він приховує це за цитуванням святих писань, які тлумачить у дикий спосіб, обертаючи на користь і виправдання свого нікчемного існування.

З особливою викривальною силою малює Костомаров, людина релігійна, послідовний практикуючий християнин, московське духовенство. Цар оточений духівниками, існування яких наповнене пияцтвом, інтригами, прислужництвом, нашіптуванням, потуранням царським прихотям, пошуком виправдань для його звірств. Віра – це наскрізна складова національного світогляду Костомарова. Йому властивий у повісті осуд антихристиянської моралі російського кліру і духовенства, втручання його в мирські і державницькі справи задля особистої вигоди, відсутність моралі як основи поведінки.

Костомаров не малює ширшого тла тогочасного українства, але в цьому й не було потреби, бо ідейно-естетична візія України як осереддя духовності і її джерела знаходить свій наскрізний вираз із самого початку в ряді епізодів, сюжетних деталей, рис характеру і поведінки персонажів. Автор продумано і послідовно їх інспірує, ініціює, логічно вводить у ідейно-композиційну тканину хроніки, творить, таким чином, виразну художню в'язь своїх переконань.

Не випадково починається повість сценою появи в Москві князя і лицаря Вишневецького. Дуже детально автор малює козацьку одіж, поведінку, вроду, ставлення до українців кращої частини російських дворян (князь Андрій Курбський, брати Данило і Микола Адашеви). У всьому відчувається відверте

замилування автора героєм, на якого покладає реалізацію головного задуму - духовного протиставлення України і Росії. Сам приїзд Вишневецького в далеку і дику Москву – не розвага і пошуки вигоди, а турбота про Україну, її людей, які зазнавали наруги від набігів іновірців. План князя – далекосяжний державницький задум назавжди упокорити Крим, забезпечити мир і спокій для українців, перетворити родючі степи в осілість.

Представник українського народу, він викликає захоплення всіх, автор не приховує і свого ставлення до героя. «Це був знаменитий богатир XVI століття – князь Дмитро Вишневецький, староста черкаський і канівський, отаман дніпровських козаків і перший винуватець їх слави. Князь був років сорока п'яти, середній на зріст, високе опукле чоло засвідчувало розум і шляхетність. У блакитних очах світилися прямодушність і доброта разом із могутністю і грізною силою. Обличчя сяяло здоров'ям і свіжістю; риси і рухи засвідчували внутрішню міць, силу волі багатолітній досвід» [Костомаров 1990: 120].

Портрет царя автор малює цілковито протилежним і не випадково подає майже поруч, через кілька рядків: «Це була сухорлява людина, з клиноподібною борідкою, вузьким чолом і мерехтливими очицями, в яких важко було щось упіймати, крім постійної тривоги, остороги і нерішучості» [Костомаров 1990: 121]. Впродовж усієї дипломатичної бесіди цар смикався, вертів посох, не стримував емоцій, кидав злобні двозначні натяки, підозріливо вишукував підступу, часто погрозливо глядів на оточуючих. Найбільше боявся, щоб не змусили його щось діяти. Наперед шукав оправдань для своєї нерішучості і бездіяльності.

Промовистим є той факт, що цар стримував інстинкти під впливом свого духовника Сильвестра, вихідця з Литви (України – Я.К.) – освіченого і високо морального священика. Оточення царя саме за це ненавидить Сильвестра, особливо ревнива і обмежена цариця, психічно хвора деспотична егоїстка, під необмежений вплив якої надовго потрапляє цар, і деградуючи.

Візія України в повісті «Кудеяр» постає виразно в композиції. Образ національного героя Дмитра-Байди Вишневецького любовно-захоплено малює автор у дусі Шевченкового «Гамалії» на початку повісті, не приховуючи свого ставлення. В кінці повісті – це епізодичний образ невольниці-попівни Ганнусі, одної з дружин, подарованих Кудеярові ханом разом із помістям у Качі. Характерно, що самої українки спочатку не бачить Кудеяр. Він тільки чує звуки української пісні і розпачливий плач полонянки. І врода, і голос полонянки, і Настина улюблена пісня з її уст справила на нього надзвичайно

сильне враження. Він радо спілкується з Ганнусею по-українськи, любою його душі мовою. «В серці Кудеяра, черствому й загрубілому, заворушилося чуття жалю». Але то був останній промінь. Щоб його не плекати, Кудеяр наказує отруїти Ганнусю. Так назавжди заглушив у собі він українське начало: для чорного діла помсти воно тільки б заважало і не дало здійснити задумане.

Розбійництво Кудеяра закінчується поразкою, переконливо художньо, історично і психологічно вмотивованою автором. Кудеяра зрадили через заздрість, користолюбство, обмеженість його ж спільники. Автор малює представників розбійницького табору широко, в соціально-психологічному розрізі дуже виразно, яскраво і образно. Він одночасно виявляє добре знання життя тогочасної Московії, характер суспільних стосунків, на яких позначився страшний вплив самодержавницького деспотизму. Ватагу складали холопи знищених царем бояр і їх селяни, втікачі-службовці, що позбулися помість, інший різношерстний люд, зокрема колишні солдати, які втекли від служби через боягузтво, лінощі і страх. Були тут і просто шукачі дармового багатства. Але переважали волоцюги, для яких змолоду були гидкими всяка робота і обов'язок, «любителі простору, свавіля і …злодійства, всього того, що осуджує і переслідує закон: порок і злочинства стали їх сутністю» [Костомаров 1990: 299]. Зрозумілим було вже після такої характеристики ватаги, що бунт Кудеяра приречений. Надто відрізнявся він за вихованням і характером від російських бунтівників – різношерстної і некерованої ватаги. Так і сталося.

Співчутливо малює письменник тільки селян, яких доля зігнала з обжитих місць. Яскраво виявляється світогляд автора в такій дуже промовистій сентенції, яка говорить про симпатії до українства: «Хліборобська праця ошляхетнює людину. І яке б не було зіпсуте суспільство, ті, хто займаються землеробством, завжди будуть складати порівняно кращу, чеснішу його частину» [Костомаров 1990: 301].

Кудеяр вирізняється серед цього загалу працьовитістю, розумом, осмисленістю і цілеспрямованістю дій. У його поведінці і навичках багато з практики козаків, особливо в підготовці до зимівлі всього розбишацького табору. Він по-господарськи розпорядився всім тим, що награбовували під час нападу на караван, турбується про всіх однаково, справедливо, виходячи з інтересів спільного діла, а не індивідуальних бажань розбійників, будує житла, притулок для худоби, справедливо чинить при розподілі «дувану», дбає про добру зброю. Ним керує мета. Але це й стало причиною озлобленості всіх.

Костомаров у кінці твору покриває тьмою пожежі Москву. Картина руйнації вражаюча, страшна, як страшна душа людини, здатної на такий чин. У романтичному дусі закінчує автор повість. На тлі пожежі невідь-звідки з'являється загадковий старець і розкриває Кудеяру правду його походження. Старець виявився боярином, який колись урятував від страти царське дитя. Серце Кудеяра розірвалося від надміру сильного чуття ненависті. Було ж воно добре, бо виплекане українським козаком Тихенком

Автор негативно ставиться до стихійних бунтів, бачив у них одну з причин національної бездержавності, роз'єднаності соціальних станів, яке ослаблювало Україну, робило залежною від сусідніх держав.

Таким чином, ідея звеличення українства як цивілізованого, морально організованого начала в історії народів виступає в повісті-хроніці «Кудеяр» історично достовірно, художньо переконливо. Це дозволяє судити про автора як виразника націєтворчої ідеї XIX століття, а його твори зробити предметом детального естетичного літературознавчого дослідження.

Підсумовуючи сказане, зауважимо, що таке висвітлення дасть ширше уявлення про характер тематики української літератури XIX століття, послідовний національний вектор світогляду авторів та ідеологічне багатство тогочасного літературного Тексту загалом. Аналіз російськомовної прози Костомарова розширить розуміння тогочасного жанрового простору вітчизняної літератури, дозволить спростувати твердження про його уявну неповноту, розкриє для дальших досліджень більші можливості.

Література:

Бойко 1992: Бойко Ю. Шлях нації. – Париж – Київ – Лондон – Львів: Українське слово, 1992. – 126 с.

Грушевський 1928: Грушевський М. З публіцистичних писань Миколи Костомарова // Костомаров М.І. Науково-публіцистичні і полемічні писання. – К.: ДВУ, 1928. - С. I-XIV.

Kozak 1978: Kozak S. U zrudel romantyzmu i nowoczesnej mysli spolecznej na Ukrainie. – Wrozlaw: Ossolineum, 1978. – 145 p.

Костомаров 1990: Костомаров М.І. Кудеяр. – Костомаров М.І.: Твори: В 2 т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1990. – С.119-349.

Костомаров 1994: Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – 383 с.

Луцький 1998: Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К.: Час, 1998. – 255 с.

Смілянська 1990: Смілянська В.Л. Літературна творчість Миколи Костомарова // Костомаров М.І. Твори: В 2 т. – Т.1. – К.: 1990. – С. 5 – 37.

Сміт 1996: Сміт Ентоні. Національна ідентичність. - К.: Основи, 1996. – 128 с.
Сондерс 2001: Сондерс Д. Микола Костомаров і творення української етнічної ідентичності // Київська старовина. – 2001. – №5. – С.21 – 33.
Тетерина 1997: Тетерина Дарина. Романтизм – стиль української літератури / Передм. Д. Степовика. – К.: Рада, 1997. – 251 с.
Ткачук 1992: Ткачук М. Концепція романтичного героя в поезії Костомарова // Микола Костомаров. Проблеми суспільного та культурного розвитку української нації: Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 175-й річниці з дня народження Миколи Костомарова. – Рівне, 13-14 травня 1992. – С. 11-12.
Шевчук 1990: Шевчук В. Муза Миколи Костомарова // Дорога в тисячу років. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 262 – 268.
Яценко 1979: Яценко М. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. – К.: Наук. думка, 1979. – 336 с.

Kozachok Yaroslaw

The idea-aesthetic concept of national in Russian-language prose by Mykola Kostomarov (on the material of the story «Kudeyar»)

The article deals with the attempt to analyse the problem of artistic confirmation of Ukrainian national idea by Kostomarov on the example of the story «Kudeyar». The main attention is paid to the necessity of fixation direct anti-autocracial orientation in the text of historical chronicle, aesthetical means that the author used in order to compare Ukrainian and Russian hisorical contexts and ethnospace, ethnical types and characters, artistic ways of revelation of authorial concept of national idea.

Keywords: idea-aesthetic concept, discourse, Russian-language prose, historical chronicle, context, ethnospace.

Галина Луцик (м. Тернопіль)
ББК 83. 3 (4 Укр) 5 – 8
УДК 82. 477 – 3

Картина імагінативного світу в повісті «За Кадильну» Дениса Лукіяновича

У статті здійснюється спроба проаналізувати загальні закономірності онтології імагінативного світу в повісті «За Кадильну» Д.Лукіяновича. Увага зосереджується на особливостях проблемно-тематичного, жанрово-композиційного і наративного рівнів структури художнього тексту.

Ключові слова: жанр, наратор, повість, сюжет, фокалізація, фікційний світ, дискурс.

Художній твір не є аналогом життя, його блідою копією, ілюстрацією до історії. Митець творить уявний, тобто імагінативний, фікційний художній світ, в якому моделює своє бачення світу і місця в ньому людини. Особливо виразно ця тенденція виявилась в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Денис Лукіянович жив і творив на межі двох епох, коли складність і суперечливість перехідної пори, важливі зміни в економіці й соціально-політичному, духовному житті впливали на рух суспільних настроїв та свідомість нації. Ці процеси знайшли своє опосередковане відбиття у мистецтві. За слушним визначенням П.Хропка, українській літературі цього періоду «за активністю вторгнення у суспільне життя, інтенсивність пошуків нових художніх засобів, стильовим і жанровим розмаїттям належить одне з найвизначніших місць у духовній культурі нашого народу» [Хропко 1994: 23].

У повісті «За Кадильну», моделюючи життєві явища, Лукіянович, як і Франко, змалював етико-суспільні відносини і конфлікти, зображував характери великої значущості, відтворював дійсність у всій її багатогранності, обравши головними героями представників із простого народу, зокрема селянина Дмитра Галюту.

Художній дискурс будується на традиційній на той час в українській літературі темі – «людина і земля», «людина і закон», яку по-різному модифікували і попередники Лукіяновича, зокрема Панас Мирний, Іван Франко, а пізніше Ольга Кобилянська і Василь Стефаник. У полі зору їхнього художнього наративу було становлення активного селянина, який переборює тяжіння

індивідуалістичних інтересів і стає захисником усього села. Про повість «За Кадильну» І.Франко писав, що створений тут «цікавий образ безплідної боротьби селянства за общинну землю, відняту в общини паном» [Франко 1984: 324].

Денису Лукіяновичу, можливо, найбільше пощастило створити монументальний образ правдошукача в умовах антигуманної австро-угорської дійсності. Наратор відтворив у психології селянина інтенцію перебудувати антигуманні порядки. За зрушенням у духовному світі хлібороба письменник спостерігав, коли працював приватним учителем у поміщика Темницького в селі Шидлівцях, а це дало можливість йому глибше осягнути селянське життя. Саме тут Лукіянович вивчав акти судового процесу, що його вели проти поміщика селяни Надзбручанського краю. Крім цього, він, юрист за фахом, добре знав безмір шахрайства в цісарсько-королівській державі і спостерігав за безправним життям народу.

У повісті «За Кадильну» змальовано дивовижний образ ще одного Дон-Кіхота (бо саме таким він здається у боротьбі з гігантською бюрократичною системою, покликаною брутально розчавлювати одиниці), але на цей раз наратив забарвлений лірично-співчутливою тональністю. Наратор проводить свого героя Дмитра Галюту через усі щаблі бюрократичної ієрархії – від сільських начальників аж до фальшивого парламенту імперії на чолі з байдужим до кривд українського селянства цісарем.

У художньому дискурсі неначе сфокусовані всі промені і художні знахідки малої прози Лукіяновича з її домінуючою проблемою – маленька людина і великий суспільний нелад. Контрасти між правдою і кривдою тут разючі. Разом із тим автор досягає великих успіхів у розгортанні аналізу психіки героя, показуючи його драму життя. В імагінативному (уявному) світі твору постає історія завзяття і невдач, наполегливості, віри і розчарувань людини великої душі, яка готова все найдорожче віддати задля громади, задля перемоги Правди. Наратор застосовує внутрішню фокалізацію: герой повісті весь час перебуває у власному світі; він уявляє вільну землю, за яку так наполегливо бореться. Перед його очима постають картини й образи вільної Кадильни, побачення з могутнім дубом, втамування спраги водою з чистого джерела під ним.

Двадцять сім років триває сервітутовий процес за Кадильну. «Цей лан належав громаді споконвіку, і на ньому пишався розкішний гайок Кадильна, оцей же «вічний» дуб панував на ясній галявині» [Лукіянович 1973: 25]. Невеселий стоп’ятдесятиморговий лан тепер нещадно вирубаний паном.

Надзбручанський хлібороб Дмитро Галюта із села Вільхівці, який, відмовившись бути війтом, передав «печатку Саві Лозі, і почав добиватися правди». Дмитро Галюта вирішив послужити громаді, бо його весь час мучила думка: а хто ж ще може допомогти народу, виборoти правду. Застосовуючи такий наративний прийом, як аналепсис, наратор показав у творі, що піп сам зробив Дмитра війтом за те, що той своїми руками і коштом поставив дзвіницю, проте люди не горнулися до самовпевненого і мовчазного Дмитра, який «знав своє право». Та й багаті не приймали його до себе. Правда, не легкий шлях він обрав собі, бо і їздив, і ходив, і грошей не мав. Галюта зневірився в можливості здобути правду в повіті, не збагнувши ще справжньої суті сучасного йому антигуманного суспільства, покладає надію на цісаря. «Нитка планів, думок, розірвана подіями і тюрмою, в'язалася тепер наново. Віддам я вам Кадильну, панове громадо, і взнаєте чи було чого боротися» [Лукіянович 1973: 68].

Наратор майстерно змальовує подорож до губернатора – «його превосходительств» і до Відня. На все життя Дмитро залишив згадку про Росію, бо «казав він (чиновник) його вислухати і зробити офіційні записки, переглянув документ з громадською печаткою», навіть звелів дати кілька карбованців для прожиття на два тижні, поки роз'ясниться справа. Згодом у Відні так само не вирішили справи і більш цинічно вчинили з селянином-правдошукачем. Але п'ять років минуло, поки австрійський уряд наказав, щоб поміщик спродав вільхівчанам частину землі.

Характерною особливістю наративу твору є обрамлення: він починається і закінчується описом Дмитра – уже старого діда. Оповідач нещадно критикує антигуманну політику Франца Йосифа I – ворога бідних українців, розвінчуючи несправедливий суд, що оберігає права тільки пана.

У фікційному світі твору зображення і розповідь модалізуються, утворюють модус наративу. З гіркотою Дмитро усвідомлює, що вже друге покоління вільхівчан підросло, а справа не вирішується. Кадильна – тепер мізерні кущики і один отой могутній дуб, що уособлює міфічне дерево, стає символ потужності народу, якому не страшні ніякі бурі. Дмитро Галюта любить те дерево якось по-язичницьки, персоніфікує образ дуба:

«Батьку мій, ти незаможний свідок гараздів на Кадильній, її борець, ми два поможемо правді святкувати перемогу. Дівчата виведуть хоровод під твій радісний шум» [Лукіянович 1973: 80]. Дуб у творі виступає не просто якимось міфічним образом. Це до нього йде Галюта у хвилини розпуки і сумнівів: «Вже Дмитро був

під дубом» [Лукіянович 1973: 18], «старий дуб прокинувся з задуми…» «там дуб стоїть…» «Одинець, бо вже немає тихої берези…» Сів на пеньок святої товаришки старого дуба, дав волю спогадам» [Лукіянович 1973: 19].

Оповідач майстерно розгортає наратив, вводить цитатний дискурс, застосовує змінну й внутрішню фокалізацію. Зокрема, навіть тоді, коли Дмитро вирушає до Відня, а його жінка з відчаю, що залишаються без рідної хати, рве на собі волосся і проклинає його, він «не прощається жалібно з Долами» [Лукіянович 1973: 71], а до села і до дуба звертається подумки: «Прощавайте! Побачимося у ясну годину, з доброю новиною прийду до вас!...» [Лукіянович 1973: 71]. І коли знеможений від марних шукань правди у Відні, хворий повертається у рідні місця, то перш, ніж зайти до Вільхівців, він йде на Кадильну, до «вічного дуба». З ним Галюта прощається, вже будучи важко хворим, бо дерево неначе кликало до себе, адже «сила прихована, він жде весни» [Лукіянович 1973: 17]. І Дмитро з саней злізши, ледь переступаючи, іде до свого найдорожчого товариша: «Наблизився Дмитро до свого дуба, приніс він йому вітання і прощання разом» [Лукіянович 1973: 17]. Герой звертається до нього, як до живого: «Батьку мій! – промовив Дмитро, – сімдесят кілька років я навідувався до тебе: і хлопцем, і парубком, і борцем. Стояли ми два. Ти – не зрушений свідок, я борець. Тепер відходить борець, що з тебе кріпоту брав, але ти стоїш і стоятимеш» [Лукіянович 1973: 17].

Лукіянович недаремно використав образ дуба як мовчазного свідка усіх подій, дуба-велетня, який ще довго стоятиме. Оцей образ, як і образи розбурханого моря, зеленого гаю, стали ніби емоційною прелюдією до подальшого трагічного розвитку подій, свідками яких вони були.

Наратор драматизує виклад. У повісті змальовано спроби селян не скоритися, відібрати лан, засіяти. Шістнадцять плугів стояли в полі, найповажніші господарі вийшли в поле на споконвічну батьківську ниву. «На тій ниві, що стільки років була в неволі, стільки років стогнала, була під залізними плугами, аж цієї весни її власні сини прийшли сповнити свій обов’язок...» Люди мали надію на урожай, на осінь щедру, яка дасть зерно. Автор з любов’ю описує цю подію, яка стала трагедією. Нива, за словами Лукіяновича, промовляє, до свого господаря, а «вічний дуб» стояв суворий і мовчазний, неначе обережний досвідчений дід. Проте викликані жандарми цю подію вважали бунтом, і життя мирних громадян уже залежало від одного слова того жандарма,

що в Гусятині колись вів непристойне життя, того ледачого Панькова.

Наратор зображує селянський непослух, бунт, під час якого убито трьох і кількох поранено хліборобів, серед них і Галюту, гордого захисника громади, в якого вже сформована непокора, почуття людської гідності: «Ми не ти, – крикнув Дмитро. – Не лякай нас, посіпако, бо тобі не вільно стріляти в нас» [Лукіянович 1973: 51].

Згуртовані люди ніби-то спочатку виграли сутичку, «програли озброєні жандарми», проте сила на панській стороні. «Застрашений народ» обурювався, але терпів, бо десять уланів залишилось на фільварку. І Кадильну пан засіяв.

У повісті зображено велике людське бажання жити, віру в справедливість. Проте люди вже привикли йти на чужину, заробляти хоч мізерну, але якусь платню. Селяни йшли за Збруч, де працювали на землі, хоч і не своїй. В цьому відбилося вітаїстичне одвічне прагнення хлібороба.

Оповідач розкриває характерну рису психології селянина – його любов до землі. Галюта усім серцем любить Кадильну, а джерелом усіх його емоцій, радощів, смутків та ілюзій є земля. Пригнічений, розіклав він «ті папери, що в них запропащена доля громади...», та літери зашуміли у нього перед очима зеленим гаєм Кадильної. Промовиста, характеризуюча метафора допомагає краще розкрити психологічний образ героя.

«Море літер розрухалось, набрало життя, зелений гай зашумів, і дуб-велетень привітно зняв високе верховіття» – оці образи-метафори є прелюдією до подальшого трагічного розвитку подій.

У фікційному світі твору змальовується оригінальний образ позитивного героя свого часу – людини активної дії і великої моральної сили. Відкинувши традиційну любовну інтригу, ізолювавши героя від щоденного побуту і поставивши його «на розпуттях велелюдних», оповідач художньо майстерно відтворює, як Дмитро Галюта весь час живе землею, мрією про повернення її справжнім господарям-хліборобам.

Мислення його цілком конкретне, мрії – земні: земля, гай, дуб. Саме цим образом наратор руйнує стереотипне уявлення про селянина як запеклого індивідуаліста, який живе за принципом «моя хата з краю». Галюта здатний на самопожертву: усе своє майно – поле, хату спродав, залишивши дружину без власного кутка; і вирушив у далеку дорогу до цісаря у Відень шукати правду. Проте і там його одурили, знайшлися спритні ділки.

Герой помирає, не досягши мети, але все-таки боротьби не зрікається що і заповідає своєму племіннику і друзям.

Наратив твору пройнятий драматизмом. Є у творі окремі фрагменти, які вражають своєю трагічністю. Ось хоч би епізод розставання Галюти з рідним селом, коли навіть дружина його проклинає, не розуміючи духовних поривань чоловіка, його намірів утвердити справедливість.

Не один раз наш герой залишав домівку, село і йшов: то за Збруч, то до Відня, але кожен раз із надією, що послужить громаді, відвоює батьківське. Останнє прощання із селом найжахливіше: рідна жінка і син не зрозуміли його, відвернулися від нього. Та й громада на «перший бій» проводжала Дмитра величніше, йшла до панщизняного хреста, і навіть війт був серед неї.

Проте Галюта переконаний, що люди віритимуть йому і вдруге, спогади розбудили надії: мусить же колись перемогти правда. Він знає, що будуть страждання, але кожна людина мусить терпіти: одна – за себе, інша – за ближніх, третя – за правду. І ці надії, як і отой знову ж таки дуб-охоронець, підтримують його, бо «Пора, Дмитре! Пора!». І ота дріб'язкова суперечка з дружиною – це вже другорядна справа, основне – попереду, бо він – посол «кривджених», заступник громади. Гетеродієгетичний оповідач саме у цій сцені показав, що селянин ставить вище громадські інтереси над особистими. Герой вистояв, не зм'якло його серце, не понурилась його голова, і він навіть не прислухається до того, як десь на дзвініці зловіще кричав пугач, перекликаючись із сичами на панському фільварку, попереджуючи про невдачу.

Через усякі митарства проводить наратор героя, усе він витримує, бо в нього є ціль, до якої йде усе своє свідоме життя, мета, яку, якщо не зумів він, то досягнуть друзі, нащадки. Такий ідейний пафос твору. Оповідач змальовує поетичну душу Галюти. І навіть у далекій невідомій Австрії безграмотний вільхівчанин виживає. І як завжди силу свою черпає у деревах, які дужі, а «чоловік карлик», бурі і громи перелітають над лісом, як і над людиною, хмари пересуваються, а ліс стоїть і зеленіє, і його шум голубить, то жалом переймає серце, вспокоює його, душу гладить. Такі виразні художні образи збуджують уявлення та емоції в читача, який співчуває і захоплюється мужністю селянина. У візіях Галюти оживає ліс, він персоніфікує природу, що вселяє в нього надію на здійснення мрій. Наратор моделює різні ситуації, зображуючи героя то серед прадавньої розкішної природи на будові лісопильні, то повертає героя в минуле, коли він працював

на своїй землі, то в теперішній час, коли Дмитро, обезсилений і від недоїдання, і від журби, і ще від олов'яної жандармської кулі, ледь заробляє на прожиття.

Далека чужина змінила його й ставлення до церкви: у Вільхівцях до неї роками не заходив, бо гнівався з попом і навіть сповідатися до нього не йшов. А на чужині потягнувся він до Божого слова. Але мети своєї не зрікся. Сільський піп учив і наказував, що слід трудитися, молитися, до церкви ходити, слова Божого слухати, і легко тобі буде кривди терпіти, а там і царство боже послушні заслужать. Дмитро з такою позицією не міг погодитися. Він боровся як міг, шукав порад у «патріотів». Наратор дав яскраву оцінку такому «патріотові» із села Увисла Гусятинського повіту. Іван Бориславович, юрист за освітою, міг би захищати народ, бо і депутатом обрали до сейму, але віддалився від простолюду і жив як слимак, замкнувшись у своєму мурованому дворику. Не дав ніяких порад Галюті і він, і Менкенс, який видурював хіба що гроші, і руські пани, до яких студент привів правдошукача. Голод і нужда не вирвали віри у правду. Була ще у нього терпеливість і наполегливість, він заплющував очі на всі свої негаразди і чекав.

Кульмінаційною сценою в парламенті показує оповідач моральну вищість Дмитра Галюти над панами. Голодний, обдертий, він, зрозумівши, що йому, як жебракові, кинуто милостиню, «здавив срібло кріпко в жмені, а тоді сипнув просто на панів» [Лукіянович 1973: 97].

Психологічно умотивованою зображується хвороба героя і крах ілюзій правдошукача.

У повісті наявні деякі документальні прикмети часу: відкриття читалень по селах, згадки про «Народ» І.Франка та М. Павлика, книжечки із Франкової «Наукової бібліотеки», змальовано зібрання молодих, де звучить ідея – «Україна одна і Збруч не має її ділити» [Лукіянович 1973: 60], згадується і «Клуб українок». Йдеться у творі й про газету «Голос», на словах радикальної і нібито такої, що «тягне за мужиком» [Лукіянович 1973: 84]. Показано, як проходили збори членів місцевої читальні, які відкрив небіж Галюти Сенько, даючи звіт про її роботу. Такі топоси свідчить про те, що події твору розгортаються у 90-ті роки XIX ст.

Якщо брати до уваги оці ознаки часу, натяки на просвітницький рух, то авторська концепція набуває суспільного звучання. У підтексті звучить думка про те, що темнота, неосвіченість селян, їхня довірливість гублять громаду, заводять її справи у безвихідь.

Лукіянович – майстер пейзажів. Протягом твору даються описи гаю («веселий гай зелененький з густою дібровою»), прекрасні картини Поділля за Збручем вже на самому початку твору, («мов на долоні видно з Кадильної розлоге Поділля за Збручем, воно сягає геть до підніжжя голубих Медоборів. Від півдня лан сперся на скелясте узбіччя: Дачницю і Сінку...») [Лукіянович 1973: 12]. Так малюється поетичний образ краю.

Всезнаючий наратор іноді одним-двома реченнями подає яскраву картину природи, щоб краще розкрити переживання героя. Але в центрі уваги оповідача – людина, світ її почуттів, роздумів, а природа відтінює душевний стан, а також є тлом, на фоні якого відбуваються події. Так, наприклад, у 15 розділі, щоб показати втомленого Галюту, наратор застосовує такий наративний прийом, як фокалізація: «Де ділись та свіжість молода, та велика сила? Пішли за нею квіти і зелень весела. Зниділа трава, бадилля чахне і завмирає, кущі помарніли, дерева сумують. На межах, в окопах, на заростях літом берегах млинівки, на краю ліса, по рівних закутинах, де були якісь придолки, якісь захисти – усе відслонене, усе розкрите, наге. Ліс просвічує аж до нутра вглиб. Незмірно багато того простору холодного, байдужого. Небо з хмарами звисло над землею, вся земля піднялась, більше площини скрізь, а горби присіли...» [Лукіянович 1973: 87].

Далі в імагінативному світі повісті постають запустілі ниви, на які падає сутінь, і дикі гуси покидають невеселу країну, вітри женуться по безлісому Поділлі, а сонце гріє як мачуха. Ось такий промовистий пейзаж, що повністю відповідає настрою обдуреного, обезсиленого героя, що чекатиме чогось серед дороги у Відні.

Наратор часто подає картини краєвидів через сприйняття героя. Зокрема, коли Дмитро іде у Відень, стривожений прощанням з рідними, природа теж відчуває його настрій: «Темна ніч прогнала все живе і світле. Тільки тихий струмочок з-під вічного дуба не засне, і молодий тихий вітрець, що в полі не ночував ніколи, тривожно скрадається на ніч до села, між хатки з вишневими безлистими хатками.

Дмитро найшов у темряві суголовки і йде, а сніг під ногами скрипить. До дуба ближче і ближче» [Лукіянович 1973: 80].

Описи природи відіграють важливу композиційну роль у повісті. Саме картиною опису Кадильни розпочинається твір. Наратор із перших рядків вводить читача в коло подій навколо Кадильни, в якій проходить усе життя головного персонажа.

«Кадильна кожного року міняє свої пишні шати. Іншого ж літа на Кадильній кілька загонів колосистих: на ближчому грає золотом пшениця, через межу – срібні переливи тремтливого вівса, ще далі все поле тоне в квітучому морі гречки, сивому, як пролиті ревні сльози за рекрутами...»[Лукіянович 1973: 17].

То було колись. А тепер лише залишки розкішного багатства, бо Кадильну «перевертають панські плуги» [Лукіянович 1973: 17].

Описуючи розкішну подільську природу, гетеродієгетичний наратор використовує яскраві епітети: «пишні шати», «тремтливого вівса», «срібні переливи», промовисті порівняння «як пролиті ревні сльози...», метафори «грає золотом пшениця», «все поле тоне в морі гречки» і т.д.

Такі пейзажі в фікційному світі повісті «За Кадильну» відіграють важливу ідейно-змістову функцію.

Та й сама назва твору має виразне звучання. За Кадильну боролися вільхівчани і в сутичці троє із них загинули, за неї віддав свою молодість, усе життя Дмитро Галюта.

За жанром «За Кадильну» – повість-трагедія. В ній органічно поєднались епічне, драматичне й ліричне начало. Сюжет її концентричний, тобто події відбуваються в причинно-наслідкових зв'язках, висвітлюючи «ходіння по муках» головного персонажа, його важкий шлях шукання правди. Така відцентровість сюжету дала можливість гетеродієгетичному оповідачеві намалювати панораму життя не тільки селян, а й Австро-Угорської імперії, в якій перебувала Галичина. А змальований образ селянина-правдошукача стає монументальним, втілюючи образ самого народу.

Література:

Лукіянович 1973: Лукіянович Д. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1973. – С. 17-114.

Приходько 1993: Приходько І.Ф. Творчі портрети українських письменників XX століття. – Хмельницький: Поділля, 1993. – С. 80-94.

Франко 1984: Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – Т.41. – К.: Наукова думка, 1984.

Фролова 1975: Фролова К.П. Аналіз художнього твору. – К.: Радянська школа, 1975. – С. 59-142.

Хропко, Гуляк 1994: Хропко П.П., Гуляк А.Б. Жанрова специфіка літературного твору. – К.: УДПУ, 1994. – С. 23.

Lutsyk Halyna

The picture of imaginative world in the story «For Kadylna» by Denys Lukiyanovytch

The article deals with the attempt to analyse general conformities of the ontology of imaginative world in the story «For Kadylna» by Denys Lukiyanovytch. The main attention is paid to the peculiarities of problematic-thematical, genre-compositional and narrative levels in the structure of artistical text.

Keywords: genre, narrator, story, plot, focalization, fictional world, discourse.

Ірина Мельничук (м. Маріуполь)
ББК 83. 3 (4 Укр) 6 – 8
УДК 82. 470 – 31

Образ Олекси Довбуша в художній візії Івана Єрофеїва

Стаття присвячена дослідженню повісті «Олекса Довбуш» (1945) талановитого історика, літературознавця та фольклориста І.Єрофеїва. Твір, опинившись на маргінесі літературної довбушіани, став своєрідним містком, який поєднав українську історичну літературу воєнного та повоєнного періодів.

Ключові слова: опришківський рух, довбушіана, І.Єрофеїв, фокалізація, візія.

Опришківський рух – одна з потужних форм державницьких змагань українського народу, героїчна й водночас трагічна сторінка багатостраждальної вітчизняної історії. Вершиною опришківських рухів стала діяльність месницьких загонів під орудою Олекси Довбуша. Вона була не окремим епізодом в історії селянської боротьби на західноукраїнських землях, як це силкувалися довести «придворні» історики, а закономірним результатом розвитку опришківського руху. Олекса Довбуш, не маючи великого майна, за прикладом багатьох інших селян, розорених шляхтою, залишивши сім'ю, пішов в опришки, щоб боротися за селянську правду. Незвичайна сміливість, завзятість, неабиякі організаторські здібності, ненависть до ворогів сприяли тому, що навколо Довбуша згуртувалися опришки, з якими він робив успішні наскоки на шляхту й орендарів. За лицарство і чесність народ високо цінував Олексу.

Найяскравішим виявом вдячності і любові до народного месника стала велика кількість легенд, казок, переказів, оповідань, пісень, коломийок про Довбуша. Поки відважний лицар гір ступив на сторінки книжок, він уже ціле століття жив в уснопоетичній традиції. Збирання і перші публікації народної творчості про опришківський рух у Галичині активізували творчу уяву майстрів слова. Починаючи з 30-х років XIX з'являються літературні твори, присвячені опришкам. Проте далеко не всі вони потрапили в поле зору дослідників і були належним чином оцінені критикою і читачем, хоча це могло б дати цікавий матеріал для усвідомлення певних закономірностей розвитку епічного світовідбиття в українській літературі XIX-XX ст.

Опинившись на периферії літературної довбушіани, повість Івана Єрофеїва «Олекса Довбуш» (1945) стала, проте, своєрідним містком, що пов'язав українську історичну літературу воєнного та повоєнного періодів. Закінчена в останні місяці війни, вона позначена ідейними тенденціями, що пронизували всю літературу періоду боротьби проти фашизму, – духом гострої ненависті до зовнішніх напасників. У повісті І.Єрофеїва, написаній у річищі поетики реалізму і пройнятій елементами публіцистики, вперше в українській літературі ХХ століття було окреслено художню картину опришківської епопеї, змальовано героїв-легінів та оспіваного в народній творчості їхнього ватажка. Уже як перша спроба художнього осмислення традиційної теми в українському письменстві ХХ століття повість І.Єрофеїва заслуговує на увагу.

У творі репрезентовано широку картину життя різних верств тогочасного галицького суспільства – від селян-комірників до шляхетного панства. Перед читачем постає цілий ряд картин: суддівські будні Станіславського магістрату, пастухування на полонинах, розваги і господарські турботи поміщиків-кріпосників, нелегка доля рекрутів-гуцулів, поневіряння наймитів, буття опришківських таборів високо у горах тощо.

Магістральна сюжетна лінія твору фрагментарна і розпадається на окремі епізоди. Проте неважко визначити такі вузлові моменти: контрастно відтворене паразитичне існування польської шляхти, тяжке життя бідняків та «спроектований» на них опришківський рух, очолений Олексою Довбушем. Окреслені чільні моменти експлікують головну ідею твору: виступ Олекси Довбуша є закономірним результатом розвитку опришківського руху на західноукраїнських землях. Дії відважного лицаря гір становлять одну з найяскравіших сторінок боротьби західноукраїнського селянства проти національного гноблення.

Осердям сюжету повісті є доля талановитого ватажка гірських «розбійників». Події охоплюють період з 30-х років XVIII століття, коли, найімовірніше, Олекса приєднався до опришків (оскільки дії його як керівника загону стають відомі з документів, датованих 1738 р.) до серпня 1745 року – часу смерті народного месника. Працюючи над створенням образу народного героя, Єрофеїв, на відміну від більшості своїх попередників, більшою мірою покладався на відомі історичні документи, аніж на численні зразки народної творчості. У творі подано ряд епізодів, що своєрідно ілюструють документально зафіксовані історичні факти (напад на шляхтича Карпінського, сутички з загоном смоляків полковника Пшелуського, смерть Довбуша та ін.). У сюжетну канву майстерно вплетено також низку картин,

що є результатом художнього домислу автора (перший напад Довбуша на підстаросту села Мокре, покарання печеніжинських панів на перегоні, участь опришків у полюванні пана Добросільського, помста Довбуша пану Пшеленському тощо). Слід відзначити, що вигадані епізоди не порушують цілісності художнього дискурсу твору і цілком адекватно відтворюють техніку проведення опришками на чолі з Довбушем каральних акцій проти знавіснілого польського панства.

Розповідь про дитинство та юність Олекси Довбуша подано в ретроспекції: на початку повісті читач дізнається, що старший син Василя Довбуша приєднується до громади «чорних хлопців» – опришків, далі наратор висвітлює період від раннього дитинства героя до того моменту, коли вже змужнілий Олекса, поховавши матір, вирушає у гірський табір. Таким чином, читач має змогу спостерігати, як формувався світогляд майбутнього народного оборонця, які чинники впливали на становлення юнака, хто в першу чергу брав участь у вихованні в Довбуша тих рис, які згодом стануть визначальними в його характері.

І.Єрофеїв акцентує, що ще змалку Олекса, з першого погляду, звичайний жвавий розбишакуватий хлопчина вирізнявся з-поміж інших дітей, був «немов трохи не такий, як інші хлопці». Непокірна, волелюбна натура його не терпіла ніякої влади над собою. Хоробрий, запальний у гніві, а головне – наділений загостреним почуттям справедливості, малий Олекса часто опинявся в центрі дитячих конфліктів у ролі захисника слабкого і скривдженого. Водночас хлопчик ріс вразливим і допитливим. У дитячу душу глибоко западали легенди та перекази, що їх переповідали старі гуцули, але найбільше захоплення викликали розповіді про гірських месників – опришків. Олекса став найуважнішим слухачем старого сусіда, колишнього опришка діда Трохима.

Але найулюбленішою історією була розповідь матері про страту опришків у Станіславі. Підлітка буквально вражала та мужність, з якою опришки зустрічали свою смерть. Один з них попросив суддів дозволу заграти перед смертю на флоярі. Почувши тривожні звуки, відважного легеня несподіваним наскоком визволили побратими.

Велику роль у становленні світогляду майбутнього опришківського ватажка в дитинстві зіграла мати – Олена. У творі звичайна українка постає більш чуйною, тонкою особистістю, ніж заклопотаний господарськими справами батько. Олена більш «контактна», тому до неї горнуться діти, яких вона своєю материнською душею розуміє значно краще, ніж Василь. До того

ж Олекса був її улюбленцем. Саме мати розкриває перед ним реальний світ, в якому ніде заховатися від людського горя й сліз. У світі Олени добро і зло, правда і кривда знаходяться в постійній боротьбі, а обов'язком кожної чесної людини вона вважає змагання з несправедливістю, захист слабких і знедолених. Вона навчала сина бути чуйним до людського горя; ці слова увійдуть і до останнього материнського заповіту.

Мати опікувалася своїм улюбленцем і надалі, важко переживаючи його невдачі і неприємності. Особливо важко Олена сприйняла невдале синове одруження, крах у сімейному житті і смерть онуки, а також прагнення Олекси податися до опришків. Усю відповідальність за синове рішення Василь Довбуш покладе на дружину: «Сама винна, сама: все йому торочила про тую правду й неправду та й договорилася». Проте вирушає Олекса в гори лише по смерті матері.

Художній наратив розгортається повільно. Перші зустрічі Олекси з гірськими месниками відбуваються на полонині, де хлопець випасає вівці. Перебування на гірських пасовиськах сприймається хлопцем як захоплююча, таємнича і водночас небезпечна гра: «Нічого, ми компанією – пристаю до чабанів. Не страшно. А весело, як би ти знав як, – і додавав пошепки, – і опришки приходять» [Єрофеїв 1945: 10]. Опришки – герої, яких намагається наслідувати молодь, – частина цієї пригоди. Молодих пастушків, що не усвідомлюють усієї важливості моменту, приваблюють у месниках суто зовнішні риси: яскравий одяг, гарна зброя.

Рішення податися до опришків приходить до молодого Довбуша після прикрого інциденту з ясенівським довіреним управителем. Тоді мандатор побив на полі старого Василя Довбуша. Олекса, заступившись за батька, в свою чергу побив мандатора. Хоч свідків розправи і не було, проте управитель узяв молодого Довбуша на замітку як потенційного бунтівника. А таке «почесне» звання тягло за собою покарання на стайні, суд, і, можливо, навіть тюрму, на сім'ю ж покараного накладалося удвічі більше роботи. Таким чином, прихід Олекси до опришків є сюжетно вмотивованим: по-перше, це втеча від переслідування, по-друге, бажання помститися за батька. Разом з рішенням залишити село з'являється і розуміння того, що тільки зі зброєю в руках можна боротися проти антигуманного світу, як це роблять опришки: «– Де там тої неправди нема? А як усім іти проти неї, хто ж залишиться по селах? Не всім же йти в опришки? – А ти думав, батьку, як? Пішли б усі, тоді всім краще стало б!» [1945: 13].

Сцена появи Олекси в гірському таборі не позначена героїчним пафосом, а навпаки, вражає своєю буденністю – опришки саме обідають. Наратор використовує змінну фокалізацію. Зокрема, перед читачем постає одна з найкращих у повісті картин опришківського табірного життя: затишна галявина, вогнища, на яких готується страва, гарячий куліш зі спільного казана, жартуючі опришки, поважний ватаг, коні, що пасуться табунком. Усе це видається Олексі близьким і рідним, він розуміє, що табір надовго (можливо й назавжди) стане його домівкою. Остаточному прийняттю Довбуша до опришківського братства передувало традиційне в таких випадках випробування, яке він витримав з гідністю. Олекса переконує товариство у своїй мужності, витримці та відмінній реакції, коли Максим вдає, що хоче відсікти новоприбулому топірцем ногу (як відомо з народних переказів, такий спосіб випробування неофіта був досить поширеним серед опришків) і свою дотепність у відповідь на наміри його «висповідати», тобто добряче побити: «Не знаю, як ви сповідати звикли, а скажу тільки, що я вже не те що висповідався, але й запричастився в той час, як вирішив сюди йти. А хочете ще раз сповідати, то пошукаю іншого товариства»[1945: 19]. Така відповідь свідчила не тільки про твердість та виваженість намірів, а й про сильний характер новака – його радо прийняли до гурту. Слід також зазначити, що з історичних документів відомо: таку саму відповідь, майже дослівно, дав важко поранений Довбуш священику, який запропонував йому висповідатися перед смертю.

У перший вечір перебування Довбуша в таборі дід Семен – той самий поважний ватаг – розповідає про ватажків – «чорних хлопців», що встигли покрити себе славою у непримиренних битвах з обох боків Чорногори. Таким чином Єрофеїв акцентує визначальний момент появи на історичній арені того, кому судилося стати в один ряд з найвідомішими постатями опришківського руху і навіть перевершити їхні досягнення.

У перші дні свого перебування в таборі Олекса висловлює думку про те, що непогано було б опришкам мати свої кузні, швальні, лимарні, усунувши таким чином проблему з постачанням. Думка ця знайшла схвалення у ватага, і оскільки серед його підлеглих було багато непоганих ремісників, згодом опришки вже мали свої майстерні. Вчасно висловлена Довбушем порада дала багатьом підстави вважати його людиною мудрою і розважливою. А старий ватаг дід Семен навіть робить ще більш далекоглядні припущення: «З Довбуша, може, ще й вийде колись путній отаман. Побачите, – нишком говорив дід Семен декому у

таборі» [1945: 20]. Напружений ритм опришківського бойового життя дуже скоро дав Довбушеві нагоду показати свої найкращі бойові якості. Олекса виявляє себе з кращого боку: він добре орієнтуються у бойовій ситуації, доводить, що може не розгубитися в обстановці загальної паніки та повного безладу, діяти чітко і скеровувати дії інших.

Дуже скоро Довбуш сам починає виявляти ініціативу. Нагадавши усі кривди та поневіряння дитячих років, побитого мандатором батька, свою втечу від панського переслідування, він запрошує нове товариство до себе в гості у Печеніжин. Проте дійти до села опришкам не довелося – дорогою вони стикаються зі страшною картиною. Кінні наглядачі гнали натовп людей, а за ними, не кваплячись, їхали два мандатори. Картина людського страждання одразу запалила люттю Довбушеву кров. Оскільки страждали його односельці, і винуватцем був той самий мандатор, з яким у Довбуша були особисті рахунки, Олекса сприймає ситуацію як особисту кривду, тож і покарання має вести також він. Тому, керуючи діями побратимів, Довбуш звільняє селян, а наглядачів разом з обома мандаторами змушує бігти до найближчої полонини. Там обох панів чекала смерть від кулі, випущеної з Довбушевого пістоля. Ця історія прийшлася до смаку відчайдушним гірським хлопцям, які остаточно визнали за Олексою вміння повести побратимів за собою в критичній ситуації, і, окрім того, зробила Довбуша відомим на всю Гуцульщину.

Слід звернути увагу на те, що в період становлення Довбуша як майбутнього лідера, роль його духовного наставника виконує ватаг, дід Семен. Саме він зі своїм великим життєвим досвідом та спостережливістю розгледів у хлопцеві ті якості, які надалі, розвинувшись, зроблять Довбуша талановитим опришківським ватажком. Між дідом Семеном і Олексою встановлюються дружні стосунки, позначені ще й високим рівнем довіри та взаєморозуміння. Справа в тому, що з часом у горах Олексу все більше починають мучити спогади про рідне село, про батьків, про невдалий шлюб. Усвідомлення того, що більша частина життя вже минула ще більше змушувало задумуватися про втрати, яких довелося йому зазнати: власна хата – пусткою, мати померла, з батьком – найріднішою людиною – можна бачитися тільки крадькома. Очевидним стає й те, що Довбуш був виключною особистістю, і ця виключність підносила його над загалом, тим самим позбавляючи розуміння оточуючих, роблячи його самотнім серед товариства. Хто ж міг краще зрозуміти переживання Олекси, як не дід Семен. Адже власна доля вивела

його на стежку опришківства, зробивши водночас глибоко самотньою людиною.

Таким чином, самотність старого, позбавленого синівської любові, ще більше додавала гіркоти роздумам Олекси, змушувала думати про покинутого батька, що не за своєю волею зрікся власних синів. Тому з особливою теплотою і зворушливістю малює автор сцену побачення батька з сином: «... і знову, в який уже раз, спускався Олекса з гір, скрадався до свого села і, обминаючи пушкарську сторожу, добирався до зруйнованої хати й ждав, поки батько, не світячи каганця, впустить його... Сиділи мовчки, побравшись за руки. Так мовчки, майже не сказавши нічого, в темряві навіть не побачивши один одного, так і прощались...» [1945: 31].

Саме від старого Семена отримує Олекса «політичну» програму своєї опришківської діяльності. Він вчить Довбуша бути розважливим і обережним, завжди пам'ятати про горе людське і не знати милосердя до визискувачів: «Діло кажу: не будь, Олексо, милосердним до гадини. Простиш гадині – зробиш лихо доброму роботязі» [1945: 30]. Маючи намір згодом передати отаманування своєму улюбленцю, старий знайомить його з усіма тонкощами стратегії і тактики партизанської боротьби, дає Олексі чимало корисних порад з приводу облаштування табору, за його намовою Довбуш обслідує місцевість для досягнення більшої мобільності загону, шукає більш безпечне місце для нового табору.

Тим часом у таборі з'являється давній Олексин знайомий і людина, якій судилося відіграти фатальну роль у житті самого ватажка, – Кузьма Саврюк. Кузьму й Олексу, хоч і знайомі вони змалечку, важко назвати приятелями. Саме з Довбушем пов'язана була та прикра історія в біографії Саврюка, коли він мало не вбився, падаючи з сільської дзвіниці. Таким чином, Довбуш помстився за скривдженого малого Темрюка. На що Кузьма в свою чергу відповів днищем глечика у вухо заступника. Але дитячі роки минули, стосунки змінилися: «Ставши дорослим хлопцем, Кузьма хоч уже і не шпурляв камінням в Олексу, але нишком таки паскудив йому, чим міг, а часом, то й підлещувався до Олекси, ховаючи свою неприязнь»[1945: 28]. Причина цієї вкоріненої, задавненої ворожнечі, мабуть, найперше полягала у такому банальному почутті, як заздрість. Кузьма заздрив Олексі, як тільки може посередність заздрити талановитості, а потворність – привабливості.

Свою появу в опришківському таборі Саврюк пояснює бажанням долучитися до слави Довбушевого загону: «Не гнівайсь і не дивуйся: всюди за тебе слава йде! Скільки людей до гурту

твого пристає, а чим я гірший? Невже ти питаєш у кожного: «Чого ти сюди?»[1945: 33]. Та поводиться він підозріло: нишпорить по всьому табору, до всього додивляється, дослухається. І сумління у нього було нечисте, бо привело його до опришків бажання легкої наживи. На жаль, така мотивація рухала не одним «чорним хлопцем», тому в прагненнях Саврюка не було нічого незвичайного. Незвичайне полягало в тому, що таку пораду – податися до Довбуша, щоб розбагатіти – дає Кузьмі двоюрідна сестра Параска. Свого часу Параска була одною з претенденток на руку і серце відомого опришка. Проте через своєю непомірну меркантильність та невчасні родинні зв'язки вона втратила прихильність Олекси, який одружився з більш щасливою суперницею – Ганною Козинською. Шлюб з Ганною, що швидко розпався, сповнив душу героя безмежним жалем через втрату дитини. Покинута Параска, таким чином, через певний час набула в очах ватажка ще більшої привабливості. Довбушу здається, що він і досі кохає її. Проте ця жінка для нього є лише уособленням невикористаного шансу на сімейне щастя, родинне тепло, довіру та рідну людину поряд. Саме того, чого йому так не вистачало у суворих горах. Омріяна Параска, точніше спогад про неї, не мають нічого спільного з дійсністю. Красуня залишилася такою ж завидющою та ласою до грошей, як і колись. І слава про «прибутки» колишнього коханого викликає в неї досить недвозначне бажання на ті скарби накласти лапу, хоча б і опосередковано, хоча б і через Кузьму: «Чув? На всю Гуцульщину слава йде про нього. Розміркуй добре. Скільки грошей збирає по всіх панах Довбуш. А нащо йому? Кому віддасть? Кажуть, закопує. А думаєш, довго по горах вештатиметься? Попадеться» [1945: 34]. Та Довбушу факт такого діалогу між Саврюком і Параскою, звичайно, залишається невідомим. Тому він близько до серця сприймає слова Кузьми про те, що Параска його досі згадує. Це помічає хитрий Саврюк. Від нього ж Олекса довідується, що кохана вже одружена, і чоловік її – Степан Дзвінчук. Таким чином, автор змодельовує фатальну історичну зв'язку «Довбуш – Дзвінчиха – Дзвінчук», додаючи вигаданого Саврюка, тобто – «Довбуш – Саврюк – Параска Дзвінчиха – Дзвінчук».

Потрапивши невдовзі до Станіславської в'язниці разом з іншими опришками, Кузьма Саврюк, щоб урятувати своє життя, обіцяє допомогти упіймати опришківського отамана. Хвилювання Олекси, яке він не зміг приховати, коли йшлося про Параску, підказало Кузьмі реальний план заходів, завдяки яким невловимий ватажок мусив бути спійманим. Кузьма вирішує при добрій нагоді заманити засліпленого почуттям Олексу в гості до

Параски, де було б влаштовано засідку. Зростає напруження тоді, коли під час чергового нападу пушкарів на опришківський табір Кузьма Саврюк безслідно зникає. Тіла його серед забитих так і не знаходять. Пізніше виявляється, що напад на табір відбувся з намови негідників, які виказали місце перебування опришків. Шпигунів схопили і стратили, але не усіх – одному вдалося втекти.

Розв'язка другої таємниці відбувається, коли загін Довбуша пропускає неушкодженими полковника Пшелуського з його жовнірами. Почасти, можливо, так сталося і тому, що попереду Довбуш побачив миршаву й метушливу постать переодягненого Кузьми Саврюка. Прагнення покарати зрадника Кузьму Саврюка приводить Олексу до Дзвінчукової оселі, де він і знаходить свою смерть.

Офіційно отаманування дід Семен передає Олексі після нападу опришків на шляхтича Карпінського. І хоч, на думку ватажка, поведінка його молодого підопічного у цій ситуації могла вважатися верхом необачності, і Олекса дістає суворе застереження, проте час передати головування над загоном настав. Свій перехід у статус отамана, як це не дивно, Довбуш сприймає досить болісно, він цілісіньку ніч блукає лісом на морозі. Його не лякає та величезна відповідальність, яку покладає на його плечі отаманське звання, бентежить його зовсім інше. Всезнаючий наратор намагається передати складну гаму почуттів, які опановують головного героя. Довбуш несподівано усвідомлює, що отаманування – то рубіж, і він стоїть на порозі нового життєвого етапу, але почуває, що якась частина життя залишилася позаду, щось минуло, щось втрачено, і ніколи вже того втраченого не повернеш: «Коли б спитали його самого – про що він думав тоді, він, мабуть, не зміг би й сказати, був тільки вражений у саме серце: і справді – минали роки, минали роки, а він і не помітив цього... Не помітив» [1945: 40].

Усе частішими стають напади на табір каральних загонів смоляків, на арені боротьби польсько-шляхетської влади з загоном Довбуша з'являється «славнозвісний» полковник Пшелуський. Сутички з Пшелуським, що спричинилися до численних втрат у загоні гірських месників, змусили Довбуша бути ще більш обережним: він постійно маневрує, пересікаючи кордон, нападає тільки уночі, сам ночує окремо від товаришів, не викриває своїх схованок. Випадково до Олекси потрапляють уривки з листа, в якому конкретно називається ім'я його майбутнього вбивці – Довбуш розуміє, що влада іде по його слідах. Звідси – і лиховісні передчуття, які окремим рецензентам

повісті видавалися невмотивованими, оскільки героїчна атмосфера боротьби не могла, мовляв, породити їх. Опинившись у ситуації зацькованого звіра, постійно ризикуючи, легендарний ватажок цілком усвідомлює, що небезпека підстерігає звідусіль, і кожен наступний постріл із засідки або при черговому нападі може виявитися фатальним.

Притягнення польською владою до відповідальності рідних і близьких опришків породило незадоволення і хвилювання в лавах гірських месників, багато хто почав сумніватися у доцільності чинити опір владі. Це не залишилося непоміченим мудрим опришківським отаманом. Тому, щоб підтримати бойовий дух серед підлеглих і місцевих жителів, показати, заради чого потрібно жити і боротися, довести людям, що їхня сила – в єднанні і боротьбі проти гнобителів, Довбуш скликає віче на верхів'ях Чорногори. Зібралися на віче опришки, пастухи з полонин, газди-гуцули.

Додаткової інтриги розповіді додає й уведення в повість персонажів, що мали відіграти важливу роль у житті опришківського отамана. Це лісова ворожка Олена Федоришина та її дочка Марина. Олена свого часу була найкращою подругою матері Олекси Довбуша, але після трагічної загибелі чоловіка змушена була залишити Печеніжин і оселитися разом з сестрою та малою дочкою в горах. Сестру місцеві жителі вважали за знахарку, бо вона збирала зілля і лікувала людей. Дуже скоро селяни полюбили Олену за лагідну вдачу, за те, що продовжувала допомагати людям після смерті сестри. Наділена винятковою інтуїцією, вона завжди могла знайти слова для заспокоєння і підтримки тих, хто потребував її допомоги. До цієї незвичайної жінки вирушив одного дня й Олекса Довбуш.

Олена напрочуд чітко вловлює настрій Олекси, їй зрозумілі всі його вагання, занепокоєння, причина того, чому завітав до її господи, що шукає славетний опришківський отаман, що прагне почути. Сама Олена живе болями свого краю, у її пристрасному монолозі Гуцульщина постає як край казкової природи, що чарує своєю красою, і водночас – місце горя і неволі, які вплелися, злилися з красою природи, і неможливо їх розірвати. Усі, хто не байдужий до цього, – зачаровані, людина повинна, вважає ворожка, бути зачарованою, інакше – душа її мертва. Олена закликає Довбуша відкинути усі вагання, бо знаходиться він на правильному шляху, і найкраща розрив-трава – його бойовий топірець. Таким чином, Олена дуже вчасно підтримує Довбуша, стає ідейним однодумцем та наставником славного месника, і навіть більше – він починає вбачати в ній другу матір: «Ви мені,

Олено, здаєтеся за матір... – і Довбуш поцілував їй руку» [1945: 76]. До знайомства з Оленою життя здавалося Довбушу суцільною сірою смугою: бідність у батьківській хаті, смерть матері, невдале одруження, втеча в ліси, бойові походи, але найбільше гнітила самотність. Олена з Мариною стають його другою сім'єю, про яку він так довго мріяв.

Остання, шоста група розділів, розповідає про обставини смерті та поховання народного героя. Безпосередню зав'язку подій, які поставлять Довбуша під фатальний постріл, слід вбачати у ключовій сцені зустрічі опришківського отамана з тещею Степана Дзвінчука. Для створення інтриги І.Єрофеїв майстерно використовує документальний матеріал. Сумна розповідь старої гуцулки малює майбутнього вбивцю Олекси людиною жорстокою, зажерливою, немилосердною. Але найголовніше, що дізнався Олекса від старої – про брехню Параски, яка запевняла його, що давно не бачила Саврюка. Виявляється, Кузьма весь час перебував поряд, у Космачі, мешкаючи в Дзвінчуків. Тому Довбуш вирішує негайно вирушити у село, щоб нарешті розв'язати всі питання з Саврюком, який становив як для отамана, так і для усього загону реальну небезпеку. Розуміючи, наскільки він ризикує, збираючись зустрітись з ворогом один на один, Довбуш зауважує Максимові: «Скажу тобі про всяк випадок: поховайте мене на топірцях на Чорногорі, якщо, може, трапиться мені смерть» [1945: 89].

Сам епізод нападу вражає своєю кінематографічною динамічністю, миттєвістю. Читач не встигає простежити за одними подіями, як картина змінюється: ось уже товариші, що вирушили слідом за Довбушем, несуть смертельно пораненого ватажка, підпаливши наостанок хату вбивці-зрадника. Відступаючи, опришки змушені були відстрілюватися від переслідуючих їх жовнірів. У перестрілці був забитий Кузьма Саврюк, не обійшлося і без жертв з боку гірських месників. Далі події розвиваються за схемою, практично адекватною історичній: товариші залишають ще живого Довбуша у лісі, наступного дня тіло опришка знаходять представники влади і виставляють у Коломийській ратуші, присудивши четвертувати. Проте вироку свого не виконують із санітарно-гігієнічних міркувань. З сюжетної канви при цьому випадають такі елементи історичної схеми подій: по-перше, Довбуша було знайдено ще живим; по-друге, тіло опришка, на думку більшості дослідників, таки було четвертовано. Але задля збереження ідейної цілісності твору Єрофеїв відходить від історичної версії подій: Олексу Довбуша, повернувшись, забирають товариші, і помирає він у гірському

таборі, оточений вірними побратимами. Саме на таку смерть, на думку автора, заслуговував відважний отаман. Ідентифікувати ж тіло, яке забирає місцева влада як тіло славетного опришківського ватажка, неможливо, оскільки обличчя спотворене пострілом. Проте влада, не маючи бажання визнати помилку, наполягає на своїй версії, що породжує навколо смерті Довбуша багато пліток та непорозумінь.

Ховають Олексу опришки, згідно з його заповітом, на вершині Чорногори. Сумно сповіщають трембіти про передчасну смерть народного улюбленця. Олексині побратими важко переживають несподівану загибель улюбленого ватага, багато хто почуває, що втратив дещо більше, аніж просто воєначальника. Найбільше вражений дід Семен. Смерть підопічного підкосила його настільки, що він не здатний сам пересуватися, його ведуть попід руки молодші опришки. Над могилою Олекси він не зможе вимовити ні слова. У промови, що проголошують над могилою Довбуша Андрій та Олена, І.Єрофеїв вплітає такі мотиви, як відплата за смерть Олекси і за муки народні, яка прийде знову таки від Дніпра, зі сходу; мотив спадкоємності справи Довбуша – з Довбушевою смертю не припиняється боротьба опришків за народну правду-волю, естафету Олексиних перемог невдовзі підхоплять Іван Бойчук і Василь Баюрак; мотив незнищенності героїчного духу народного месника в Карпатських горах.

Таким чином, повість Івана Єрофеїва посідає помітне місце в літературній довбушіані повоєнного періоду. Побудована вона на основі документального матеріалу. Художньо інтерпретуючи події, письменник спирається, головним чином, на історичні документи, і значно меншою мірою на трактування подій народнопоетичною традицією. Ця тенденція найбільше вирізняє повість Єрофеїва з ряду творів його попередників і сучасників, які спиралися переважно на фольклорний матеріал. Водночас її основні мотиви суголосні з ідейними настановами історичних творів про ватажка гірських повстанців.

Письменник створює образ Довбуша, позбавленого родини, сімейного щастя і власної оселі. Він – приречена на неспокій людина, бо бореться за щастя народу. Зображено Олексу людиною винятковою, яка до того ж гостро відчуває свою винятковість і відчуженість від оточуючих, що є характерною особливістю романтичного світобачення.

У трактуванні образу легендарного народного месника автор відходить від канону незламного воїна, зануреного з головою у боротьбу і позбавленого людських слабкостей. І.Єрофеїв не боїться звинувачень у сентиментальності й завжди

вміє втриматися на межі між слізливою чулістю й емоційною глухотою, яка часто помітна у багатьох текстах, автори яких скуті якраз побоюванням уваги до суто інтимних переживань, душевних потрясінь, страхів і легко поступаються скрупульозністю аналізу внутрішньої колізії задля демонстрації незламності і твердості героя. Упадає в око прагнення прозаїка до художнього розв'язання надзвичайно актуальної проблеми – народ і ватажок у їх взаємозв'язках. У побудові повісті, в мистецькій конкретизації задуму І.Єрофеїв творчо розвиває традиції вітчизняного історичного письменства з його виразним емоційним забарвленням, романтично піднесеними постатями народних героїв, безкомпромісним запереченням соціального та національного гноблення. Відчувається, що белетрист добре розумів закони художньої типізації, тому й виписав образ Довбуша як втілення духовної краси народного ватажка, героя – людини з народу, піднесеної ним же до вершин натхненої національно-визвольної боротьби, як особистість, що живе справді безсмертним життям.

І.Єрофеїв звернувся до відтворення подій історичного минулого, однак це не відволікало його від сучасності. Навпаки, вихоплені з далекої минувшини, описані події прозвучали як найвищою мірою співзвучні з подіями середини 1940-х років. Пафос повісті «Олекса Довбуш» – це пафос небуденної сили й мужності української народу, що взяв до рук зброю і виступив в оборону власного права на існування.

Література:
Єрофеїв 1945: Єрофеїв І. Олекса Довбуш. – К.: Рад.письм., 1945. – 100 с.

Melnychuk Iryna

The character of Olexa Dowbush in artistic vision of Iwan Yerofeyev

The article is devoted to the investigation of the story «Olexa Dowbush» (1945) by a talented historian, literary critic and specialist in folklore I.Yerofeyev. The work located on the margin of literary dowbushiana became a peculiar bridge connecting Ukrainian historical literature of wartime and post-war time periods.

Key words: the movement of opryshkys, dowbushiana, Iwan Yerofeyev, focalization, vision.

Світлана Неміш (м. Чернівці)
ББК 83. 3 (4 Укр) 6 – 8
УДК 82. 477 – 14

Штрих до портрета В.Сосюри: поема «Каїн»

У сучасному літературознавстві дуже актуальною є проблема рецепції біблійних мотивів у художній літературі. Пропоноване дослідження є частиною вирішення згаданої проблеми. У статті розглянуто відгомін старозавітної легенди про Каїна та Авеля в українській літературі на прикладі поеми В.Сосюри «Каїн».

Ключові слова: рецепція, біблійні мотиви, Каїн, Авель, легенда, наратив.

Для сучасної української літератури не дивина вже, коли по-іншому, в іншому світлі розкриваються давно відомі імена. Письменників не друкували, перекручували, їх карали, в них вбивали митців... Сьогодні літературна критика, трохи отямившись від прокрустового ложа цензури, знаходить відсічене, інквізоване, ампутоване й намагається з погляду сучасника, з його рівня поінформованості, враховуючи загальнолюдський контекст, повернути, переоцінити, а то й реанімувати втрачене.

Образи письменників і їхньої спадщини, ніби в модній зараз грі-мозаїці, де перемішані шматочки загальної картинки, які потрібно скласти, набувають певної цілісності й багатогранності. Новими гранями, часом дещо несподіваними, повертається до нас творчість «найцікавішої людської постаті в українській підсовєтській літературі» [Гришко 1952: 198], неперевершеного лірика Володимира Сосюри .

Складний післявоєнний час. Сосюра в Києві (з 1944 р.) пише й працює на відбудові міста. Побачила світ поема «Огненні дороги» (1947), що, ставлячи крапку на темі війни, проголосила першу хвилину миру. У цьому ж році виходить збірка «Щоб сади шуміли», настрій якої піднесений, життєрадісний: «І все, чим марив я, зі мною, і все зі мною, чим я снив» [Ласло-Куцюк 1992: 272].

Цей суперечливий період у житті Володимира Сосюри В.Моренець характеризує так: «Дійсність на зламі 40-50-х трактується як позбавлена «гострих кутів», світла й гуманна в усіх відношеннях. А тим часом «переможців» знову «проріджує» берієвський гребінь, жертви фашистської неволі «переселяються» в сталінську, калік висилають на Соловецькі острови, аби вони

своїм видом не затьмарювали вседержавну радість, не нагадували про жахливу ціну перемоги. Лірика В.Сосюри також світла й піднесена, але не до висот «радянського Едему», а до вічності» [Ласло-Куцюк 1992: 34].

Складний післявоєнний час. Вже розкритиковані друзі В.Сосюри: М.Рильський, Ю.Яновський, І.Сенченко, – поет раптом звертається до...біблійної тематики. У передмові до поеми В.Сосюри «Каїн» Сергій Гальченко ставить риторичне запитання: «Що ж примусило Сосюру, щойно удостоєного Сталінської премії І-го ступеня за збірку «Щоб сади шуміли», у тому ж 1948 р. писати поеми «Каїн», «Мойсей», а пізніше і «Ваал», знаючи, напевно, що вони не можуть бути надрукованими «в роки золотого, кривавого Тамерлана» (так він згодом назве ті часи в листі до свого грузинського друга Георгія Наморадзе)» [Гальченко 1990: 7].

Можливо, часткову відповідь варто пошукати в автобіографічному романі Володимира Сосюри «Третя Рота», де, описуючи своє бідне й невлаштоване дитинство, поет розповідає, що надзвичайно любив читати, але особливо його захоплювала книга Ветхий Завіт, ця «золота легенда людства»... Тоді він забував про все: і що мати кликала обідати, і що потрібно працювати, і що він в Третій Роті, а не в гарячих пустелях півдня [Сосюра 2000: 283].

А може, відповідь дає С.Гальченко, зазначивши, що то був період складних емоційно-психологічних переживань поета, зумовлених трагізмом суспільних подій взагалі й обставинами особистого життя зокрема [Гальченко 1990: 7]. Саме в цей період «обласканий» «золотим кривавим Тамерланом», Володимир Сосюра, сповідаючись поетичними рядками, натякає на душевну бурю, яку не може затлумити навіть заспокійливе:

Не погас натхнення шал од атропіна,
я став ще дужчий!.. Люміналь,
ще й ти шумиш мені у жилах
і в серце шлеш дзвінку печаль?! [Сосюра 2000: 16].

Коли колишні брати стають ворогами і, рятуючись від прискіпливої уваги НКВД, кидають каміння нищівної критики, стаючи таким чином духовними братовбивцями, чи не логічно звернутися до Книги книг, де про це було уже сказано?

У 1948 р. В.Сосюра творить поему «Каїн», що побачила світ аж у 1990 р. Поет знову викликав до життя вічний біблійний сюжет про Каїна і Авеля.

«П’ятикнижжя» привертало увагу митців усього світу. У мистецтві різних народів і віків – у живописі, скульптурі,

художній літературі – зустрінемо велику кількість творів на цю тему.

За біблійною міфологією, Каїн – старший син Адама і Єви, землероб, який через заздрість убив свого молодшого брата Авеля. За братовбивство був проклятий Богом і відзначений особливим знаком – «каїновою печаттю». Скупі біблійні свідчення породжують багато запитань, на які намагаються дати відповіді митці всіх культур і часів. Не залишилася байдужою до цієї легенди й українська література. В анонімному сказанні про Бориса і Гліба кінця XI – поч. XII ст., у «Повісті минулих літ», у книзі житій святих Дмитра Туптала, в анонімному «Слові о збуренню пекла», в «Посланії» Никифора, митрополита Київського, до князя Володимира та в багатьох інших творах є порівняння негідних братовбивчих вчинків із злочином Каїна, який через заздрощі підняв руку на брата свого. Але то були тільки порівняння. А по-справжньому драматичний образ першої, за біблійною легендою, народженої на землі людини дістав належну інтерпретацію у нову епоху. Це стосується творів, які складають окремий типологічний ряд в українській літературі, твори, в яких осмислюється морально-етичний зміст оповіді про Каїна – «Смерть Каїна» (1889) І.Франка, «Каїн» (1904) Н.Кибальчич, «Авелева жертва» (1926) Ю.Шкрумеляка, «Мов Каїн, в зеленій діброві» (1932) В.Тарноградського, «Каїн» (1939) Р.Кедро, «Каїнові» (1963) Б.Р.Рубчака, «Каїн» (1980) І.Жука, «Балада про Каїна та Авеля» В.Вовк, «Каїнові діти» (1985) М.Ткача.

Гідне місце у цьому ряду посідає поема В.Сосюри «Каїн». З урахуванням періоду й обставин написання поеми цікавим видається розгляд структури змістової організації твору.

У процесі дослідження творчості В.Сосюри післявоєнного періоду виявлено ще один твір, джерелом для якого послужили біблійні сюжети. Це поема «Ваал», написана у 1949 р., а вперше опублікована в 1998 р. у журналі «Київ» [Сосюра 1998: 25-30].

Ця поема має безпосереднє відношення до досліджуваного нами твору. Написана роком пізніше, семантично вона передує поемі «Каїн», є ніби прологом до неї й відповідає на деякі запитання, що ставить твір про братовбивцю.

Якщо поема «Каїн» – розгорнуте художнє полотно сосюриної версії першого вбивства на землі, то поема «Ваал» розповідає про події, які передували злочину і стали його мотивом і каталізатором.

Вічна боротьба темних і світлих сил. Зрада одного з світлих адонаїв (з фін. - богів) своїх братів і його панування. Непокора

одного з борців світла – Демона цьому пануванню, повстання Демона і його поразка – ось основні фабульні моменти поеми «Ваал».

Сюжетна схема поеми «Каїн» охоплює сім сюжетно-смислових епізодів: пролог, Пісня перша, Пісня друга, епілог (пісня Авеля, пісня янголів, пісня Каїна).

Фабульні ж акценти такі: Демон у прекрасному Едемському саду зустрічає Єву і закохується в неї. Кохання їх взаємне, Єва давно чекала такого красеня, не цікавлячись «вузьколобим і волохатим троглодитом» Адамом. Адам, побачивши цю сцену, мовчки страждає. Та не мовчить Бог, який позбавляє Єву душі і раю, пророкує, що дитя, яке зачав Демон, буде вбивцею брата, а пізніше, змилувавшись, повертає Єві наділеного демонічною красою Адама. Перші люди живуть щасливо, радіють двом синам: Каїну і Авелю, незважаючи на їхні різні характери... Пророцтво збувається: Каїн убиває Авеля каменюкою, заздрячи його коханню з прекрасною неземною істотою Марією. На місці тіла Авеля Каїн знаходить маленького хлопчика – сина вбитого, який швидко росте і стає живим докором Каїнові, оскільки схожий на Авеля, як дві краплі води. Це зміст прологу і пісні першої.

Пісня друга й епілог – другий етап життя Каїна, життя після братовбивства. Пізнавши кохання земної жінки, переживши смерть батьків, Каїн хоче жити праведно, молиться Богові, але не може. В ньому прокидається Демон, який знову, як колись, кидає виклик володарю блискавок, переможцю адонаїв і їхнього провідника. І Бог приймає виклик Демона, повертає йому силу і красу. Всемогутності Бога Демон–Каїн протиставляє гострий розум і бажання повернути людям втрачений рай. Втраченим раєм для Демона є не просто Едемський сад. Рай для нього – це свобода від усіх, «в чиїх очах думки нечисті», від усіх модернізованих рабів.

Ідейно-тематичне полотно твору досить складне і неоднозначне. В.Сосюра ставить багато запитань і залишає за нами право давати на них відповідь. Чого варте, наприклад, запитання про вічну боротьбу добра і зла? До речі, це запитання в творі залишається відкритим і ускладненим тим аспектом, що не завжди те, що здається добром, ним є насправді і навпаки. Сосюрин Бог – зрадник гігантів світла:

В безмежних блуканнях він молній секрета
в якійсь катастрофі світів
одкрив і шпурнув їх, із темними в леті,
в гордині страшній на братів,

і з темними в злуці... І світлі герої
розбиті скорились йому... [Сосюра 2000: 79]

А Демон, на відміну від своїх світлих братів, «не міг із журбою покинуть кромішнюю тьму й братів під'яремних» [Сосюра 2000: 79] – сильний, красивий і нескорений.

Таким чином, інтерпретуючи біблійні легенди, Сосюра зміщує акценти, пропонуючи розглянути протилежну ситуацію, де Бог – тиран і зрадник, а Демон – провісник свободи, чим стверджує богоборчий характер головного героя.

У Бога свої плани щодо людей:

В них рід рабів почать хотів Ваал,
не тільки з них, а на усіх планетах,
щоб світло скрізь навіки погасить,
щоб не боятись янголів вендети
і вічно в тьмі для тьми і тьмою жить [Сосюра 2000: 81].

Демон прагне визволити світлих братів – адонаїв (*з фін*. – панів), яких Бог зве янголами (*з гр*. – посланець, вісник), але терпить поразку. Тому наступним його кроком є спроба завдати Ваалу-Саваофу удару з боку потенційних рабів – людей.

Так люди стають засобом боротьби Бога і Демона. У кожній людині між рядками своїх поем стверджує В.Сосюра, є два начала: рабське і волелюбне, непокірне. Рабом є Авель, який навіть після вбивства не перестає ним бути, він підноситься до неба, де продовжує молитися Богу. Непокірним і волелюбним є Каїн, який не любить усе, що символізує правляче начало, навіть якщо це краса:

Я не люблю живе й красиве.
Дивись: мов корінь я з сплетінь
кісток і нервів... Я обличчям
на мавпу схожий. Всіх створінь
гнучких, красивих не люблю я,
як батька, матір і тебе!
Я за звір'ям тому й полюю,
що їх лице моє рябе
немов лякає [Сосюра 2000: 26].

Тема морального і фізичного рабства, тема цілковитої покори правителю, уславлення його діянь... Чи не тонкий це натяк на певні історичні події? Прагнучи зрозуміти основну думку «Каїна» В.Сосюри, спробуємо розглянути образ головного героя, братовбивцю Каїна в двох аспектах: психологічному й історичному.

Щодо психологічного аспекту функціонування у художньому світі твору вічного образу, то перш за все відзначимо

певне новаторство В.Сосюри, який не просто натякнув на демонічне походження Каїна (подібний сюжет зустрічаємо в апокрифічній літературі та в українських народних оповіданнях), а ототожнив первістка Єви з Демоном. У кінці поеми Бог повертає Каїну відібрані колись красу і крила, говорячи:

Ну що ж, продовжуймо війну!... [Сосюра 2000: 44]

Отже, ще до народження проклятий Каїн живе серед людей, прагне існувати за їхніми чи то пак божими законами. Але постійні нагадування про його приниження не дають спокою. Огидна зовнішність, що примушує ненавидіти все прекрасне, кохання до небесної Марії, яка вибирає вродливого Авеля, атмосфера бездумного й безумовного поклоніння авторитету. Каїн не вписується в цей світ, він відчуває себе самотнім. Якщо в байронового і франкового Каїна є Ада, то Сосюрин Каїн цілком самотній.

Аналізуючи авторське ставлення до персонажів, маємо підстави твердити, що ліричний герой ототожнює себе з обома братами. Ось епізод, що зображує вбивство Авеля:

І от завила каменюка,
так туго й гостро з-за дерев,
мов рикнув хрипко грізний лев...
Удар глухий, упали руки
(о плач, душе, сльозами муз!..),
і камінь, гострий, наче мука,
у череп Авелеві вгруз...
І він упав лицем у трави
(певне, у нім і я живу?!)... [Сосюра 2000: 30]

В іншому епізоді, описуючи молитву Авеля, автор проводить паралель:

І я молився,
як той юнак, і в синь дивився,
але мовчала сумно вись... [Сосюра 2000: 35]

І все ж вловлюємо в поемі нотки мимовільного захоплення Демоном-Каїном!

І знову Демон став крилатим
такий прекрасний, як завжди [Сосюра 2000: 44].

Захоплення сміливістю головного героя:

Пройдуть віки, хоч нас з тобою
не буде вже, а може, – ні?!
Ударить час всесвітній бою,
і заклекоче все в огні...
Ми переможемо! Так треба.
Хто ми? Та ми – земний народ...

А потім підемо на небо
і Бога скинемо з висот [С*осюра 2000: 35].*

В образах Каїна й Авеля Сосюра показав неоднозначність, суперечливість людської натури, духовних поривань. У цьому полягає психологізм твору.

Та попри це амбівалентність образів Каїна й Авеля є історичною амбівалентністю 50-х років ХХ століття. Каїн й Авель Сосюри – це радянські люди сталінської епохи, з їх безумовним поклонінням авторитету, небажанням називати речі своїми іменами, страхом, з одного боку, а з другого – сміливістю та незашореністю поглядів, неймовірною мужністю, здатністю боротися за свої інтереси й на благо інших.

Ще одне запитання, яке потребує відповіді, – це запитання про художні впливи на автора. Те, що єдиним джерелом поеми була Біблія, заперечує хоча б епізод народження Каїна не від Адама, а від Демона. Про взаємини Єви і Сатанаїла нічого не говориться у Біблії. Такий епізод зустрічається в апокрифічній літературі. Як відзначає М.Ласло-Куцюк, «у так званій «Таємничій книзі» сказано, що Сатанаїл мав сексуальні зносини з Євою, перетворившись на змія (в іншому варіанті – на гарного хлопця), а Каїн був їхнім сином. В українських народних оповіданнях сказано про те, що Сатана закохався в Єву через її красу й спокусив її. В іншому варіанті вона не знала, в який спосіб може родити дітей, і Сатана показав їй, внаслідок чого народився Каїн» [Скоць 1960: 136]. Як виник відповідний епізод у поемі В.Сосюри «Каїн», невідомо. Цілком ймовірно, що поет міг бути обізнаний з апокрифами, опублікованими І.Франком. Така сюжетна лінія могла виникнути у В.Сосюри і під впливом «Спокуси» (1901) Панаса Мирного. Проте, найвірогідніше, що це власний варіант поета. Так, явним плодом фантазії митця є образ ангела Марії, її кохання до Авеля і народження сина Авеля.

Цікавою також видається проблема інтерпретації образу Каїна.

А. Скоць зазначає, що у світовій літературі намітилися дві тенденції у трактуванні образу Каїна: біблійна, за якою Каїн представлений як проклятий Богом і людьми злочинець, який, убивши брата, першим вчинив велике зло на землі – смерть (М.Йогансен, Ф.Мюллер, Х.Вайзе, Ф.Альф'єрі та ін.), і богоборська, за якою злочинність Каїна виправдана, братовбивця – персонаж легенди реабілітований. Каїн убиває не брата, а покірного, смиренного божого слугу Авеля. Каїнове вбивство – перший на землі бунт проти Бога, який свій архітвір – людину – безжалісно скривдив, обмежив знаннями, зробив смертною

(Дж.Байрон, Ш.Бодлер, Леконт де Ліль, Іван Франко) [Ласло-Куцюк 1992: 96].

Богоборська тенденція простежується у поемі В.Сосюри «Каїн» досить чітко.

У Пісні першій Каїн у розпачі й гніві заявляє:

...Від сьогодні
ми оголошуєм бої
на всіх планетах вам, о чисті,
в чиїх очах думки нечисті!
Ви опромінені любов'ю!.. [Сосюра 2000: 34].

Характерним є також закінчення поеми:

...А на землі лишився Демон,
щоб Революцію Творить [Сосюра 2000: 45].

Отже, В.Сосюра пішов шляхом Байрона і Франка, створивши гордого, сильного й прекрасного Демона, – рефлексуючу істоту, творця революції. Істоту, що піддає сумніву віковічні устої, не мириться з насаджуванням чужої волі.

Поема «Каїн» надрукована ще в 1990 році, але залишилася майже непоміченою дослідниками. Проте її художня цінність безсумнівна і в аспекті доповнення мистецького образу В.М.Сосюри, і з погляду поповнення скарбниці української літератури, і з погляду культивованих у нас вічних образів та їх нового трактування.

Література:

Гальченко 1990: Гальченко С. Інтерпретація вічного образу. Сосюра В. Каїн // Київ. – 1990. – №12. – С.7 – 25.

Гришко 1952: Гришко В. Серце другого Володьки і заборонена любов // Сосюра В. «Засуджене й заборонене». – Нью-Йорк, 1952. – С.198.

Історія української літератури XX ст. 1993: Історія української літератури XX ст. У 2 кн. – Кн. 1: 1910-1930-ті роки. – К.: Либідь, 1993. – С.272.

Ласло-Куцюк 1992: Ласло-Куцюк М. Вогонь і слово. – Бухарест: Критеріон, 1992. – С.136.

Скоць 1960: Скоць А.І. Франкова версія образу Каїна в поемі «Смерть Каїна» // Іван Франко: Статті і матеріали. – Зб.8. – Львів: ЛДУ, 1960. – С. 95.

Сосюра 1998: Сосюра В. Ваал // Київ. – 1998. – №1/2. – С. 25 – 30

Сосюра 2000: Сосюра В.М. Вибрані твори: У 2 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 2000. – С.5 – 42.

Сосюра 2000: Сосюра В.М. Каїн. Вибрані твори: У 2 т. – Т.2. – К.: Наукова думка, 2000. – С.16 – 45.

Сосюра 2000: Сосюра В.М. Третя Рота. – К.: Наукова думка, 2000. – Т.2. – С.283.

Nemish Svitlana

The accent to the portrait of V.Sosyura: poem “Cain”

In modern literary studies the problem of the reception of Bible motives in the belles-lettres is rather actual. This research may be the part of its studios. The article considers the echo of the Old Testament legend in Ukrainian literature on the example of V.Sosyura's poem “Cain”.

Key words: reception, Bible motives, Cain, Abel, legend, narrative.

Іван Остащук (м. Івано-Франківськ)
ББК 83.3 (4 Укр) 6-8
УДК 82.477-3

Інтерпретація образу Марії Магдалини в романі «Quid est veritas?» Наталени Королевої: від «класичної грішниці» до «носія великої місії»

У статті аналізується оригінальна інтерпретація образу Марії Магдалини у романі «Quid est veritas?» Наталени Королевої. Своєрідність художнього трактування досягнута проникливим зображенням кінця античного язичництва та початку християнської ери, вираженням якого є містично-символічна місія героїні, ускладнена психологічними колізіями та духовними метаморфозами.
Ключові слова: інтерпретація, роман, Біблія, християнство, образ.

Наталена Королева (1888-1966) репрезентувала у своїй творчості оригінальну трансформацію євангельського сюжетно-образного матеріалу. Особливої уваги заслуговує характер Марії Магдалини у романі «Quid est veritas?», який був предметом літературознавчого аналізу В. Антофійчука [Антофійчук 2000]. Однак її образ потребує більш детального розгляду, що є метою цієї розвідки. Актуальність нашого дослідження зумовлена потребою висвітлити особливості інтерпретації новазавітного матеріалу та простежити загальну художньо-естетичну концепцію письменниці. Це потребує розв'язання таких завдань: проаналізувати характеристику образу Марії Магдалини у Святому Письмі та його коментарях, дослідити соціально-історичний контекст зображуваної епохи, виявити психологічні та містично-символічні детермінанти вчинків героїні.

Образ Марії Магдалини – один із найсуперечливіших і найцікавіших у Новому Завіті. Впродовж століть вважається, що ця жінка «сконцентрувала в собі характеристики багатьох євангельських грішниць» [Нямцу 1998: 3], проте біблійний текст при уважному дослідженні говорить про інше.

Марія Магдалина – одна із жінок-мироносиць – належала до найвідданіших послідовниць Ісуса Христа, який колись вилікував її від страшної недуги: «...деякі жінки, що були оздоровлені ним від злих духів і недуг: Марія, звана Магдалина, з якої вийшло сім бісів...» (Лук. 8, 2). Із біблійного канону можна зробити висновок,

що вона була однією з впливових жінок міста Магдали, але відмовилась від свого багатства і стану заради служіння Ісусові.

Доказом особливої Господньої благодаті на ній є те, що вона першою побачила порожню гробницю Христа і розповіла про чудо воскресіння Його учням. Лише завдяки своїй великій вірі Марія Магдалина стала свідком події, що змінила хід світової історії. Тривале перебування біля гробу раннього ранку ще раз засвідчило її щиру відданість Учителю.

Опис апостолом Йоаном відвідання мироносицею місця поховання Ісуса – одна з найбільш хвилюючих історій в усій літературі. Цей євангеліст стверджує, що Марія Магдалина прийшла туди сама, а Матвій, Марк і Лука говорять, що з нею були й інші жінки. Вони символізують тих невіст, які впродовж історії християнства приймають чернецтво або інші форми богопосвяченого життя [Иоанн Павел II 2000: 591].

Поспішивши до Петра і «до іншого учня, якого Ісус любив» (це був, очевидно, Йоан. – І. О.), вона сказала їм: «Забрали Господа з гробниці й не знаємо, де покладено Його!» (Йо. 20,2). Щонайменше один із учнів, а, можливо, і обоє «побачили і стали вірити», потім вони повернулися до себе. Марія Магдалина ж, дуже чутлива і здатна повірити навіть у те, що не бачили її власні очі, ще раз підійшла до гробниці й заглянула всередину. На цей раз вона побачила двох ангелів у білому одязі, один із яких сидів у головах, інший – в ногах порожнього місця поховання. Дивно, що першим словом, котре прозвучало в майбутній базиліці Воскресіння Господнього, було звернення до мироносиці: «Жінко, чого плачеш?» – «Узяли мого Господа, – відвічає їм вона, – і не відаю, де покладено його» (Йо. 20,13). Тоді ж оглянулася і побачила, що перед нею стоїть Ісус. Але доти, поки Він не звернувся до неї «Маріє», вона не впізнала Його.

Про подальшу долю Марії Магдалини дізнаємося з апокрифічних версій, які значною мірою вплинули на творчість багатьох письменників. Наприклад, візантійська література розповідає про прибуття Марії в Ефес до Йоана Богослова, про її активну участь в апостольській місійній праці, про смерть від недуги, поховання і перенесення мощей в IX-X ст. у константинопольський монастир Святого Лазаря [Аверинцев 1977: 117].

На жаль, із часів Середньовіччя Марія Магдалина вважалась однією із найнегідніших жінок Нового Завіту в основному тому, що деякі богослови ототожнювали її з безіменною грішницею, про яку пише євангеліст Лука (Лук. 7,36-50) перед першою згадкою про нашу героїню (Лук. 8,2). Але насправді немає ніяких

реальних підстав визнавати однією особою розпусницю та мироносицю.

Таке несправедливе уявлення стало досить популярним. Якщо ж ми будемо уважно йти за текстом Біблії, то «побачимо в Марії Магдалині втілення вищої відваги у момент небезпеки, втілення стійкості під час випробувань, незгасної любові, смиренності та саможертовного служіння Спасителю» [Дин 1995: 195].

Оскільки різночитання образу євангельської героїні присутні в теологічних працях, то зовсім не дивними виглядають часто протилежні його літературні переробки, особливо у XX столітті.

Як і ряд інших персонажів Нового Завіту, у характеристиці яких є багато недомовленостей, Марія Магдалина також стала популярним «мандрівним» образом: «Марія із Магдали» П.Гейзе, «Марія Магдалина» Г.Данилевського, «Марія Магдалина» Ф.Геббеля, «Грішниця» А.К.Толстого, «Марія Магдалина» М.Метерлінка тощо. В українському письменстві варто назвати драматичну поему «Одержима» Лесі Українки, поезії «Перша молитва Магдалині» і «Друга молитва Магдалині» В. Сосюри, а також роман Наталени Королевої «Quid est veritas?».

Однією із найяскравіших трансформацій образу євангельської мироносиці є героїня згаданого твору Лесі Українки, у якому авторка «зробила відкриття моральне, чи не вперше в історії світової літератури піддавши сумніву доцільність такої жертви в ім'я такого людства, і зняла цей сумнів образом самої Міріам» [Костенко 1989: 20], котра виступає «символом нерозділеної любові до Христа – людини XX століття, яка зазнала болісної кризи віри і бачить у Христі лише людину» [Бетко 1995: 21].

У художньо-літературному дискурсі інтерпретацій образу новозавітної героїні чільне місце займає образ Маріям (паралельно вживаються у творі антропоніми Марія, Магдалина) із роману «Quid est veritas?» Наталени Королевої. За нашими спостереженнями, белетристка створила чи не найбільш ідеальний характер популярної у світовому мистецтві слова сучасниці Ісуса Христа, якій у різноманітних обробках властива універсальна гнучкість щодо аксіологічних та поведінкових характеристик.

Духовну еволюцію Міріям українська письменниця простежує за допомогою виявлення гострих протиріч героїні з іншими персонажами та екзистенційно складного онтологічного полемізму в її душі, бо «окремий художній образ (...) і образна

система в цілому розкриваються через протиріччя, що зумовлюють їх внутрішній рух» [Храпченко 1980: 214].

Крізь призму образу Маріям показано світоглядно-історичний конфлікт двох радикально протилежних епох – язичництва і християнства. Доречною тут є думка М. Бахтіна, що «протиріччя індивідів (...) – лише гребені соціальних протиріч, що пізналися, стихії, яка грає і владно робить їх суперечливими, насичує їх свідомості і слова своєю суттєвою суперечністю» [Бахтин 1975: 139]. Наталена Королева включає у твір й історичні суперечності, вирішує їх у художній реальності, яка «якщо не рівноцінна, то паралельна реальності людських взаємин» [Хамитов 1995: 27].

На вихідних етапах свого розвитку Маріям із Магдали – «тиверіадська квітка» – виступає безтурботною дівчиною, яка не обтяжує себе роздумами про сакральне, вічне, а насолоджується життям у класично грецькому гедоніському дусі. Вона була далекою від патріархального, жорсткого юдейського правовірного світогляду, заснованого на безапеляційному виконанні численних приписів Тори, яка була протилежною античній життєлюбній естетиці: «Вихована матір'ю-грекинею, не розуміла вічно гнівного, мстивого «жидівського Бога», що все лиш забороняв, погрожував і карав. Для її гелленської душі Бог був насамперед Радість, велика промінна Радість!» [Королева 1961: 134].

Через це Маріям ненавиділи фанатично налаштовані ревнителі старозавітного Закону. Наталена Королева показує принизливе становище жінки в юдейському соціумі на прикладі образу Хеттури, племінниці Каяфи, яка хоча й була вільною людиною, але її продали у рабство через зраду віри. Про ставлення до жіноцтва в середовищі первосвящеників яскраво свідчать слова скриба Єгонатана: «...не кохав жодної жінки, цього «посуду дияволового»... Було-бо правдиво написано у святих книгах, що «гірша за смерть жінка. Вона-бо сіть. Серце її – лабети, а руки – ланцюги. Врятується від неї добрий перед Богом, а грішник буде впійманий нею» [Королева 1961: 251].

Хеттура і служниця Зелфа, що допомагали послідовникам Христа, є уособленням тієї частини юдейства, яка прийняла Месію і готова була за це заплатити власною кров'ю.

Головна героїня, естетка за своєю природою, вступила в релігійно-світоглядний конфлікт з оточенням, яке вважало її підвладною «злющих бісів, що мутять розум, палять серце та затроюють думки і кров смертельників» [Королева 1961: 129].

При змалюванні образу Маріям письменниця звертається до такого невластивого їй виду характеристики персонажів, як

портрет, який є «передусім образом людини» [Зінгер 1969: 24], що формується на сторінках твору. Загалом художній метод Наталени Королевої належить до тих, де «важлива ідейно-композиційна роль відводиться одній-двом портретно-психологічним деталям» [Семенчук 1993: 185]. Ці риси портрета характеризують красу, вроду героїні, її мистецькі обдарування. Письменниця зосереджує свою увагу на зовнішньо-тілесній привабливості Маріям, щоб увиразнити пізніше контраст із духовно-внутрішньою досконалістю (на користь останньої), що репрезентує особливу авторську оцінюючу позицію стосовно себе та навколишньої дійсності [Бахтин 1979: 54]. Для цього авторка використовує витончені епітети, що вдало передають античне уявлення про естетичне: «...це обличчя – мрія! Ніби вирізьблене з рожевої мушлі і вправлене в золоту філіґрану кучерів (...). Звук її голосу – відгук струн ліри самого бога гармонії Аполлона. Бо ж то голос чарівної і принадної Геллади» [Королева 1961: 31-32]. Перед нами наче богиня кохання з картини «Народження Венери» С. Ботічеллі. Навіть євангельська згадка про «сім демонів» у версії белетристки є лише легендою, якою лякали Маріям у дитинстві [Королева 1961: 171], а не одержимістю, яка б знизила красу образу.

Справжній сенс життя Маріям – «краса й поезія» [Королева 1961: 172]. Однак щось підказує їй, що згадані цінності поступаються чомусь іншому, вагомішому. У душу закрадається сумнів, котрий згодом визріє в чітке переконання.

Не дарує спокою серцю Маріям і кохання до Кая Понтія, союз із яким міг би подарувати їй безтурботне і небідне життя. Вона шукає чогось справжнього, вічного, що не піддається всепоглинаючому часові: «Кохання? Ні!.. Це надто малосилий смолоскип, що спалахне й вигорить, примеркне й... зачадить!.. Мусить бути інше невгасиме світло! Світло, що бере силу з себе, і, що далі, то розгоряється дужче, не меркне й не чадить... Але, де воно? В чім?.. І як шукати його?» [Королева 1961: 147]. Якщо це має бути любов, то «безмежна... абсолютна, в якій розчинилися би та перетворилися у сяйво і власна істота, і цілий світ!..» [Королева 1961: 147].

Спочатку, як і героїня Лесі Українки, Маріям по-земному обмежено сприймає вчення Христа: «Це не мої справи. Я не маю власних легій, ні з ким не збираюся воювати... за жодні «володарства» ... земні чи небесні!» [Королева 1961: 132]. Наведений діалог (який розкриває «каркас особистості», «діалектику душі» і «діалектику діянь» персонажів [Фащенко

1986: 18, 24]) із Мартою показує, що героїня ще не зрозуміла, де шукати те світло, про яке так мріє.

Маріям у своїх сподіваннях замало античного фаталізму, вирок якого обмежував людське життя, вона прагне до волі, що є квінтесенцією християнського уявлення про вибір людини [Королева 1961: 166].

Кульмінаційну роль у розвитку образу Марії Магдалини відіграв «поважний і, мов зоряне небо, глибокий мудрець» [Королева 1961: 177] Йосиф Ариматейський – один із тих героїв Нового Завіту, доля яких збуджувала творчу уяву авторів апокрифів, фольклорних переказів, белетристичних полотен, де зображувалося оточення Вчителя. Це одна із найзагадковіших постатей Євангелій.

Йому було доручено келих Ґрааля – один із тих духовних скарбів людства, котрі «торкаються найглибших пластів душі і здатні вести її до таїнства Христа» [Майер 1997: 9]. Саме цю реліквію передає Йосиф Ариматейський Маріям, яка мусить перед остаточним рішенням побороти складний морально-етичний конфлікт: залишитись «першою тиверіадською гетерою» чи стати «носійкою келиху спасіння». Героїня зрікається епікурійського способу життя, відмовляється від вигідного шлюбу з Каєм Понтієм і обирає для себе велику місію – нести чашу Ґрааля народам Європи, щоб розбудити їх із летаргії темряви. Марія Магдалина перемагає слабкість свого дуалістичного єства у внутрішньому конфлікті високої духовності та людської недосконалості, знаходить істинний шлях у нелегкій ситуації екзистенційного вибору, підтверджуючи думку, що справжній характер особливо яскраво виявляється в переломних, виняткових моментах.

Самозречення, яке приймає Маріям, високо цінувало християнство від самого свого виникнення [Лінч 1994: 37]. Жертовність героїні свідчить про входження в духовно-практичний макросвіт релігії любові.

Торкнутися чи навіть взяти на свою відповідальність келих Ґрааля могла героїня тільки після зречення від своїх гріхів та готовності пройти нелегкий шлях випробувань, які, на нашу думку, символізують катакомбний період християнської місії, коли через прийняття «благої вістки» можна було зазнати мученицької смерті. Маріям пережила моральне переродження: «В Магдалининій душі неначе творився новий світ... Ніби поставав з первісного хаосу... Минуле засинало, як хвора, змучена довгим плачем дитина... А в блаженній тиші, що натомість

утворювалася, будилося нове почуття, незнане, але міцне... І таке радісне, що межувало з блаженністю» [Королева 1961: 187].

Як і більшість героїв Наталени Королевої (Лачерда, Пилат...), після внутрішньої зміни та на початку нового життя Маріям набирається духовних сил на самоті, проводить час у самореколекціях, щоб душевні «крила набрали сили» [Королева 1961: 348].

У світлі виняткових євангельських історій «особистий людський світ також складався із подій та рішень і був позначений віхами моментів великого вибору: збунтуватися чи пристосуватися, віддати своє життя чи здобути його» [Рікер 2001: 90]. Перцепція місіонерського покликання була для Марії Магдалини тотальним сприйняттям науки Месії.

Наталена Королева за допомогою образу Маріям та її місії показує світоглядно-філософський конфлікт християнства і язичництва, в якому перемагає нове віровчення: зачинила двері поганського храму, погасила так зване «вічне світло» перед вівтарем та помандрувала за мироносицею жриця Аполлона Аполлодора; перед келихом Ґрааля друїди, які «несуть перше проміння релігії й науки ледве ще пробудженому людському духові» [Королева 1961: 374], поступились, залишивши «Mont Salvat» («Гору Спасіння») для вищої істини, сяйво якої згодом огорне всю Європу, сформує ядро європейського менталітету, зреалізує феномен християнської цивілізації.

Цей релігійно-культурний конфлікт не випадковий, адже драматична історія раннього християнства здавна приваблювала письменників, які прагнули створити художні моделі екзистенційного зіткнення язичницького світобачення і християнських постулатів. Згадаймо, приміром, такі твори, як «Неофіти» Т.Шевченка, «Християнка» С.Надсона, «Таїс» А.Франса, «Quo vadis?» Г.Сенкевича, «Андрокл і лев» Б.Шоу тощо.

Маріям у Наталени Королевої виступає образом-символом неофітів «благої вістки», людини перехідної доби, коли неминуче слід ламати свій світогляд, систему цінностей. Вона уособлює в собі сильну, вольову особистість, яка заради власних переконань готова на будь-які жертви, не боїться нерозуміння, осуду. Більше того, у рамках релігійного конотативного значення є підстави узагальнити образ Марії Магдалини, що несе дароносицю (Ґрааль), до макросимволу церкви [Мелетинский 1983: 60], котра через кілька століть поширюється на весь європейський культурний континуум: «Все вище й вище ішла біла постать з рожевою зорею

в руках: келихом, накритим фляммеумом роду Понтіїв...» [Королева 1961: 358].

Ні матеріалізм епікурійців, ні ідеалізм неоплатоніків не могли дати стомленому людському духові того, що пропанувало християнство. Воно, за словами І. Франка, перекладало «мету людського життя з сього світу в загробний, (...) навчало чоловіка панувати над собою, іти прямолінійно, не оглядаючись ні на що, концентрувати всі свої змагання до однієї точки» [Франко 1978: 13].

Правда, у Маріям були хвилини слабкості, коли жаль за вакхічними розвагами перемагав бажання сповнити свою велику місію, дорога до якої встелена терням і сльозами: «Яке затьмарення, яке безумство зайшло на неї, що вона кинула життя, таке радісне, щасливе!» [Королева 1961: 363], – роздумує героїня, не бачачи під своїми ногами «чорного, непроглядного, як відвічна ніч, нерухомого, як смерть» [Королева 1961: 364] ставу, що символізує декаданс духовності античного світу. Цей фрагмент означає слабкість героїні через тимчасовий розрив зв'язку з провідною трансценденталією, що неминуче веде до екзистенційної травми. З цього приводу святий Августин писав: «Бо хто ж я сам без Тебе, як не провідник, що веде у прірву» [Святий Августин 1997: 47].

Але чітким волітивом у монолозі «переконуючого забарвлення» (за В. Виноградовим» [Виноградов 1926: 30]) мандрівниця підтверджує рішучість у подальшому виконанні святого завдання: «Мені довірено келих, я й понесу його, бо взялася нести його з власної волі» [Королева 1961: 364].

За візантійськими уявленнями, до третього чину земної (чи церковної) ієрархії (що є віддзеркаленням небесного устрою) належать таїнства, серед яких важливе місце займає євхаристія (духовний зміст чаші Ґрааля). Цей сакрум дозволяє передавати «непонятійну інформацію від небесної ієрархії до земної» [Бычков 1977: 47]. Тому відповідальність Маріям виходила далеко за межі індивідуального досвіду.

Лише твердість духу і світло «розсвітленого серця» (келиха) розсіює морок темряви та рятує від загибелі душу і тіло Маріям.

Оповідання «Як минула ж субота...» зі збірки «Во дні они...» дещо доповнює авторську концепцію образу головної героїні. Тут Марія Магдалина разом з іншими мироносицями йде до Гробу Господнього теж понад ущелиною та проваллям. Проте тут жінкам допомагає пройти колись сліпа дівчинка, яка добре орієнтується в темряві і яку колись зцілив Христос [Королева 1948]. У релігійному контексті дитячий образ не є випадковим, бо

завжди «християнин бачить себе немовлям» [Аверинцев 1977: 173] і лише певна інфантильність може наблизити людину до універсальної предметності, що дарує спокій.

Тепер Маріям знайшла ту любов, яку шукало її неспокійне єство: «Не кохання, що переквітає, як найчарівніша квітка, бо така її природа! – але якусь ще незнану й, може, недосяжну, велику, вічну, нев'ялу любов прагне вмістити моє серце...» [Королева 1961: 226].

Дихотомія «любов – келих Ґрааля» становить «дискурс хвали», що означає радість людини з приводу того, «що певний об'єкт підноситься над усіма іншими об'єктами, які її цікавлять» [Рікер 2002: 84]. Це зауваження проектується на пошанування таїнства євхаристії в християнських церквах.

На останніх етапах формування свого характеру героїня уже ближче до позаматеріальних сфер людського буття, за воротами земної марноти марнот. За принципом контрапункту [Апт 1980: 271] (йдеться про варіації легендарного матеріалу, що показує духовну досконаліть мироносиці) Наталена Королева залучає також перекази про однорога «Білу лікарку», що «перебуває тільки на недосяжних висотах... Живе, п'ючи тільки тишу, а споживає тільки святий, ніким не порушений спокій, безмежний мир» [Королева 1961: 366]. Цей легендарний матеріал у канві тексту сприяє градації характеристик духовної досконалості Маріям, яка фактично стала одним із носіїв «Святого Світла», які «приходять у світ, щоб збудити його з мертвого сну саме тоді, коли той сон доходить до стану сну смертельного – без думок, подій і прямувань вперед!...» [Королева 1961: 366].

Маріям відреклася від світу та навіки залишилася стерегти келих Ґрааля у Горі Спасіння, яка в середньовічних легендарних структурах є одним із найбільших санктуаріїв, що бережуть християн від експансії сил зла.

Підсумовуючи, варто зауважити, що з авторської характеристики образу Маріям випливає більш прихильне ставлення Наталени Королевої до жіночих характерів, ніж до чоловічих, які часто піддаються конформістським внутрішнім зламам (Пилат, Анклітцен...): для носія «благої вістки» авторка обирає, наприклад, не апостола Петра («скелю віри») чи апостола Павла («славу віри»), а Марію Магдалину, чиє місце в християнстві не є домінантним і навіть інколи неоднозначним.

Українська письменниця не без допомоги зовнішніх та внутрішніх полемічно неоднозначних і суперечливих колізій, що фокусуються в світоглядно-історичний конфлікт, досліджує на очах у читачів морально-духовний розвиток образу євангельської

«класичної грішниці». Маріям, яка жила по-діоніськи безтурботно, знаходить у собі сили перекреслити минуле, існування в якому було позбавлене будь-якого сенсу. У своєму душевному поєдинку займає сторону високої мети – нести нове вчення непросвіченим народам, і, як справжній «муж», перемагає темряву, що мертвим колом оточила поганський світ.

Мандрівний образ новозавітної Марії Магдалини в романі «Quid est veritas?» Наталени Королевої набуває оригінального авторського звучання за допомогою виходу письменниці поза межі загальновідомих, усталених літературних опрацювань. Самобутність інтерпретації досягнута по-мистецьки витонченим зображенням зламу язичницької античності та передпочатку християнського Середньовіччя, вираженням якого є містично-символічна профетичність проповідництва Маріям, що супроводжується глибоким психологічним аналізом мотивувань вчинків і духовних метаморфоз героїні.

Література:

Аверинцев 1988: Аверинцев С. С. Мария Магдалина // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – Т.2. – М.: Сов. энциклопедия, 1988. – С.177-118.

Аверинцев 1977: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – 320 с.

Антофійчук 2000: Антофійчук В. Євангельський контекст у творчості Наталени Королевої // Слово і час. – 2000. – №8. – С. 36-45.

Апт 1980: Апт С. Над страницами Томаса Манна: Очерки. – М.: Сов. писатель, 1980. – 392 с.

Бахтин 1979: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 320 с.

Бахтин 1975: Бахтин М. Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. литература, 1975. – С. 72-234.

Бетко 1995: Бетко І. Драматична поема «Одержима»: Проблема морального максималізму // Дивослово. – 1995. – №2. – С. 19-21.

Бычков 1977: Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. – М.: Искусство, 1977. – 199 с.

Виноградов 1926: Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // Поэтика. – Л., 1926. – С. 30-42.

Дин 1995: Дин Э. Знаменитые женщины Библии. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1995.

Зингер 1969: Зингер Л. С. О портрете: Проблемы реализма в искусстве портрета. – М.: Сов. художник, 1969. – 464 с.

Иоанн Павел II 2000: Иоанн Павел II. «Верую в Церковь Единую, Святую, Вселенскую и Апостольскую». – М.: Католический коледж им. св. Фомы Аквинского, 2000. – 762 с.

Королева 1961: Королева Н. Що є істина?: Історична повість. – Чікаго: Вид-во Мик. Денисюка, 1961. – 452 с.

Королева 1948: Королева Н. «Як минула ж субота...» // Королева Н. Во дни они...: Оповідання з євангельськими мотивами. – Мюнхен, 1948. – С. 62-64.

Костенко 1989: Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. – К., 1989. – С. 5-58.

Лінч 1994: Лінч Джозеф Г. Середньовічна церква: Коротка історія / Пер. з англ. В. Шовкуна. – К.: Основи, 1994. – 492 с.

Майер 1997: Майер Р. В пространстве – время здесь... История Грааля. – М.: Энигма, 1997. – 352 с.

Мелетинский 1983: Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. – М.: Наука, 1983. – 304 с.

Нямцу 1998: Нямцу А. Е. Мир Нового Завета в литературе. – Черновцы: Рута, 1998. – 108 с.

Рікер 2001: Рікер П. Історія та істина / Пер. з франц. В. Шовкуна. – К.: Вид. дім «КМ Academia», 2001. – 396 с.

Рікер 2002: Рікер П. Любов і справедливість // Рікер П. Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість / Пер. з франц. – К.: Дух і літера, 2002. – С. 82-105.

Святий Августин 1997: Святий Августин. Сповідь / Пер. з латин. Ю. Мушака. – К.: основи, 1997. – 310 с.

Семенчук 1993: Семенчук І. Р. Мистецтво портрета. – К., 1993.

Фащенко 1986: Фащенко В. В. Відкриття нового і діалектика почуттів. – К., 1986. – 251 с.

Франко 1978: Франко І. Данте Алігієрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір його поезії // Франко І. Я. Зібр. творів: У 50 т. – Т.12. – К.: Наук. думка, 1978. – С. 7-232.

Хамитов 1995: Хамитов Н. В. Освобождение от обыденности: Искусство как разрешение противоречий жизни. – К.: Наук. думка, 1995. – 120 с.

Храпченко 1980: Храпченко М. Б. Жизнь в веках. Внутренние свойства и функция литературных произведений // Храпченко М. Б. Собр. соч.: В 4 т. – Т.4. – М.: Худ. литература, 1980. – С. 203-240.

Ostashchuk Iwan

The interpretation of the image of Maria Magdalena in the novel «Quid est veritas?» by Natalena Koroleva: from «classical sinner» to «representative of great mission»

In this article the interpretational peculiarities of the Bible image of Maria Magdalena in the novel «Quid est veritas?» by Natalena Koroleva are investigated. The psychological reasons mystic mission broad social-historic backgrounds are analyzed.

Key words: interpretation, novel, Bible, christianity, character.

Оксана Старух (м. Рівне)
ББК 83.3 (4 Укр) 6-8
УДК 82.477-3

Дискурс феміністичної прози Оксани Забужко та Ніли Зборовської

У статті йдеться про художній дискурс феміністичної прози О.Забужко та Н.Зборовської 90-х р. XX ст., який характеризується ігноруванням причинно-наслідкових зв'язків при викладі художнього матеріалу та використанні «принципу гри». Характерним для цієї прози є також зосередженість на глибинних емоційно-чуттєвих станах душі своїх героїнь, які часто передаються через асоціативний потік свідомості. Увагу приділено також використанню живого розмовного мовлення, віршів та феміністичних теоретизувань.

Ключові слова: феміністична проза, дискурс, «принцип гри», потік свідомості.

Вступивши у новий, гетерогенний контекст філософського та літературознавчого розвитку, сучасна наукова думка, на відміну від класичної філософії, яка в основному висвітлювала проблеми пізнання, тобто співвіднесенням мислення і буття, переживає своєрідне «повернення у бік мови» (a linguistic turn). Наразі, слід згадати слушні спостереження Т.Гундорової: «Починаючи з XIX ст., класична дискурсія, за якою уявлення, знання, думка безпосередньо проявлені в мові, в семантиці, в імені («Ім'я – це та межа дискурсії, – стверджує М.Фуко. – можливо, вся класична література міститься в цьому просторі, в цьому русі, смисл якого – досягнення імені, завжди грізного, оскільки воно вбиває саму можливість говорити, вичерпуючи її до кінця» [Гундорова 1997: 24]), змінюється, як стверджує М.Фуко, перетворенням мови на об'єкт з його власним, розірваним у собі буттям. І виявляється, «що ми, не розкривши ще рота, підвладні мові і пронизані нею».

Антираціоналістичні теорії мови виявляються і в тому, що продукування значень відбуваються поза наративними системами – самодостатність мови закріплюється ритмічно, синтаксично, сталі ознаки реальности розмиваються так, що остання перетворюється в мобільну безкінечність, зникає прив'язаність до сім'ї, держави, релігії»[Гундорова 1997: 23].

Ці уявлення та судження про мову у філософській та літературознавчій дискурсивній практиці сучасності було

з'ясовано такими вченими, як Ж.Дерріда, Ф.Гваттарі, Р.Жирар, М.Фуко, Ж.Лакан, Р.Барт, Ю.Крістева.

Для М.Фуко, наприклад, знання не може бути нейтральним чи об'єктивним, оскільки завжди є «продуктом владних відносин». Послідовники Фуко бачать у сучасному суспільстві перш за все боротьбу за «владу інтерпретації різних ідеологічних систем». «Правлячі ідеології», оволодіваючи «індустрією культури», іншими словами, засобами масової інформації, нав'язують індивідам свою мову, тобто, на погляд прибічників Фуко, котрі співвідносять мислення з мовою, нав'язують сам спосіб мислення, що відповідає потребам цих ідеологій. Тим самим «правлячі ідеології» суттєво обмежують здатність індивідів усвідомлювати свій життєвий досвід, своє «матеріальне буття». Сучасна «індустрія культури», твердять вони, відмовляючи індивіду в адекватних засобах для організації його власного життєвого досвіду, тим самим відбирає у нього «мову» необхідну для розуміння (інтерпретації) як самого себе, так і навколишнього світу.

Таким чином, мова розглядається не просто як засіб пізнання, а ще й як інструмент соціальної комунікації, якою маніпулює «правляча ідеологія». Це стосується не лише мови науки (так званих «наукових дискурсів» кожної дисципліни), а головним чином виявляється в «деградації» повсякденної мови, що є ознакою спотворення людських стосунків, симптомом «відносин влади та підпорядкування» [Современное зарубежное литературоведение 1999].

Оскільки «владним» у суспільстві і культурі щодо жінки є «чоловічий дискурс», то вона, відповідно, також опиняється в ситуації «підпорядкування». І однією із основних «пригноблювальних інституцій» вчені вважають саме мову. Тож цілком закономірним є той факт, що феміністична критика, розвиток якої відбувається певною мірою у руслі постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністського комплексу, у центр своєї проблемної бази ставить і мовні питання.

Феміністки впевнені у домінуванні в мовному дискурсі чоловічої «ідеології».

Мова, на думку Джудіт Батлер, «не є зовнішнім засобом або інструментом, в який я вливаю себе і з якого я збираю відображення цього себе» [Жеребкіна 2000: 65]. «Саме мова (як стверджує теорія мовленнєвих актів, принципи якої Дж. Батлер використовує у філософському аналізі проблеми суб'єктивності) формує суб'єктивність, а не навпаки» [Жеребкіна 2000: 65]. Тому

мова, яку використовуємо, як вважають феміністи, робить нас невидимими для самих себе. «Той словник, котрий ми успадкували, замикає нас у певних рамках буття», – твердить С.Гріффін. Через це ми стаємо просто дружинами, домогосподарками, «дівчатками на виклик», відьмами, лесбіянками, німфоманками. Кожна структура мислення детермінована мовою. Саме мова посилює нормативність мислення ефективніше, ніж будь-яка в'язниця, вважає дослідниця, оскільки ще до того, як ми виразимо те, що почуваємо, мова піддає нас цензурі не тільки через зміст слів, але і через нормативність мови та писемності» [Брандт 1998: 179].

Що ж стосується українського літературознавчого простору, то на його обрії, який в 90-х роках ХХ ст. помітно збагатився ґінопрозовими текстами «Польові дослідження з українського сексу» (1998), «Інопланетянка» (1992), «Я, Мілена»(1998), «Дівчатка»(1999) Оксани Забужко, «Валя» (1999), «Мама» (1999), «Дзвінка» (1999) Ніли Зборовської, ще не з'явилось жодної теоретико-методологічної концепції, яка б стосувалась питань жіночої мовної артикуляції власних досвідів у літературній традиції. Не набагато краща ситуація і з перекладами подібних досліджень іноземних науковців. Цим і зумовлена наша зацікавленість цією проблематикою та її актуальність.

Щоправда, окремі положення стосовно особливостей дискурсу, хоч і побіжного характеру, все ж подибуємо у літературно-критичних працях Соломії Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі», 1999), Віри Агеєвої («Поетеса зламу століть», 2001), Ніли Зборовської («Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків» 1999), котрі серед характерних рис письма таких письменниць, як Леся Українка, Ольга Кобилянська, О.Забужко виділяють образну метафоричність, символічність, асоціативність. «Питома нераціоналістичність, емоційність, зосередженість більше на глибинних емоційних процесах, на станах душі, ніж на екстенсивних описах / «завоюваннях» широкого довколишнього світу, вибаглива асоціативність, підкреслена увага до «дрібниць», до того, що в контексті чоловічої ціннісної ієрархії є малозначущим… Йдеться про «вписування жіночого тіла та жіночої відмінності у мову і текст… Маються на увазі «невеликі, але важливі відхилення, сукупна вага досвіду і винятків». Цей досвід загалом більше чуттєвий, ніж стандартизовано раціональний…» [Агеєва 1999: 192-193], – відзначає Віра Агеєва, маючи на увазі творчість жінок-письменниць кін. XIX – поч. XX ст. Ніла Зборовська помітила «…шалену, дещо неврівноважену,

невротичну оповідь» [Зборовська, Ільницька 1999: 129] повісті О.Забужко «Я, Мілена», відзначаючи при цьому іронічність викладу, а також те, що «… простір мови («Польових досліджень з українського сексу» – О. С.), …клекоче вулканічним потоком, вогненною магмою, збуваючи самогубчу агонію (У передмові до книги Оксана Забужко напише: «Я сказала – і спасла душу»)» [Зборовська, Ільницька 1999: 116] тощо.

Однак ні результатів досліджень вищевказаних текстів, ні аналізу української феміністичної літератури 90-х років ХХ ст. ще не достатньо для відтворення об'єктивної картини мовно-стилістичних особливостей української феміністичної гінопрози О.Забужко та Н.Зборовської, з'ясуванню яких і присвячено нашу розвідку.

Навіть досить скромний огляд аналізованого нами літературно-феміністичного матеріалу 90-х років ХХ століття дає підстави виділити цілий ряд характерних особливостей мовно-стилістичного характеру цієї прози.

У цьому контексті на увагу перш за все заслуговує той факт, що переважаючими серед феміністичного доробку останнього у ХХ столітті десятиліття є малі та середні жанрові форми, зокрема повість. Цікаво й те, що ця особливість долучає феміністичну прозу до загального українського літературного контексту 90-х років ХХ ст., який також тяжіє до актуалізації своєї уваги на «малій прозі» (В.Шевчук, В.Дрозд, Ю.Винничук, В.Діброва, Є.Пашковський, П.Федюк). Власне, це дало підставу літературознавцю М.Кравчуку слушно зауважити, що «сучасна українська проза, новелістика в своїх кращих зразках оновлюється і удосконалюється як жанр» [Кравчук 1986: 71].

Прикметним для автодієгетичного наративу Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» та гомодієгетичного Ніли Зборовської «Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків» є певне ігнорування причинно-наслідкових зв'язків при конструюванні текстів та опора на «принцип гри», що становить домінанту роману Оксани Забужко, який являє собою синтез потоку свідомості, асоціацій, алюзій, інтелектуальних роздумів, глибинного психофізичного жіночого світосприйняття та чуттєвості.

Показовою у цьому контексті є друга частина вказаної книги Ніли Зборовської.

«Авторка складає різнобарвну та дещо хаотичну мозаїку із жіночої повісті, яка курсивом проходить крізь усю постмодерну палітру «створива», спогадів про О.Забужко, Є.Пашковського, О.Ульяненка, С.Квіта, Н.Тубальцеву, подружжя Рубчаків та інших

своїх сучасників, спогадів про українське літературно-мистецьке життя останніх років XX ст., згадує авторка і своє дитинство, а також «між цим всім сміттям пліткарським» є «своєрідні літературні intermezzo» [Зборовська, Ільницька 1999: 195] – це листи до племінника Ярославчика, з яким вона ділиться своїми мистецькими планами та феміністичними настановами. Одним словом, «… я сіла і …написала щось таке, що ніяк не визначається за жанром» [Зборовська, Ільницька 1999: 282], такий собі літературознавчий роман-плітку, – каже Ніла Зборовська. Така жанрова та композиційно-стилістична гра повинна засвідчити «вільну», власне жіночу манеру письма. «Вся стилістика цього створива, – пояснює Зборовська, – має відображати фемінну письменницьку стратегію, тобто не розповідати все за порядком, як це роблять дуже вже маскулінізовані чоловіки (жерці розуму), а писати про будь-що…» [Зборовська, Ільницька 1999: 195] як заманеться, тобто вільно оперувати мовним багажем, спираючись не тільки на розумову основу, а й на емоційно-чуттєвий стан, який сприяє продукуванню саме таких мовленнєво-словесних рядів, які допомагатимуть якнайоб'єктивніше розкрити усю багатогранність жіночого єства» [Старух 2001: 168-169]. А у повісті «Дзвінка» задля глибшого розкриття внутрішнього світу своюї героїні Н. Зборовська вдається до ведення оповіді від третьї та першої особи у вигляді вкраплень роздумів Дзвінки над подіями власного життя («Я зрозуміла, що форма життя, яка дається людині, – дуже обмежена. І мені захотілося вийти за ці форми!» [Зборовська, Ільницька 1999: 318]).

Загальним для постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністського комплексу уявлень та настанов є зміщення у бік протилежний раціоналізму – в бік глибоко емоційних та інтуїтивно-чуттєвих реакцій сучасної людини на реалії навколишнього світу.

На основі цілісного і системного аналізу феміністичних творів О.Забужко та Н.Зборовської, було з'ясовано також те, що властивістю письма обох авторок є зосередженість на емоційно-чуттєвих станах душі своїх героїнь, а також, що більшою мірою стосується О.Забужко, перевага у відтворенні внутрішньо-емоційних станів, думок та асоціацій над описом реальних подій та осіб, які у них задіяні. Здебільшого про якісь «зовнішні» події із життя героїв ми взагалі дізнаємось «із середини», тобто якраз із того потоку свідомості, думок та асоціацій, відтворених у текстах («… Ні, ще не сьогодні … За протимоскітною сіткою, либонь, застрягнувши в ній, настирливо сюрчить і та думка, може, то

взагалі вона й сюрчить, а чому б не тепер?.. Не вже?.. Чого чекати?.. Пів-упаковки транквілізаторів плюс бритва, – і вибачте за невдалий дебют. Старалася щиро, на совість, а що ні фіга не вийшло, то чесніше одразу здати карти – не гравець із мене й зараз, далі буде ще хрєновіше: просвітку не видно, а сили вже не ті: не дєвочка. І все-таки – ні, не сьогодні. Ще почекати. Додивитись цей фільм до кінця…» [Забужко 2000, 10-11]).

Подібно до героїнь творів «Польові дослідження з українського сексу», «Інопланетянка», «Я, Мілена» О.Забужко заглиблюється у внутрішній світ власних думок, протиріч, емоцій, переживань та різноманітних асоціацій Лоранс – головна героїня повісті Сімони де Бовуар «Чарівні картинки», в якій наратив будується як своєрідний сповідальний монолог. Тож чуттєво-асоціативне відтворення душевних станів та реакцій на певні зовнішні фактори є характерним не лише для української феміністичної ґінопрози.

Говорячи про емоційно-чуттєвий аспект світосприйняття та його творче жіноче зображення, необхідно наголосити на тому, що все більше феміністична увага зосереджується на «поетичному мовленні», а конкретніше – на художньо-поетичних способах осягнення думки, яку, як вважається, найоб'єктивніше можна відтворити лише за допомогою поезії. На відміну від мови, котра «замикає» жінок у певних рамках змісту слів, а також нормах мовлення і письма, у поезії, як твердипть С.Гріффін, ситуація дещо змінюється – там, хай повільно, крок за кроком, знання заховане в тілі, все ж відкривається свідомості [Брандт 1998]. «Поезія здатна перевертати, заперечувати наші уявлення про те, хто ми є, вона відкриває – часто зовсім несподівано – нам нас самих: поховані, зариті почуття, сприйняття, втрачені знання. Поезія як сон, який віднаходить мене для мене самої поки я сплю. Моє тіло стає кімнатою резонансів, чиї звуки я записую. Поет повертається до знання тіла як до джерела істини» [Брандт 1998: 179]. Іншими словами, поезія являє собою приклад можливості «мислення через тіло», можливості, яка, на думку поетеси, набагато сильніше виявляється саме в жіночому світосприйнятті. Через це основне завдання полягає в тому, щоб цю можливість актуалізувати та активізувати, що сприятиме розширенню можливостей власне жіночої мовної артикуляції. А.Річ, закінчуючи свою книгу «Народжений жінкою», присвячену дослідженню духовних потенцій, які «ховає» в собі жіноче тіло, – говорить: «Нам потрібно уявити світ, в якому кожна жінка відчує геніальність свого власного тіла. В такому світі жінки справді створять нове життя і принесуть у нього не лише дітей, але і своє

бачення та мислення, необхідні для підтримки, консолідації та зміни людського існування» [Брандт 1998: 179].

Для О.Забужко якраз поезія і є тією оазою, в якій можна себе «відчути, почути та захистити», вповні самовиразитись, тобто є оазою, яка дає можливість найоб'єктивніше у своїй суб'єктивності репрезентувати жіночий досвід у культурі. Адже саме вона, інтуїтивно збурювана внутрішньою силою, є «посередником» між несвідомою прірвою емоційно-фізичних станів, відчуттів та потреб і нашою свідомістю, а тому не може бути «редагована» жодним із «дискурсів влади». Бо «мова (власне поетична мова – О. С.), яку до пуття хіба ще кількасот душ на цілім світі й знає, завжди при тобі, як у равлика, й іншого, непересувного дому не судилось тобі, кобіто, хоч як не тріпайся» [Забужко 2000: 16-17], – говорить героїня роману «Польові дослідження з українського сексу».

Однією із стильових особливостей цього роману є те, що авторка постійно «забарвлює» його палітру власними віршованими текстами. Потреба час від часу протягом усього тексту твору «занурюватися» у свій «найрідніший», на рівні генетичного коду словесний ряд вірша, як у саму себе, є своєрідним вираженням «словесної задухи» в орбіті мови патріархального суспільства, котру можна порівняти із нестачею ковтка прохолодного повітря у задушливо-спекотний день, коли єдиним рятунком є свіжа прохолода затінку або «власне» інтуїтивно відчуте слово вірша.

Отже, саме поезія для Забужко є тим бастіоном, який здатен вберегти, а в перспективі й розкрити усю самодостатність жінки. Це розуміє і героїня її роману, міркуючи: «… власний текст боронив тебе од наруги («заганяння» в певні сковуючі словесні рамки, внаслідок чого, деформується і особисте уявлення про себе – О. С.) й пониження, ти читала, як писала – на голос, ведена саморухливою музикою вірша» [Забужко 2000: 17].

Специфічною рисою мистецтва постмодерну є те, що «практично всі письменники цього напряму, – як зауважив літературознавець І. Ільїн, – одночасно виступають і як теоретики свого мистецтва. […] Подібний симбіоз літературознавчого теоретизування і художнього вимислу, – вважає літературознавець, – можна пояснити і чисто практичними потребами письменників, змушених роз'яснювати читачу, вихованому в традиціях реалістичного мистецтва, чому вони використовують незвичайну для нього форму оповіді» [Современное зарубежное литературоведение 1999: 248].

До теоретичного «анонсування» своїх творів вдається і Н.Зборовська, намагаючись у такий спосіб сприяти кращому розумінню майже невідомих українському читачеві основ феміністичних шукань. Сюди слід віднести і «Передмову» до книги («Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків». «Мені хотілося написати **живу книгу**. Хотілося сказати, що фемінізм, літературознавство – це не лише теорія, що це також – спосіб життя» [Зборовська, Ільницька 1999: 6]), і «Теоретичне зауваження щодо композиції цього створива» («Печалі та радощі літературознавки» – О. С.), бо «загалом це створіння має нагадувати жінку в її постійному становленні та незавершенні» [Зборовська, Ільницька 1999: 195], і «Післямову» до другої частини книжки, а також «Додаток» із передмовою до повістей «Мама» і «Дзвінка» з подібними зауваженнями.

Розмірковуючи над розвитком феміністичних тенденцій у вітчизняному літературному просторі, Н.Зборовська зазначає, що «у культурному русі, яким став фемінізм XX ст., переосмислюються владні суспільні структури та прочитується ідеологічне, мітологічне мовлення, що забезпечує панування однієї статі над іншою. Замість чоловічого /традиційного/ уявлення про жінку оформляється власне уявлення жінки про себе, про своє призначення, що цілком закономірно суперечить з мітами патріархальної культури» [Зборовська, Ільницька 1999: 127-128].

Однією із таких суперечностей на шляху створення іншої по відношенню до традиційної тоталізуючої мовної системи, як не парадоксально, у феміністичних творах О.Забужко та Н.Зборовської став наближений до форм живого розмовного мовлення спосіб викладу художнього матеріалу.

Справді, твори обох письменниць насичені, часто навіть досить «густо приперченою» нецензурною лексикою із активу живого розмовного мовлення, проте це аж ніяк не свідчить про брак авторської освіти чи вихованості. Це репрезентує ще одну особливість феміністичної літератури – «свідчити», хай поки що і не своєю мовою, про те, «як хочу», тобто із максимальним наближенням до своїх внутрішніх станів, оскільки, як зауважує Е.Шовалтер: «Жінок не допускали до повноти мовних ресурсів і їх змушували до мовчання, евфемізму і тавтології» [Шовалтер 1996: 522].

Активно використовуючи у своїх феміністичних творах 90-х років XX століття лексичне «багатство» живого народно-розмовного мовлення, О.Забужко та Н.Зборовська тим самим ніби впроваджують у життя думку іноземної дослідниці Шанталь

Шави про те, що «коли жінка пише чи висловлює себе в існуванні, вона змушена говорити мовою, що певною мірою нагадує іноземну мову, мову, в якій вона почуває себе незручно», а тому вироблена жінками мова «повинна своєю природою продовжувати працювати пристрасно, науково, поетично, політично, щоб зробити себе невразливою» [Шовалтер 1996: 520].

Таким чином, мовно-стилістична парадигматика феміністичної прози О.Забужко та Н. Зборовської, відтворення якої переважно відбувається в жанрі повісті із широким залученням до свого активу живого народно-розмовного мовлення являє собою синтез причинно-наслідкових зв'язків та «**гри**», відбиваючи глибинні емоційно-чуттєві стани душі своїх героїнь. Важлива роль відводиться асоціативному письму, потоку свідомості, символічності тощо. Розширюється інтертекстуальне поле текстів, вводячи теоретичний дискурс у прозу (Н.Зборовська), вплетенням О.Забужко в палітру «Польових досліджень з українського сексу» власних віршів, бо саме поезія, на думку письменниці, є рятівним мовним простором для об'єктивної репрезентації «жіночості» в культурі.

Література:

Агеєва 1999: Агеєва В. П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 264с.

Брандт 1998: Брандт Г. А. Природа женщины как проблема: Концепции феминизма // ОНС. Общественные науки и современность. – 1998. – № 2. – С. 167-169.

Гундорова 1997: Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – 297с.

Жеребкіна 2000: Жеребкіна І. Феміністська теорія 90-х років: проблеми та парадокси репрезентації жіночої суб'єктивності // Філософська думка. – 2000. – № 6. – С. 56-72.

Забужко 2000: Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. Вид. 3-е, стереотипне. – К.: Факт, 2000. – 116с.

Боровська, Ільницька 1999: Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунів. – Львів: Літопис, 1999. – 336с.

Кравчук 1986: Кравчук М. З. З погляду новеліста // Літературна панорама. – 1986. – С. 70-74.

Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник 1999: Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1999. – 319 с.

Старух 2001: Старух О. В. Спектр феміністичних проблем у повісті Н. Зборовської «Валя» // Вісник ЛДПУ. Філологічні науки. – 2001. – № 8. – С. 164-175.

Шовалтер 1996: Шовалтер Е. Феміністична критика в пущі // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 1996. – 633с.

Starukh Oksana

The discourse of feministic prose by Oksana Zabuzhko and Nila Zborovska

In the article the main attention is paid to a linguistic and stylistic level of feministic prose writings by O.Zabuzhko and N.Zborovska of 90-s of the XX-th century. The literary narration in the works is characterised by dismissal of cause-and-effect relation that is based on the «principle of game». The writings are marked with great emphasis laid on deep emotional states of their heroines' psyche which are expressed by means of associative stream of consience. The consideration is also given to the usage of portions of colloquial speech, poetry and feministic speculations.

Keywords: feministic prose, discourse, «principle of game», stream of consience.

Інна Стешин (м. Тернопіль)
ББК 83.3 (4 Укр) 6-8
УДК 82.477-31

Демонічна модальність у романі Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу»

У статті аналізується демонічне начало в романі сучасної української письменниці О.Забужко «Польові дослідження з українського сексу». Думка про зло як систему, що матеріалізується в українській історії, є однією з провідних. Історико-політичний контекст інтерпретації демонічного українським жіночим письменством, зокрема О.Забужко, відрізняє від інтерпретацій демонічного представницями інших літератур.

Ключові слова: демонічне начало, демонічна модальність, архетип відьми, архетип зла.

Тема демонічного світу, інфернального зла досліджувалася багатьма літературознавцями як минулих століть, так і нашими сучасниками (Н.Фрай, Г.Грабович, Н.Зборовська, О.Забужко та ін.). Ця тема знаходить своє зображення і в багатьох літературних творах авторів сьогодення (Ю.Андрухович, М.Бабак, В.Шевчук, Е.Андієвська). В цій статті зроблено спробу проаналізувати демонічне начало в романі сучасної української письменниці О.Забужко «Польові дослідження з українського сексу». Популярність гендерної проблематики, активізація феміністичних досліджень, гострі полеміки і дискусії про творчість О.Забужко мотивують актуальність обраної теми.

Людська культура протягом низки століть створила чималу кількість архетипів, «потужних і невичерпних джерел літератури та мистецтва» [Літературознавчий словник-довідник 1997: 65]. Архетип відьми, демона у жіночій подобі є одним із найдавніших і найпоширеніших. Цей архетип тісно пов'язаний із жіночою тілесністю, сексуальністю, а, відтак і з гріховністю. Жінка з її сексуальністю завжди становила для чоловіка небезпеку. Відома феміністка, авторка чималої кількості досліджень Кейт Мілет вважає, що такі погляди на жінку знайшли своє відображення в першу чергу в літературних та релігійних міфах, і двома провідними міфами західної культури вона вважає оповідь про скриньку Пандори та біблійний міф про гріхопадіння: «Відтоді зв'язок жінки, сексу і гріха є основою західного патріархального мислення» [Мілет 1998: 96]. Таким чином, патріархальний світ

ставить у центр чоловіка, а підкорення та витіснення жінки пов'язує з гріховністю.

Архетип зла всебічно розкрив представник «міфологічної критики» Нортроп Фрай. У праці «Анатомія критики» (1990) в теорії архетипних значень, які він уподібнює до мотивів та образів, що мають міфічну природу, автор виділяє «демонічну уяву – світ страхіть та козлів відпущення, неволі та болю й збентеження» [Frye 1990: 147]. Дослідник розмежовує демонічний світ святих і демонічний світ мертвих, світ тварин, який населяють монстроподібні звірі, неорганічний світ у вигляді пустель, каміння та безплідної землі, зруйнованих міст. Окрему екзистенцію у Н.Фрая має світ вогню та води, про який згадаємо далі.

Архетип відьми, чарівниці, демона в спідниці, як і диявола-чоловіка, є невід'ємною частиною теми демонічного інфернального зла. «Переслідування відьом – найпоказовіший приклад репресування жіночого начала», – зазначає Григорій Грабович [Грабович 1998: 19]. Ще на початку XX століття російський дослідник Микола Андреєв, досліджуючи тему демонізму, відзначав: «Підозру викликали усі жінки взагалі. Одні – тому, що були надто потворні, інші – тому, що надто красиві. Гострий розум, дуже малий чи дуже великий ріст, і взагалі все, що робило жінку надто помітною, викликало підозру й загрожувало їй великими неприємностями» [Андреевь 1914: 39]. Такі настрої панували не лише в XV, XVI, XVII століттях. Двадцяте століття представлене закоренілою традицією віри у відьом та нечисту силу в Україні. Відомий український етнограф та фольклорист В.П.Милорадович писав, що образ відьми і донині живе в свідомості сучасної людини і не втрачає свого впливу на подальший розвиток українського етносу [Милорадович 1993: 48-61]. Це й знаходить своє відтворення в багатьох літературних творах сучасників (В.Шевчук «Жінка-змія», «Горбунка Зоя», «Чортиця»; Ю.Андрухович «Перверзія»; М.Бабак «Вільхова кров» і ін.).

Архетип жінки-відьми, отже, притаманний українській національній ментальності. З цього погляду цікаво розглянути творчість сучасних письменниць. У творах Емми Андієвської гендерна проблематика зведена до проблеми пошуку людського призначення, ідеї вищого пізнання. Маріанна Кіяновська «залишається осторонь від того, іншого світу, який вирушає на лови *птиці істини.* Вона має її при собі і в собі» [Галета 2001: 82]. На думку І.Долженкової, прихильниця філософсько-еротичного напрямку в сучасній українській поезії Антонія Цвіт (Антоніна

Цвит) «зробила для фемінізму більше, аніж усі декларації наших доморощених емансіпе. Передусім – демонстрацією потужного життєдайного начала споконвіку притаманного саме жінці» [Цвіт 1998: 10]. У поетеси чоловіче та жіноче начала – це частини одного цілого, де відбувається взаємозв'язок духу і плоті, це жінка, приречена на самоспалення заради любові й щаслива від того. Такі мотиви характерні майже для усієї поезії А.Цвіт. Але в рок-феєрії «Корона Євпраксії» відображений конфлікт чоловіка та жінки: чоловіка як втілення Зла та Пітьми, жінки як Добра і Світла. Чоловік Євпраксії стає носієм та відображенням темних сил зла. В О.Забужко сатаною-чоловіком, «відкритим до зла» [Забужко 2000: 91], виступає спершу Микола; носієм болю, страждань і пустоти стане він для її героїні. Згодом у душі Оксани (персонажа) з'являться подібні демонічні метаморфози: «Ти навчив моє тіло – каструвати кривдника: вся моя громаджена жіноцька сила […] з тобою – вивернулась чорною підкладкою назовні, зробилась нищівною-смертоносною» [Забужко 2000: 73]. І хоча в А.Цвіт та О.Забужко спільною є тема набуття жінкою сексуальності, представлена вона по-різному: О.Забужко відверто і без сорому говорить про все, що пов'язане з жіночою сексуальністю, А.Цвіт «сповідається у своєму бажанні, як в забороненій пристрасті, гріховність якої вона покутує, звертаючи свою пристрасть безпосередньо до фалічного начала» [Жеребкин 1999: 294].

Присутність зла, демонізму спершу відчувається в образі Миколи; поетеса (героїня) зразу у «сум'ятну мить, чіткого й тверезого наскрізного знаття» [Забужко 2000: 17] збагне: «***Цей чоловік зробить тобі боляче***» [Забужко 2000: 17]. «Котяра з сивим йоржиком і шельмівським зеленооким прижмурком» [Забужко 2000: 15] поступово перетворюється у художника з *диявольським обличчям* і все диявольське проявляється перш за все в його картинах, де зображені то зеленоокі відьми у вихорі танцю, то дама з пожежно-рудим волоссям, що поїдає свого коханця. Внутрішнє зло «випливало» не лише на картини, а й на стосунки з жінкою-поетесою: Микола прагне підкорити її та звести до ролі жертви-Миші: «*То ти себе що*, – склацнувся лезом нагору, як бганий ножик, – «*побєдітельніцей» почуваєш*?, – здається, так і лишилася сидіти з роззявленим ротом: Миколо, та чи ж ми з тобою в перетягування каната забавлялися?…» [Забужко 2000: 20]. Як носій патріархальних поглядів, Микола бажає бути неодмінно переможцем, а в бінарній опозиції «Кіт-Миша» неодмінно Котом: «*Ось тут ти й попалась*! – зблиснув очима ледь не зловтішно […] – Тому що я – Кіт!» [Забужко 2000:

44]. З подібною конструкцією «хижак-жертва» експериментувала й сучасна британська письменниця А.Картер, але її розв'язання опозиції полягало в укладенні пакту між «чоловіком-тигром» і «жінкою-овечкою». В української письменниці дихотомія чоловіче – жіноче залишається відкритою.

Аналізуючи відьмацьку вдачу художника, яка згодом перенесеться і на поетесу, варто ще раз звернутися до літературно-філософської студії «Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу», яка стала і продовженням, і доповненням до художнього твору за комплексом ідей, за рівнем проекції на культурну ситуацію й суспільства взагалі. В студії О.Забужко робить сама спробу зрозуміти Шевченків спосіб розкриття прихованого, його (автора) самооголення, сходження у підсвідомість, філософію зла. І знаходимо тут вияв впливу рецепції Шевченкових творів на її власну письменницьку творчість. Те ясне, пронизливе наскрізне бачення зла, яке характерне для поетеси Оксани, зустрічаємо і в самого Шевченка, і в його протагоністів. Забужко називає це «шаманізмом» поета – «постійно болісну, ба навіть суб'єктивно трагічну відкритість вельми специфічному містичному досвідові: здатність до «внутрішнього бачення сил зла» [Забужко 1997: 87]. Героїня відчувала відкритість до зла обраного нею мужчини, його «герметичну неконтактність» [Зборовська 1999: 115], духовну відчуженість, але вона боїться «ввірятися власному хисту» [Забужко 2000: 64], який немов програмує життя наперед і не дозволяє керувати собою. Боїться й водночас перевіряє плин подій, дозволивши їм спрямовувати життя. Як вважає Забужко, у Шевченка це почуття «близьке до богопокинутости, тим-то в перекладі на мову народно-міфологічних символів і десигнується через відьмацтво: це трагічний і необорний приділ «місіонера» розпізнавати й прозрівати зло […], – передбачати грядуще зло навіть там, де в теперішності, здавалось би, випадає тільки «очі веселити» [Забужко 1997: 90]. Тому у баченні великого митця все, що, на перший погляд, схоже на рай, обертається «тавром первородного гріха, своєю *безборонністю перед злом*. І тому з-за плечей щасливих юних красунь манячить перед внутрішнім зором поета грізна примара вічних злиднів і жебрацької старости, а в руссоїстському «раю» простого й природного селянського життя він «бачив пекло» [Забужко 1997: 91]. Жіночий образ Шевченка – це образ ображеної, приниженої, згвалтованої жіночності, і він має своє продовження в кінці ХХ-го століття в образі Оксани.

У романі безборонність перед злом, яке символізує чоловік, зматеріалізованим в образі Миколи, перетворюється на зло:

письменниця проектує промінь демонізації на себе, вона сама перетворюється у відьму, «каструючу мегеру з лещатами у лоні» [Забужко 2000: 38]. Відбулась метаморфоза: «брат-чорнокнижник», демонізований коханець, пробуджує у закутках душі поетеси темні сили зла, «огненно-пропекущу зненависть» [Забужко 2000: 83], і вже «в ній пропав усякий-будь смак пізнавати, колишня невситимо-вбируща хіть відкривати нове – мать його за лапу, та чи я вже вмерла?» [Забужко 2000: 77], «щось невловно змінилося в цілій постаті, в рухах, в ході […] погас зір – не вдаряли більше очі з обличчя прожекторами» [Забужко 2000: 81]. Відкритість до зла стає реакцією на принижену жіночість, способом відплати за фізичний та душевний біль, за розбите від ґвалту тіло, за відсутність снів та віршів з появою коханця. Бажання «обтулити», закрити собою перетворюється в героїні на порив «вгородити в нього всі наявні ножі й інші колюще-ріжущі предмети, щоб рухнув, виблядок, стікаючи кров'ю!» [Забужко 2000: 83] – ось так «відьма, пускаючи дим, реготалася зсередини неї» [Забужко 2000: 13]. Таким чином, Забужко ставить свою героїню «в один ряд з архетипними каструючими жінками, які вселяли невідпорний страх у чоловіків своєю vagina dentata, що належить до осердя практичного чарівництва – лігатури, яка, за визначенням славнозвісної Malleus Maleficarum (1486) позбавляє «чоловіка чоловічого органу». Цим письменниця десексуалізує чоловіків і ресексуалізує жінок» [цит. за Романець 2001: 13].

Одним із наскрізних образів роману є вогонь – «чоловіча» стихія (вода ж вважається «жіночою» стихією; до речі, М.Фуко наголошував на корреляції уявлень про воду та божевілля). Н.Фрай акцентує, що «поетичний символізм, як правило, ставить вогонь над людським життям у цьому світі, а воду нижче його рівня» [Frye 1990: 145]. Володимир Гнатюк у «Нарисі української міфології» писав: «Огонь – се мстивий чоловік» [Гнатюк 2000: 161]. Таким самим мстивим чоловіком виступає вогонь і в романі; «дев'ять місяців гнався за нею, вже по американських широтах, в кухні, надто поночі» [Забужко 2000: 62]. Дух вогню існував у реальному житті, коли запалала дача Миколи, переслідував він її уві снах: героїня сниться собі «деревцятком на роздоріжжі» [Забужко 2000: 63], і хтось невидимий запалює вогонь, дерево горить, гасне, «мовби на те лиш, щоб обглитати крону з листя, і там, де перед хвилею деревцятко мінилося світляною зеленню на тлі неба, стримить гіркий, зчорнілий кістяк» [Забужко 2000: 63]. Такий вогнений смерч пронісся не тільки через тіло, а й через душу поетеси, випекши звідти вірші, любов, радість,

«неповстримну розгонистість літака перед злетом, що завжди в ній була» [Забужко 2000: 81].

«Тема відьми, що нібито так широко побутувала в українській літературі, але якось розпливалася, згладжувалася і зм'якшувалася […] тут нарешті набирає адекватного звучання – саме у вимірі іншості» [Грабович 1998: 22]. Г.Грабович має на увазі не відьмацькі чи диявольські атрибути, прийоми та ефекти, хоча певною мірою вони існують у творі, а філософський метафізичний зміст зла; як вважає О.Забужко, «зла, що матеріалізується як Система – в національній історії, і суто метафізично – в долі художника, який неминуче опиняється віч-на-віч із ним» [Пащенко 1996: 6]. Думка про зло як Систему, що матеріалізується в українській історії, проходить через роман болючим нервом. Дивлячись збоку на свою «забембану» країну «з її кодексом примусового щастя, котрий, розуміється, покотом тиражує невротиків і психопатів» [Забужко 2000: 82], авторка асоціює її з льохом, «де ядушно смерділо напіврозкладеними талантами, догниваючими в безруху життями, піллю і цвіллю, немитим сопухом марних зусиль: українською історією» [Забужко 2000: 53]. А українська історія – це, за словами Н.Зборовської, «даремний бунт на тлі душевної непривласненості». Загалом подібно як Шевченко був зациклениим на «ідеї «звихненості» української історії як моделі історії вселюдської – через альянс зі світовим злом» [Забужко 1997: 88], так і О.Забужко вустами ліричної героїні бажає «виламатися, вимачкуватися з колії – з отої віковічної вкраїнської *приреченості на небуття*» [Забужко 2000: 32], з віковічного рабства, в якому народ вироджується. Альянс зі світовим злом породжує страх, який передається з покоління в покоління, а звідси й «інфікованість страхом» [Забужко 2000: 112] і «все робиться вагітне смертю» [Забужко 2000: 112].

Аналізуючи модерний український літературний процес, Соломія Павличко використовувала поняття «маскулінного страху», тобто страху українського мужчини перед усім новим [Павличко 1996: 80]. Це поняття стає метафорою як епохи модернізму, так само воно є актуальним у кінці XX-го століття в творі О.Забужко.

Історичну недолю України визначає і страх, і зло, і зла воля: «Йдеться про Шевченкову концепцію *національного гріха, котрий перетворює історичне буття провинного народу на різновид земної покути*» [Забужко 1997: 121]. Земна покута виявляє себе в слабкості та безвольності українського чоловіка як «родовий проклін українського мужчини» [Забужко 1997: 127]. Характеризуючи фемінний характер української ментальності,

Н.Зборовська визначає фемінність однією з «визначальних особливостей українського світу» [Зборовська 2001: 149], причому вона протиставляє «фемінній» чоловічості «маскулінну» жіночість, що так характерно для сучасного українського суспільства. «Можливо, певний інфантилізм сучасного українця, його поверховість, непродуманість життя випливає із занадто тривалого усвідомлення себе як сина, покладання на чужу, материнську мудрість у вирішенні принципових життєвих проблем» [Грабовська 2000: 103]. На думку Ірини Грабовської, в ментальності українця особливе значення відіграє архетип жінки-матері чи «Вічної Матері»; К.Г.Юнг відносить цей архетип до архетипів колективного та індивідуального несвідомого [Юнг 1997: 30-280]. Подібну думку висловлює і Н.Зборовська: «Мені здається, в українській культурі ми маємо справу з *комплексом матері*, або, як говорив Нойман, патологічною «інфантильною» зациклені стю на її образі, яка робить неможливим повноцінне чоловіче життя» [Зборовська 1999: 27]. У тоталітарній Україні в центрі патріархального міфу стояла Велика Матір як пролетарськи свідомий елемент, яким можна маніпулювати: «стать» перестала бути атрибутом індивіда – вона *космізувалася*: Жінкою – класичним сексуальним об'єктом, з постійною готовністю пасивного еротизму розпластаною під Ураном-небом Верховної Влади, що тримає її в найупокоренішій позі завдяки неослабленій ерекції своїх мілітарних органів» [Забужко 1999: 159]. Із вищесказаного випливає висновок, що доки міф про Україну-жінку буде панувати в українській ментальності, дотийметься і про чоловічу інфантильність, і про «фемінну» чоловічість, а з нею і про «маскулінну» жіночість в українському письменстві.

Таким чином, демонічне притаманне українському письменству. Тільки якщо в Шевченка демонічне пов'язане із Росією, царатом, то у сьогоднішніх українських письменниць демонічне – це радянська влада, деспотичність тоталітарного режиму. Очевидно цей історико-політичний контекст відрізняє й інтерпретацію демонічного українським жіночим письменством від інтерпретації демонічного, яке, приміром, здійснює британське жіноче письменство.

Література:

Андреевь 1914: Андреевь Ник. Человькь и нечистая сила. – С.-Петербургъ: книгоиздательство «Жизнь и знаніе», 1914.

Галета 2001: Галета О. Жіночий текст як тіло і тло: поезія Маріанни Кіяновської //Гендер і культура /Упоряд. В.Агєєва, С.Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С. 81-93.

Гнатюк 2000: Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000.

Грабович 1998: Грабович Г. Кохання з відьмами // Критика. – 1998. – Лютий. – С. 19-24.

Грабовська 2000: Грабовська І. Чи довго ще квилити «чайці-небозі», або знов про жіночність України // Сучасність. – 2000. - № 5. – С. 99-114.

Жеребкин 1999: Жеребкин С. «Свеча в Храме Фалоса»: женские фантазии в Украине // Гендерные исследования / Под. ред. Жеребкина С. – М.: Человек, 1999. - № 2. – С. 287-296.

Забужко 1999: Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 1999. – С. 152-193.

Забужко 2000: Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. Вид. 3-є, стереотипне. – К.: Факт, 2000.

Забужко 1997: Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К.: Абрис, 1997.

Зборовська 1999: Зборовська Н. Про «безталання бути жінкою»: з приводу «Польових досліджень…» Оксани Забужко // Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛНУ ім.І.Франка, 1999.

Зборовська 2001: Зборовська Н. Фемінний характер української ментальності // Критика. – 2001. – № 7-8. – С. 59-66.

Зборовська 1999: Зборовська Н. Чому в українській літературі немає любовних романів // Критика. – 1999. – Липень-серпень. – С. 27-31.

Літературознавчий словник-довідник 1997: Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997.

Милорадович 1993: Милорадович В.П. Українська відьма: Нариси з української демонології. – К.: Веселка, 1993.

Мілет 1998: Мілет К. Сексуальна політика: Пер. з англ. – К.: Основи, 1998.

Павличко 1999: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999.

Пащенко 1996: Пащенко В. Оксана Забужко: «Мені завжди хотілося написати книжку, яка лежала б на розкладках» // Літературна Україна. – 1996. – 1 серпня.

Романець 2001: Романець М. Біль, бажання і відраза: морфологія плоті у прозі Забужко, Іздрика і Покальчука // Гендер і культура / Упоряд.: В.Агєєва, С.Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С. 110-120.

Цвіт 1998: Цвіт А. «Гріховна таїна». Філософсько-еротичні поезії / Передм. І.Долженкової. – К.: Хрещатик, 1998. – С. 3-10.

Юнг 1997: Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. – СПб.: Университетская книга, М.: АСТ, 1997.

Frye 1990: Frye N. Anatomy of Criticism. – Penguin Books LTD, 1990.

Steshyn Inna

Demonic modality in O.Zabuzhko's novel «Field Research on Ukrainian Sex»

The article is devoted to the analysis of demonic sources in O.Zabuzhko's novel «Field Research on Ukrainian Sex». The thought about evil as the system which is materialized in Ukranian history became one the main motives in the novel. Historical-political context of the demonic origin interpretation by Ukranian women's writers namely O.Zabuzhko distinguishes from the interpretation of demonic sources by representatives of other literatures.

Key words: demonic origin, demonic modality, archetype of witch, archetype of evil.

Олександр Ткачук (м. Тернопіль)
ББК 83.3 (4 Укр) 5-8
УДК 82.477-3

Від історії до наратії: структурна організація прози М.Яцківа

У статті розглядаються основні тенденції наративної побудови модерністської прози кінця XIX — поч. XX ст.: використання сценічного способу викладу, його вплив на композицію творів, організацію наративу та на читацьку рецепцію. Зміна наративної перспективи, запровадження наративного темпу сценічного викладу засвідчує модерністську природу наративної техніки М.Яцківа.
Ключові слова: історія, нарація, модернізм, рецепція, темп.

Нарація у прозі кінця XIX поч. — XX ст. не привертала стільки уваги критиків, як це робила композиція твору, фабула і система персонажів. У літературно-критичному дискурсі цієї доби предметом дослідження були аспекти, які в наратології відносяться як до сфери дієгезису: відбір подій, ситуацій, героїв, їх властивостей, так і до сфери дискурсу: розміщення подій щодо послідовності розповіді, тобто лінеаризації їх, визначення темпу наративу. Всі ці аспекти підпорядковуються розповідній перспективі, якої дотримується наратор у творі. Власне точка зору наратора виявляється і в елементах композиції, і відборі та впорядкуванні подій, тобто в конструюванні фабули, саме вона визначає значення всіх цих елементів тексту, які вибудовують ідею твору. Літературна критика межі XIX — XX століть звертала увагу безпосередньо на аналіз оповідуваного світу і в такий спосіб охоплювала спектр питань стосовно фабули, композиції, конструювання персонажів. Якщо ж виходити з структуралістького розуміння художнього тексту, то необхідно розглядати різнорівневі елементи твору у взаємозв'язку один з одним. З комунікативної точки зору художній твір як знакова система будується на основі стереотипізованих, конвенційних знаків, які об'єднуються в одне ціле. На комунікативну спрямованість художньої літератури вказував ще О.Білецький, коли стверджував, що література — це діалог, який відбувається між автором та присутнім у його свідомості співбесідником [Білецький 1927: 41]. Оскільки процес комунікації виходить від адресанта, то в конструюванні повідомлення, художнього тексту бере участь суб'єкт, який своїм творчим актом із різноманітних елементів створює неповторну і завершену цілісну конструкцію.

Через це в наративі виявляється роль суб'єктивної свідомості адресанта, яка репрезентується через точку зору стосовно оповідуваних подій. Інтерсуб'єктивна природа наративу як акту комунікації дозволяє виявити його естетичну цінність через сприйняття іншої свідомості адресата, реципієнта, яка прочитує систему знаків. Така комунікативна взаємодія охоплює не лише дві свідомості наратора й нарататора, але й референтні відносини тексту до дійсності та сукупність наративних кодів. Тому аналіз розповідної моделі не вичерпується лише типологією наратора, а охоплює принципи побудови твору, його композиції, класифікацію наративних прийомів, які впливають на сприймання твору.

Класичні теорії повіствування, які виникли в Німеччині, розуміли розповідь як передачу автором через посередника (наратора) оповідувану дійсність (К.Фрідеман, Ф.Шпільгаген). Зокрема, такою є класифікація наративних ситуацій Ф.Штанцеля [Stanzel: 1964], побудована на розрізнені міри участі такого посередника в розповіді, що визначає центр читацьких орієнтацій у творі. Натомість у сучасній наратології розповідь розуміється як структура, яка складається із взаємопов'язаних компонентів. Французький дослідник Ж.Женетт визначає наратив як розповідне висловлювання, дискурс, який викладає якусь подію. «Як наратив повіствування існує завдяки зв'язку з історією, яка в ньому викладається; як дискурс він існує завдяки зв'язку з нарацією, яка його породжує»[Женетт 1998: 66].

Р.Барт стверджував, що «можна виділити різну кількість рівнів у творі і дати їм різні визначення, однак, без сумніву, що будь-який оповідний текст є ієрархією таких рівнів»[Барт 1987: 393]. Відтак у ранній структуралістський період творчості Р.Барт запропонував трьохрівневу структуру оповідного тексту, виділивши рівень функцій, дій та повіствування. Якщо у Р.Барта перші два рівні розписують дієгезис, а третій стосується дискурсу, то у Ж.Женетта третій член системи структури твору — нарація, яка позначає процес висловлювання, акт висловлювання [Женетт 1998: 64]. У чотирьохрівневій наративній моделі В.Шміда рівень «історії» описується через підрівні відбору подій та підрівень історії як результату диспозиції. Натомість нарація та презентація нарації стосуються категорії дискурсу [Шмид 2003: 158-159]. Елементи цих рівнів зв'язані між собою, бо належать до однієї структури — художнього тексту. Цей зв'язок має природу послідовної інтеграції, яка характерна і для мовлення, коли елемент нижчого рівня підпорядковується одиницям вищого рівня. Саме з лінгвістики запозичений структуралізмом принцип

ієрархічного підпорядкування: фонема входить до складу слова, яке описується як частина мови і т.д. Р.Барт так пояснював структурний взаємозв'язок оповідних рівнів: «окрема функція набуває смислу настільки, наскільки входить у загальне коло дій даного актанта, а ці дії в свою чергу отримують кінцеве значення лише тоді, коли хтось про них розповідає, коли вони стають об'єктом оповідного дискурсу, що має власний код»[Барт 1987: 393].

У світлі цього погляду спосіб наратії, який характерний для модерної прози кінця XIX — поч. XX ст., впливав на представлення фіктивного світу, компонування традиційних композиційних елементів. Виділення одиниць композиції твору можна здійснювати різними шляхами, проте найбільш відповідним способом при аналізі впливу розповідної манери, наративного темпу та порядку викладу історії є розрізнення епізодів за простором, місцем дії та сукупністю актантів, які беруть участь у цій дії. Самі ці ознаки вирізняють *сцену* в наративі, яка якраз і формується під впливом просторової, часової, ідеологічної точки зору наратора. Оскільки для модерного наративу періоду межі XIX — XX століть була характерна тенденція до персонажної наративної ситуації, то домінуючим є *сценічний виклад* подій. Розповідатися має лише те, що відбувається безпосередньо перед героєм, тобто ситуація, в якій він перебуває. Вербалізує наратор лише те, що актуальне і доступне для спостереження персонажем: події та враження від них, переломлені через свідомість героя, а тому відповідно виражені в дискурсі наратора. Такий спосіб викладу є протилежним до резюмуючої розповіді наратора про минулі подій, в якій він узагальнює, осмислює фабульну інформацію. Наратор у класичній реалістичній прозі міг вільно без жодних допоміжних елементів переходити від конкретного епізоду до загальної розповіді, від окремої ситуації до розтягнутих у часі подій. Із запровадженням розповіді з полем зору героя, яка обмежує кут зору наратора, змінився підхід до конструювання темпу наратії. Нова перспектива вимагала застосування переходу від сцени до сцени, які в свою чергу мали б створювати враження наступності та тяглості. Водночас поєднання коротких одноподієвих сцен не дає такого враження наступності, а тому послідовне слідування персонажній наративній стратегії викликає у письменника труднощі. Окрім того, саме для реалістичного роману така цілісність, взаємозв'язок всіх частин через явні причинно-наслідкові зв'язки була властива і була природнім жанровим чинником. Як зазначав І.Франко: «Коли давніша

повість чи то новела — не конче натуралістична, а й загалом — усе мала ціхи більш або менш докладно локалізованої події з мотивованою зав'язкою, перипетією і розв'язкою, отже, виглядала як здвигнений після правил архітектоніки більш або менш солідний будинок, то новіша белетристика робить зовсім інше враження» [Франко 1984: 525]. Проте на кінець XIX ст. цей принцип побудови втрачав своє значення через те, що роль фабули послаблювалась, сюжет розростався паралельними, інколи не пов'язаними між собою сюжетними лініями. Подія, вчинок переставали бути основним композиційним елементом, а на їх місце прийшли внутрішній монолог, потік свідомості, діалог, дискусія. Через це критика гостро реагувала на відхід від виразного послідовності викладу, а отже, на порушення гармонійності побудови твору. Зокрема, С.Єфремов вбачав у сучасній йому прозі такі недоліки, як роздробленість, лоскутність, випадковість тем, недосконаліть опрацювання матеріалу, дріб'язковість і вузькість світогляду митця. Аналізуючи повість Г.Лукіяновича «За Кадильну», критик характеризував її композицію: «Вся повість розроблена мозаїчним способом, по методу Галая, і складається із ряду картин, сцен і ситуацій, пов'язаних між собою лише зовнішнім способом і позбавлених того внутрішнього зв'язку, який саме надає художньому твору характер струнокості, цілісності і завершеності» [Єфремов 2002: 81]. Таким чином, літературознавець заперечував новий спосіб конструювання повісті, недоліком якої вважав надмірне використання сценічних епізодів. Проте нова форма організації наративу зумовлювалась розвитком прози через ускладнення фабули. Вже з XVIII ст. розповідувана історія відходить у бік до епізодичності через диференційованість референтного матеріалу, розширення тематики, коли на основну тему кохання накладалися додаткові [Рикёр 2000: 17]. Цьому ж слугував інтерес до психологічного життя людини, починаючи з роману виховання і в реалістичній прозі XIX ст. Саме неоднозначність характеру героя, прагнення митця до поглибленого його змалювання зумовлювали ускладненість наративу, оскільки предметом його зображення стають не тільки події, а й думки, переживання персонажа, мотивація його вчинків, внутрішній світ. Найкраще виразити такий великий спектр матеріалу, в який входять не лише зовнішні події, а й внутрішнє життя людини, використовуючи лише розповідь про події, не можливо. Звідси розповідь рухається в бік зображення конкретних одномоментних ситуацій, змальовуючи які можна докладно і деталізовано описувати, а відповідно й адекватно здійснювати психологічний аналіз через фіксацію

найтонших рухів людської поведінки. Це передбачає усунення авторського коментаря, з його нав'язуванням готових сентенцій і висновків для читача. Зменшення ролі дискурсу наратора призвело до того, що опускалася та інформація, яка в традиційній реалістичній розповіді вводила змалювання конкретних сцен з життя героїв. Оскільки лише дискурс всезнаючого наратора може пояснювати зміну топосу, місця дії, появу нового персонажа, повернення в минуле, то відхід від позиції аукторіальної наративної стратегії позначився на конструюванні причинно-наслідкових зв'язків, які об'єднують частини твору. Звідси і критичні зауваження стосовно композиції модерної прози цього періоду. Зокрема, І.Франко відзначав, що повісті А.Чайковського «розпадаються на ряд сцен», навіть у «Царівні» О.Кобилянської «бракує лише руки енергічного артиста, який міг би злучити поодинокі рядом написані сцени в гарний і ефектовний малюнок»[Франко 1984: 524].

Новаторським шляхом будував композицію своїх повістей і М.Яцків. Прикладом є початок повісті М.Яцківа «Огні горять»: наратор описує розмову Бориса з старшим братом, не вказуючи конкретного місця, де вона відбувається. Розповідь починається з символічної картини, яка різко без будь-якого переходу змінюється сценічним зображенням події. В розмові Борис пояснює, чому він перебуває у лісі, чому не ходить у неділю до церкви. Бесіда органічно завершується і герой проходить селом, повчає малого шибеника. Ці дії обговорюються чоловіками, які були свідками цієї пригоди, і в такій спосіб вводиться аналепсис, розповідь про минулий випадок з Борисом [Яцків 1989: 313-316]. Така наративна конструкція суперечить традиційним оповідним формам, в яких передбачалися пояснювальні елементи, що окреслювали передісторію ситуації та причини її виникнення. Натомість у М.Яцківа читач стає спостерігачем, свідком картини, яка перед ним постає. Читач володіє лише тією інформацією, яку подають йому персонажі, зокрема, як Борис, коли висловлює свої погляди, повчає інших і як це роблять селяни, обговорюючи поведінку Бориса. Слід звернути увагу на те, що в епізоді домінує голос персонажа. Зобразити конкретну одноразову подію можна за допомогою лише дискурсу наратора, проте в прозі М.Яцківа простежується тенденція надавати перевагу мовленню героя. Навіть другорядні постаті, які у фікційному світі твору можуть лише раз з'явитися, в окремій сцені отримують право голосу. Проте не кожен персонаж може реалізовувати таку можливість прямо, як це, наприклад, роблять селяни в аналізованій вище сцені. Наратор може передавати голос персонажа у власному

мовленні за допомогою невласне прямої мови, яка виражає точку зору іншої постаті на ситуацію. В такий спосіб у сцені кожен персонаж може висловити свою думку, однак такий плюралізм підлягає засадам економії, яка передбачає відбір необхідних елементів для розповіді і відкидання зайвого. Як і резюмуючий наратив, сцена організується на таких же принципах, а тому компонування її вимагає не меншої художньої майстерності, ніж повіствування аукторіального всезнаючого наратора.

Розглядаючи прозу М.Яцківа, можна стверджувати про домінування прямої мови героїв, що пов'язано з тенденцією перенесення ідеологічного коду з дискурсу наратора в дискурс персонажа. Це, насамперед, виявляється в повістях письменника, в яких сцени наповнені діалогами та внутрішніми монологами персонажів. Однак, як ми вже зазначали, у нарації використовується і невласне пряма мова, яка завжди інтегрована у сценічне зображення і не використовується поза ним у наративі. Невласне пряма мова передає дискурс персонажа, а тому відтворює переживання героя, його рефлексії щодо подій, які не висловлені прямо героєм у діалозі. Водночас ця наративна конструкція може слугувати преамбулою до сцени. В цьому випадку нагадує ліричні відступи наратора у класичній реалістичній прозі: «Чи є в світі таке горе, якого час не направив би і не приспав? Лихоліття, війни, язви минають та пропадають в забуття, а що ж доперва з таким атомом, як доля чоловіка... Де скільки сили взялося в Ніни, як вона те все поборола, на те вона сама не година би відповісти» [Яцків 1989: 393].

Результатом цього є те, що з наративу виключається знання про героя, подане «з висоти» всезнаючого наратора, який подібно до бога сприймав усю повноту життя героя, узагальнював, пояснював його дії та оцінював з морального боку вчинки. В аукторіальній наративній ситуації зображення вчинків героя поєднувалось з оцінками його характеру, які не обов'язково виявлялись і в такій спосіб підтверджувались у конкретних епізодах. Дискурс наратора містив як емпіричне знання про героя, так і апріорні дані про його властивості. Зміна наративних принципів призвела до того, що художній світ будується на основі щоденної екзистенції людини. В конкретному епізоді герой зображується в одному аспекті, в одиничній життєвій ситуації. Наратору не потрібно маніфестувати певні властивості персонажа, його моральні якості, а лише показати, як він поводиться в конкретній ситуації. Відтак характеристика героя не маніфестується в дискурсі наратора, а реконструюється читачем з низки епізодів твору. Інтерсуб'єктивна природа художнього твору

ініціює процес сприймання суб'єкта-реципієнта, який має особистісний досвід, систему поглядів, які не часто співвідносяться з закладеним знанням художнього твору, а тому це привносить суб'єктивність в інтерпретацію та оцінку тексту. Проте активна роль читача не ставить під сумнів сам текст як носія художнього значення.

Комунікативну спрямованість естетичної форми твору якраз ілюструє модерний наратив кінця XIX — XX ст., зокрема проза М.Яцківа. Оскільки в наративі розповідач не вживає маркерів чи метанаративних знаків, які експліцитно виявляють ідейний задум, коментують і оцінюють події, то в такий спосіб розширюється творча і рецептивна активність сприймаючої свідомості. На думку В.Тюпи, модернізм яскраво виявляє комунікативну спрямованість мистецтва, художній твір «отримує статус *дискурсу* — трьохсторонньої комунікативної ситуації: автор—герой—читач» [Тюпа 2002: 74]. Це пов'язано із зростанням ролі читача, який актуалізує події в тексті та естетично освоює їх. Важливу роль у цьому процесі відіграють герої твору, оскільки навколо них концентруються мотиви твору, вони є реалізаторами функції дії, що визначає хід дієгезису (рівень маніфестацій); на дискурсивному рівні можуть виконувати функцію оповідача, на глибинному рівні структури наративу виступають актантами. Це уможливлює прочитання героя твору як текст: «власне, виявленння таких «вставних текстів», уривків, що мають композиційну і тематичну завершену будову, і є першим кроком читача» [Бологова 2000: 8]. Тому ідеальний читач модерністського твору, стикаючись з великою кількістю одноподієвих сцен, діалогів героїв, їх роздумами, не губиться в цьому матеріалі, а реконструює з нього значимі моделі, на основі яких зображується герой твору. З одного боку, він виступає носієм свідомості «іншого», відтак у наративній перспективі, найчастіше в невласне прямому мовленні, виявляються метанаративні знаки, які йому належать. Мовлення наратора пронизується голосом персонажа, виникає явище «двоголосся» (М.Бахтін). З іншого боку, саме герой є об'єднуючою ланкою, що зв'язує розрізненні сценічні епізоди, на які розпадається наратив під впливом домінування персонажної наративної ситуації. Власне, на героя покладається роль коментатора. Такий коментар, який інтегрований у дієгетичну структуру, В.Бут назвав риторичним [Booth 1961: 155].

Навіть ретроспекція, як правило, уводиться через невласне пряму мову героя, бо в такому випадку вона умотивована контекстом, який відсилає героя до раніше пережитого і, крім

того, визначається точкою зору персонажа. При цьому спогад про минуле може набувати як форми реферованого викладу передісторії, так і переходити в детальне змалювання у вигляді сцени. Герой у цьому випадку розвиває свої спогади, реконструює ситуацію подібно до того, як у наративі передається теперішня історія. Прикладом є спогад Бориса в повісті «Огні горять»:

«Приходжу, цілую його в руку, а він: «Ти чий?» — питає. Звідти й звідти, кажу, син Гната, прийшов просити, аби ви навчили мене що. «Навчили мене що ха-ха-ха!» Він видивився на мене, погладив та й каже: «А у вас нема школи?» — Нема, кажу. «Га, синку, то файно, що ти аж тут прийшов учитися, але що ж, мені, небоже, не вольно приймати тебе так. Принеси від татуня письмо, що позволяє, то прийму тебе» [Яцків 1989: 318]. Як бачимо, в наведеній ретроспекції герой розгортає значимий для його свідомості епізод не транспонованим дискурсом, а прямим дискурсом: у розповіді з'являється діалог, який передає давноминулу розмову.

Таким чином, сцена як наративний темп набула у модерній прозі межі століть домінуючого становища. Для класичної реалістичної прози XIX ст. було характерне чергування розповіді-резюме та сцени. При цьому докладне змалювання передбачалося для важливих епізодів у житті героїв, які визначали сюжет твору, несли значне семантичне навантаження. Натомість події, які не варто було розгортати в сцені через те, що вони б розтягували дієгетичний час, руйнували стрункість композиції, викладалися дискурсом наратора. Розповідач представляв таким чином передісторію подій, минуле героїв, характеризував суспільне становище, подавав цінну інформацію для розуміння зображуваного. Виникає питання: як такий матеріал міг викладатися при перевазі персонажної наративної ситуації, коли слово обізнаного наратора вже не грало такої ролі? Наратив у цьому плані будувався частково на мовленні героя. Власне, голосові персонажа відводилась головна роль у викладі передісторії, за допомогою ретроспекцій герой міг давати оцінки як своїй рефлексії стосовно екзистенції, так і розкривати суспільне становище людини. Таким шляхом конструюється повість «Блискавиці» М.Яцківа, в якій головний герой Юр Криса є домінуючим фокалізатором; окрім того, в розмовах з іншими персонажами сам розповідає про своє життя. Коли ж наратору необхідно окреслити в загальних рисах певні події, тоді в розповіді з'являється ітеративний наратив. Ітеративність — це розповідь один раз про події, що відбуваються постійно або неодноразово, а тому стає адекватним наративним прийомом, що

дозволяє відтворити події, які важко зобразити в сцені. Зокрема, у повісті «Огні горять» наратор вдається до ітеративу при розповіді про театр. Описуючи занепад театру, розповідач наводить як одноразові події, так і повторювані. Якщо згадка про призначення бездарного директора відноситься до першого типу, то далі ітеративних елементів більше: «Актори перебували стало по корчмах так, що хибувало ще тілько візитівку приробити на дверях.<> Представлення відбувалися о годину-дві пізніше, ніж було назначено на афішах, бо директор або деякий із старших «артистів» не покінчив іще своїх оборудок. Посилалося за ним до корчми, а коли його там не було, то лежав він півмертвий дома» [Яцків 1989: 375]. Зазначимо, що ітеративний елемент, як і в класичній прозі (до романів Бальзака — зауважує Ж.Женетт), підпорядковується сингулятивним сценам [Женетт 1998: 144]. У повісті за наведеним ітеративним фрагментом йде зображення одиничної події, репетиції в театрі. Так само в реалістичному творі ітеративність була прийомом, що дозволяв представити наратору певну узагальнюючу інформацію, за якою йшов перехід до зображення конкретної подієвої ситуації. Проте слід згадати, що в традиційному наративі, окрім ітеративного елементу, могла використовуватись розповідь-резюме аукторіального наратора. Відтак у прозі М.Яцківа стає очевидним зміщення функціонального призначення ітеративних елементів, адже на них випадає роль з'єднуючої ланки між сценічними епізодами. В цьому аспекті проза М.Яцківа продовжує традицію класичної прози, залучаючи ітеративні сегменти для поєднання сцен. Нерідко розділ у повісті «Огні горять» розпочинається саме ітеративним компонентом, який виконує функцію зачину. Ітеративність проникає і в розповідь наратора при викладі сценічного епізоду. Типовим прикладом є характеристика професорів в гімназії, зокрема Штангретовича: «Як професор, визначався він в сих річах: виголошував «пересадно по-німецьки» слова, при класифікації уживав дві, рідко три ноти; давав правильно двійку тому, хто мав її з інших предметів, а достаточною нотою убивав всяке відзначення і таланти понад міру» [Яцків 1989: 357]. Така наративна конструкція у формі ітеративності виражає узагальнення, а також оцінку наратором зображуваних явищ. Водночас ітеративний компонент у Яцківа може відображати лише повторювану подію, як у розповіді про професора Цинамона: «Від часу до часу вмів він скочити напрасно, як кіт, до першої-ліпшої лавки і прихопити ученика над іншою роботою» [Яцків 1989: 361]. Ці два приклади показують двояку функцію ітеративності в модерній прозі. Перша функція

зумовлена вираженням за посередництвом ітеративних елементів експліцитної позиції наратора. Друга пов'язана з організацією дієгетичного часу. За умов сценічного викладу історії час дієгезису характеризується дискретністю, розірваним на часові проміжки. Між сусідніми розділами виникає певний часовий проміжок, який пропускається, умовчується. На такий еліпсис вказують слова, з яких починається наступний розділ: «По двох місяцях увиділися здалеку і прискорили до себе», «По кількох днях перевіз Ольгу із шпиталю до її покою, бо там було їй дуже зле і скучно» («Блискавиці»). Однак, окрім таких експліцитних еліпсисів, у наративі знаходимо багато прихованих лакун, які виникають на стикові двох епізодів. У такому випадку розділ починається з фрази, яка не пов'язана з завершенням попередньої ситуації. Часом вона констатує певний факт: «Альва зачала розмову про одну товаришку та про її лист до другої товаришки...», «Проходжувалися по площі, засадженій деревами і корчами». В іншому випадку читачеві дається натяк на певний проміжок часу, що минув: «В неділю перед полуднем навідалася Альва і принесла китицю квітів»(«Блискавиці»). Поява ітеративної розповіді на початку розділу не тільки дозволяє уникнути надмірних еліпсисів, а й змінює тяглість дієгетичного часу. Ітеративність привносить ширші часові сегменти, які розширюють хронотоп художнього світу. Якщо окрема сцена зображує подію в її сьогочасності, розгортає перед читачем і створює враження теперішнього моменту, то ітеративний сегмент дає узагальнену картину, тривалу в часі або таку, що закорінена в минулому, але й актуальна і в теперішній момент. Інколи завдяки ітеративності окрема подія набуває статусу щоденного вияву життя людини. В повісті «Блискавиці» такими є прогулянки Криси, які буденні й вмотивовані його зустрічами з жінками: «Рано вибрався Криса за місто в лісок, куди виходив звичайно» [Яцків 1989: 15, 476]. Випадкова подія таким чином інтегрується в протяжність людського буття, набуває ознак виняткового, оригінального та водночас закономірного. На таку зміну в наративному темпі покладалася роль створення протяжності хронотопу, наближення його до звичного читачеві чергування сцени і резюме.

Отже, у прозі М.Яцківа відбулося становлення наративного принципу, за яким зображення певної ситуації виступає в творі як автономна одиниця. Формальними ознаками такої наративної моделі є виклад через зображення більш менш самостійних сцен, які розділяються еліпсисами. Ці епізоди, як правило, не пов'язані якимись явними причинно-наслідковими зв'язками. Однак

фрагментарність будови не означає, що матеріал компонується довільно. Об'єднуючим чинником виступає певний герой або сцени поєднуються через зв'язок художніх образів. Зрозуміло, що в такій структурі твору відсутня стрункa фабула, але при цьому слід враховувати, що підпорядкування конкретно-описових епізодів виразним причинно-наслідковим зв'язкам веде до нав'язування читачеві певної інтерпретації. Прикладом такої інтерпретації є художній досвід натуралізму, з наративу якого випливало, що «психологія і самі долі персонажів повністю визначалися середовищем, спадковістю і обставинами» [Евнина 1967: 5]. Такий надмірний детермінізм випливав саме з докладного зображення зовнішнього світу, дій, вчинків персонажів, їх пояснення, тобто реалістичного мотивування.

Для того, щоб з'ясувати наративну стратегію модерної прози, слід звернутися до граматики розповіді А.Греймаса, яка описує сукупність правил, що відповідають за структуру розповіді. При першому прочитанні реципієнт знайомиться з текстом на рівні представлення через лінгвістичні субстанції. Проте за зовнішнім виявом наративу, на думку А.Греймаса, стоїть іманентний рівень, який становить певний вид загального стержня, де наративність розміщується й організується на стадії, що передує її маніфестації [Greimas 1987: 64]. Тобто певні логіко-семантичні структури існують до того, як їх виражено в мовленні. Оскільки наративна ситуація модерної прози кінця XIX — початку XX ст. характеризувалася домінуванням сценічного викладу з великою кількістю мовлення героїв, а не їх дій, то звідси виникає потреба читачеві реконструювати ті приховані наративні структури, які визначають семіотичний рівень твору, але в розповідній парадигмі модернізму не маніфестуються явно, ні у виразних причинно-наслідкових зв'язках фабульної дії, ні в коментарях наратора.

Слід зазначити, що концепція дворівневої структури розповіді неминуче викликає питання переваги одного елемента структури над іншим. Як зазначалось вище, наративна структура, як правило, визначається рівнями дієгезису (фабули) і дискурсу (сюжету). Постає питання, чи первинним є фабула, яка представлена подієвою схемою, чи сюжет, дискурс, який оформляє події щодо певного задуму, а тому може видозмінювати, відбирати їх. Виклад фабульного матеріалу передбачає його лінеаризацію, тобто організацію в дискретній послідовності висловлювань. Фабулу, тільки на перший погляд, можна вважати подієвою лінією, насправді вона потенційно містить множину ситуацій, які відбуваються одночасно. Ця

процедура зумовлює цілу низку наративних трансформацій, які полягають у впорядкуванні подій, їхньому розміщенню в часовій послідовності та в певному наративному порядку. Виникає питання, чи нові наративні принципи модерністської прози — персонажна наративна перспектива, зміна наративної дистанції, зменшення ролі коментаря наратора спричинили певне ослаблення фабули, зруйнували стрункість композиції творів.

Проблему наративної сигніфікації варто розглядати в руслі загальної семіотичної теорії, яка описує маніфестацію сукупності значень у тексті: «Генерація значення спочатку не набуває утворення висловлень і їх комбінацій у дискурсі; вона забезпечує зміну в курсі її траєкторії, через наративні структури і саме вони утворюють значимий дискурс, артикульований у висловленнях» [Greimas 1987: 65]. В основу будь-якої знакової системи покладена проста структура значення, яка описується, за Греймасом, семіотичним квадратом. Власне, виходячи з цих логічно-семантичних схем, відбувається генерація значення, коли на вищому рівні антропоморфної дії абстрактна логічна схема набуває конкретизації в актантній моделі та на рівні предметної маніфестації. Зазначимо, що ці рівні не описують дискурс твору, а містять семіотичні структури, включаючи наративні структури, які описують артикуляцію змісту твору. Як і в лінгвістиці, наративна граматика описує ці рівні через морфологію та синтаксис. Морфологія має таксономічну природу і надає елементи, а синтаксис складається із сукупності операційних правил чи способів маніпуляції елементами, наданими морфологією [Greimas 1987: 67]. Якщо поглянути під цим кутом зору на повістеву структуру, то сценічні епізоди також конструюються з різноманітних компонентів, як-от: змалювання зовнішніх дій персонажів, зображення внутрішніх переживань, внутрішній монолог, діалог, моделювання зустрічі різних персонажів або масової сцени, сюди ж належать аналепсиси героя в різних формах, в тому числі візія, сон, читання героєм листа, щоденника. На поєднання таких компонентів впливали кілька чинників. Першою особливістю є наративний темп, що передбачав виклад невеликого за обсягом дієгетичного часу в розлогому викладі. Перехід до детального зображення, звичайно, не був відкриттям у прозі того часу. Проте слід відрізняти зображення крупним планом предметного наповнення фіктивного світу, коли деталізований опис подає індекси, що характеризують атмосферу, створюють ілюзію правдивості описуваної ситуації, обставин, від розгорнутої розповіді про подію, що відбувається з героєм. Зображення конкретних деталей повсякденного побуту,

розлогі описи сільського або міського пейзажів, інтер'єрів кімнат, одягу персонажів знаходимо у Г.Квітки-Основ'яненка, М.Гоголя, І.Нечуй-Левицького. Виразною особливістю прози кінця XIX ст. було введення художньої деталі через фіксацію фокалізатором навколишньої обстановки, коли вона є індексом, що визначає просторову та перцепційну позицію наратора. Звичайно, що різниця між цими двома способами функціонування художньої деталі не має такої різкої межі. Йдеться, швидше, про зміщення акцентів. Такі дихотомічні процеси стосуються і проблеми сприйняття часу. Оскільки в художньому творі, як правило, використовується апостеріорна нарація, коли розповідування слідує за наратованими ситуаціями, тоді всі події трактуються як елемент минулого. Це явище очевидне у випадку аукторіальної нарації, коли розповідач викладає минулі події. Але в модерній прозі, з її увагою до сценічного викладу подій, у читача має скластися враження, що він є безпосереднім свідком, а отже, події трактуються як такі, що відбуваються тепер.

Водночас, окрім загальних тенденцій нової оповідної стратегії прози кінця XIX ст., на композицію творів впливає й авторська манера викладу. Митець на власний розсуд може організовувати сюжетний епізод, компонуючи елементи в різній послідовності під певний ракурс. Інтенція автора простежується не тільки в фокалізаційному коді, який керує різноплановими елементами, але й виявляється в компонуванні окремого епізоду твору. Розглянемо, для прикладу, дві повісті М.Яцківа «Огні горять» та «Блискавиці». Для першого твору характерним є різноманітність у компонуванні сценічних епізодів. Події з життя родини Куликових змодельовані через зображення зовнішніх дій персонажів, показані побутові сцени з життя сім'ї; з іншого боку, суспільна тематика, яка розгортається в сюжетній лінії Остапа, зображена в масових сценах, як-от в епізодах, присвячених театральному життю чи при змалюванні порядків у гімназії. Ще одним відмінним способом організації сценічних епізодів у повісті «Огні горять» є діалоги Остапа та Даріяна. Натомість в архітектоніці повісті «Блискавиці» домінуюче місце займають діалоги героїв. Модель епізоду в цій повісті можна описати як зустріч двох героїв (Криса і Альва, Криса і Ольга), що розгортається в їхній діалог. Цікавим наративним прийомом у творі є наведення листів. На перший погляд, введення в наратив листування є спробою зміни фокалізаційного коду, коли наратор має можливість передати точку зору іншого персонажа. Проте справа в тому, що дотримування однієї фіксованої фокалізації не було правилом у прозі кінця XIX — початку XX ст. Лише окремі

письменники, як Г.Джеймс, афішували такий підхід до організації перспективи в художньому творі, тому наратор міг представити погляд іншого персонажа звичним способом, через невласне пряме мовлення. Тому використання листування в художньому творі слід трактувати в контексті структури комунікативного акту. Комунікація в художньому тексті відбувається не лише між наратором і нарататором, але й між персонажами в художньому світі. Коли в мовленні акцент робиться на адресаті, то домінуючу роль відіграє емотивна функція спілкування. Саме тому такий наративний елемент можна вважати перформативом, тобто вимовлене висловлення позначає здійснювання вчинку [Остин 1999: 19]. У наративній граматиці Греймаса знаходимо також розрізнення «розіграного вчинку» та «сказаного вчинку». В інтерпретації дослідника-структураліста вчинок «є операцією подвійно антропоморфною: як діяльність він включає в себе суб'єкта; як повідомлення він є об'єктивованою і містить у собі вісі переходу між відправником і отримувачем» [Greimas 1987: 71]. Відтак лист, а також інші повідомлення, здійснюванні персонажем у нарративі, набувають статусу модальних висловлювань. Якщо просте наративне висловлення має форму NU=F(A), де F — це функція, A — актант, то модальне висловлювання MU = F: хотіння/S;O/ передбачає залучення об'єкта (O) та суб'єкта (S). Така наративна структура модальних наративних висловлювань виявляє двох актантів суб'єкта та об'єкта, а це в свою чергу дозволяє «інтерпретувати їх семантично як віртуальний перформативний суб'єкт і як об'єкт, якому надали цінності» [Greimas 1987: 73]. Отже, з погляду актантної структури висловлювання персонажів несуть таке ж семантичне навантаження, як і їх вчинки. При цьому вони нестільки відіграють роль у розвитку фабули, хоча і таку функцію можуть виконувати, скільки встановлюють суб'єктно-об'єктні відносини.

Це засвідчує формування нового типу дискурсу, в якому на перший план виходить не намагання об'єктивізувати знання про світ за допомогою наративу, а виразити суб'єктивний погляд людини на своє буття. Такі зміни заторкнули всі рівні наративної структури твору. Організація матеріалу відбувалася через зображення конкретно-описових сцен, де деталізовано зображувались вчинки, переживання героїв. Зміна наративної перспективи, впровадження внутрішньої фокалізації, які призвели до домінування мовлення героя, а не наратора, змінили наративний темп твору. Дієгезис почав зображуватись через дискретні сцени, які відтворювали сьогочасний момент. Не менш важливим було те, що в них акцент робився на мовленні героїв.

Дискурс персонажів мав визначальний вплив на наративну структуру прози. За своєю природою він включав як дескриптивні висловлювання, ретроспекції, що виражало перцепційну й ідеологічну точку героя, так і перформативні висловлювання, які несли семантичне навантаження. Ці наративні принципи мали вплив на комунікативну побудову художнього твору, оскільки спричинили зростання активної ролі реципієнта, саме на нього покладалася роль інтерпретатора окремих сцен, висловлювань персонажів при створенні цілісної естетичної картини твору.

Література:

Booth 1961: Booth W.C. The rhetoric of fiction. — Chicago-London, 1961.

Greimas 1987: Greimas A.J. On meaning. Selected writing in semiotic theory. — Minneapolis: University of Minnesota press, 1987.

Stanzel 1964: Stanzel Franz. Typische Formen des Roman. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.

Барт 1987: Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. Трактаты, статьи, эссе. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987.

Білецький 1927: Білецький О. Читач, письменник, література // Плужанин. — 1927. — № 6.

Бологова 2000: Бологова М.А. Стратегия чтения в контексте художественного повествования. Автореф.дис... канд. фил. наук. — Новосибирск, 2000.

Евнина 1967: Евнина Е.М. Западноевропейский реализм на рубеже XX — XX веков. — М.: Наука, 1967.

Єфремов 2002: Єфремов С. На мертвой точке // Єфремов С. Вибране. Статті. Наук. розвідки. Моногр. — К.: Наук. думка, 2002.

Женетт 1998: Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. Т.2. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

Остин 1999: Остин Дж. Избранное. — М.: Идея-Пресс, 1999.

Рикёр 2000: Рикёр П. Время и рассказ. Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе. — М.: Спб.: Университетская книга, 2000.

Тюпа 2002: Тюпа В. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). — Тверь, 2002.

Франко 1984: Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Твори: У 50-ти т. — Т.41. — К.: Наукова думка, 1984.

Шмид 2003: Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003.

Яцків 1989: Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — К.: Дніпро, 1989.

Tkachuk Olexander

From history to narration: structural organization of M. Yatskiv prose

This article deals with main tendencies in narrative structure of modernistic prose in the end of the XIXth century — the beginning of the XXth century: the usage of the scenic way of presentation, its influence on the composition of the works, organization of the narrative and reader's reception. The change of narrative perspective, the introduction of narrative tempo of scenic presentation shows the modernistic nature of M. Yatskiv's narrative technique.

Key words: story, narration, modernism, reception, tempo.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Людмила Бабій *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 0
УДК 82. 0

До проблеми визначення художньої літератури (з приводу праць американського літературознавця С.Раваля (S.Raval)

У статті аналізуються спроби визначення художньої літератури в американському літературознавстві. Підкреслюючи важливість дослідження цієї проблеми, автор акцентує неможливість подати загальноприйняте визначення.
Ключові слова: метакритика, критика, література, С.Раваль.

Суреш Раваль – професор Арізонського університету (США), автор праць «Метакритика» («Metacriticism»,1981), «Мистецтво падіння: творчість Конрада» (The Art of Failure: Conrad's Fiction, 1986) та «Основи літературної критики» («Grounds of Literary Criticism», 1998), які не досліджувались в Україні. На сторінках монографій він приділяє багато уваги вивченню та дослідженню як загальних, так і вужчих, спеціальних питань літературної критики і теорії. Проблемі визначення літератури він присвячує окремий розділ останньої монографії.

Автор вибирає для обговорення праці традиційних, модерних та сучасних літературних критиків і теоретиків, таких, як В. Колрідж, В.Емпсон, П. де Ман, Ст.Фіш, Г.Блум та інших. Філософсько-естетичні погляди Раваль розвиває в руслі філософських ідей від Платона, Канта до Гадамера, пізнього Вітґенштайна та американських філософів-постаналітиків.

Проте ще у вступі С.Раваль зауважує, що і вся праця і ця проблема, зокрема, не націлені на пошук чи виправдання будь-якої теорії чи підходу, щоб безперечно окреслити чіткі межі єдиноприйнятного визначення художньої літератури. При цьому автор неодноразово наголошує, що метою його дослідження є не пошук таких дефініцій, а «зміна такого вузького та спрощеного міркування про літературну теорію та критику» [Raval 1998: 15]. Завдання, яке він ставить перед собою, – дослідити концептуальне підґрунтя різноманітних спроб визначення літератури, а також труднощів та складних ситуацій, які виникають при цьому, і запропонувати можливі виходи з них.

Відмовляючись від пошуків єдиного рішення, на основі якого можна було б заперечити усі інші, С.Раваль робить власну спробу метакритичного осмислення проблеми, розглядаючи її в руслі багатьох шкіл. Велику увагу він приділяє дослідженню шкіл та напрямів, які відігравали, на його думку, значну роль у формуванні та розвитку сучасної літературної теорії та критики: нової критики, рецептивної естетики, герменевтики, деконструктивізму та ін. Однак, навіть залучаючи до обговорення представників того чи іншого напряму чи школи, С.Раваль не виправдовує чи схвалює одних, засуджуючи та критикуючи інших, а, навпаки, намагається увиразнити логіку міркувань у різних течіях, шукає у множині теорій, течій, напрямів та шкіл те раціональне і корисне, що можна взяти з кожної з них. На його погляд, завдання метакритики не заперечувати та намагатись спростувати інші теорії задля висування та представлення своєї, а показати, як «можуть працювати навіть вщент розбиті теорії» [Raval 1981: 235].

Ретельно аналізуючи літературознавчі концепції, їх можна згрупувати з допомогою одного особливого елемента – біполярної природи концепції літератури. З одного боку, зважити принципи авторів, які трактують літературу з позицій ізоляціонізму, а з іншого боку, тих, хто говорить про її залежність від соціальних, політичних, історичних, психологічних та інших факторів. Раваль розглядає ці позиції, їхні передумови та розвиток і намагається з'ясувати, чому основні критичні концепції стали предметом тривалих та затяжних суперечок.

Традиційна естетика та літературна теорія пропонують ряд методів для дослідження понять, один з яких – пошук спільної ознаки чи сутності різних видів мистецтва. В такому разі постає логічне запитання, чи можна визначити літературу як окрему *сутність*, яку можна чітко відокремити від не-літератури? Таке запитання породжує суперечливі відповіді. Прихильники такої можливості вважають, що існує велика розбіжність між мистецтвом і не-мистецтвом і, відповідно, між літературою і не-літературою. Наприклад, Рене Веллек стверджував, що оскільки можна відокремити мистецтво від не-мистецтва, значить існує певна спільна ознака у всіх видах мистецтва і вважає сутність визначальною ознакою літератури. Такої позиції С.Раваль не підтримує, як і представники різних критичних течій, вважаючи її абсолютистською. Зокрема, Тері Іглтон (Terry Eagleton) заявляє: «У літератури немає сутності... Все може бути літературою, і все, що беззастережно і постійно розглядається як література (наприклад, Шекспір), може перестати вважатись літературою...

Література у сенсі низки творів, гарантованої та незмінної цінності, яка вирізняється певними, для всіх характерними ознаками, не існує» [Raval 1998: 131].

Інший метод дослідження у традиційній естетиці та літературній теорії – простежити історію принципів мистецтва чи критики, історичний розвиток яких часто ототожнюють із розвитком естетичної чи літературної теорії (для наочного прикладу такої форми дослідження наводяться історія естетики Б.Бозанка та історія критики В.Вімзетта та К.Брукса). Звичайно, можна написати цілком нову полемічного характеру історію критики та її теорії і запропонувати свої власні концепції літератури та критики. Однак така спроба, на думку Раваля, не прояснить, а, навпаки, заплутає та подасть у спрощеному вигляді фундаментальні та невирішувані конфлікти в історії критики.

Дати визначення поняття – означає встановити межі його застосування і визначити, що належить чи не належить до сфери концепції чи галузі [Raval 1998: 131]. Те, як критики та теоретики підходять до визначення літератури, впливає і на їхні погляди на концепцію критики, її функцій та завдань. Багато сучасних критиків вважають спроби визначення літератури безуспішними та непотрібними, виходячи з того, що для насолоди творами не потрібно знати визначення літератури і що досвідчений критик і без визначення зможе належно оцінити твір. На підтвердження своїх думок вони проводять паралель між літературними творами та фізичними об’єктами. Наприклад, лише зоолог знає повне визначення понять «корова» чи «кінь», однак, кожен з нас вживає їх правильно. С.Раваль вважає таку аналогію оманливою. Коли, наприклад, йдеться про тварину, яку описують, то співвідносять її з певними критеріями, під які вона повинна підпадати, щоб так її назвати. Проте в художній літературі це відбувається дещо по-іншому. Недостатньо просто вказати на твір для того, щоб навчити когось, як правильно вживається слово «література», оскільки те, на що ми вказуємо, теж потрібно пояснити і до того ж зробити це переконливо та адекватно. Щоб зрозуміти, як вживаються терміни, наприклад, поезія, драма чи роман, необхідно знати «ширші родові поняття, такі, як мистецтво та література» [Raval 1981: 246].

У літературознавчих суперечках йдеться не стільки про окремо взятий твір, скільки про головні критерії застосування термінів *література*, *поезія*, *літературність* та ін. Зіткнувшись із суперечкою про основи, підґрунтя літературної оцінки, варто обговорити цю проблему на більш глибокому рівні. «Коли романтики піддавали сумніву, чи поезія XVIII ст. була поезією

взагалі, чи коли Еліот, Паунд і Гулм проблематизували романтичний спосіб творення поезії, то вони критикували не лише певну оцінку твору поетів, а, радше, важливість та обґрунтованість розуміння поезії як такої культурою попередників» [Raval 1998: 133].

Автор закликає не сплутувати термінів, які використовуються для характеристики фізичних об'єктів, із літературознавчими термінами. Тим самим він відрізняє літературних критиків та теоретиків від представників інших наук, вважаючи логіку дослідження у них різною. Насамперед, це пов'язано із самими поняттями, якими оперують фахівці. Терміни у фізичних науках є у своїй суті описовими, в той час як літературно-критичні терміни є словами-оцінками, які виконують водночас дескриптивну та оцінну функції, а ці функції часто тісно переплітаються. Таким чином, поняття *мистецтво*, *література* та *поезія* є «шанобливими» чи «ввічливими назвами», як назвав їх Р.Дж.Колінгвуд (R.G.Collingwood) [Raval 1998: 135].

Називаючи будь-яку словесну структуру поетичною, ми не лише описуємо, а й оцінюємо її. Арнольд вживав слова *проза* чи *поезія* оцінно, коли стверджував, що «праці Драйдена і Поупа є класикою англійської прози, а не поезії» [Raval 1998: 135]. Ми вживаємо мову оцінно, щоб висловити емоційне ставлення і викликати таке ж ставлення та інтерес у інших. «Описовий аспект слова вказує чи описує те, до чого це наше ставлення застосовується» [Raval 1998: 136]. Тому, вживаючи такі терміни, як поезія чи література, критики рідко погоджуються між собою стосовно дескриптивного значення цих термінів, в той час як їх оцінна сила залишається незмінною. Критики вибирають найважливіші, на їхній погляд, властивості термінів, щоб донести їх до читачів, а також з допомогою дефініцій прагнуть встановити межі дескриптивного значення літератури.

Кожен критик чи теоретик розглядає літературу в світлі певного критичного принципу: Платон підносив моральний принцип над естетичним; гедоністи в усьому шукали насолоди; прихильники нової критики, оцінюючи поезію, основну увагу приділяли текстам, шукаючи скрізь іронії та парадоксів; романтики трактували текст як втілення авторського «я». Цей ряд можна продовжувати до безконечності. Визначень літератури є багато, однак, спираючись лише на якийсь один принцип, дефініції стають упередженими і малопереконливими, бо намагаються спрямувати ставлення людей до літератури у певне русло.

Для цього застосовуються різні стратегії. Більшість упереджених дефініцій вибирають частину із загального описового значення і розвивають її у руслі своєї школи чи течії, переконуючи читачів, що саме це значення є справжнім. У процесі переконування вони застосовують різноманітні стратегії, а простий читач не може відрізнити вагомий аргумент від риторичного заклику. С.Раваль розглядає кілька упереджених визначень, намагаючись продемонструвати механізм їх аналізу.

Перше – це приклад визначення поезії, яке висунув та підтримував Гарольд Блум у тетралогії «Страх впливу» («The Anxiety of Influence» (1973). Його мета – показати, що «головна традиція західної поезії з часів Відродження... це історія неспокою..., спотворення та свавільного примхливого ревізіонізму, без якого модерна поезія як така не змогла б існувати» [Блум 1998: 31]. Вся відома поезія – це результат руйнівної сутички, боротьби, війни між поетами, тому у праці «Страх впливу» Блум пояснює цю боротьбу по-фрейдівськи, як складний «сімейний роман». Відповідно до вищезазначеного поети-романтики та постромантики бачать себе «пізнішими прибульцями» на поетичній сцені, порівняно із великими поетами (Шекспір, Мільтон та ін.) і весь час намагаються звільнитись від впливу своїх попередників, підкреслюючи свою незалежність від них.

Ще одна теорія поезії, яка мала значний вплив на модерну критику, – теорія двозначності В.Емпсона, запропонована у його монографії «Сім типів двозначності» («Seven Types of Ambiguity»). Емпсона більше цікавив сам твір, а не психологічні проблеми поета, і він закликав читачів вивчати, як поет створив у своїх творах багату та складну структуру значень.

З цієї точки зору поет та науковець використовують мову по-різному. Науковець шукає єдине значення, а поет пропонує велику кількість значень, щоб викликати у читачів складний неоднозначний відгук. Цю особливу здатність поетичної мови Емпсон називає *двозначністю*. Під двозначністю він розуміє «будь-який, навіть найменший словесний нюанс, який створює можливість для іншої реакції на один і той же мовленнєвий потік» [Raval 1998: 142]. Вся вартісна поезія повинна, на думку Емпсона, бути двозначною. І хоча він стверджує, що це не єдина цінність поезії, однак вважає її головним показником літературної оцінки.

Емпсон аналізує велику кількість віршованих та прозових творів, щоб показати, як діє його принцип і багато його прикладів, на думку автора, є переконливими. Та інколи складається враження, що його інтерпретації виходять за межі довіри,

особливо коли застосовуються не до коротких віршів, а до більших поезій та п'єс. Звичайно, не важко відшукати двозначності у Шекспіра, Чосера чи Мільтона. Однак, як визнає сам Емпсон, його метод не придатний для поезії XIX ст. А у XVIII ст. поети навмисно прагнули звільнити свої твори від додаткових значень, бути «чесними, прямолінійними та простими», а тепер Емпсон намагається відшукати у їхніх творах «якості, існування яких шокувало б тогочасних поетів» [Raval 1998: 143]. Емпсон вважає, що двозначність закладена навіть у звуках мови, а оскільки двозначною є сама мова, то це неминуче впливає на поезію. «Все, що потрібно зробити, це відкрити та показати, як діє принцип двозначності у різних віршах, незважаючи на їх історичне походження та культурне середовище» [Raval 1998: 143].

На думку С.Раваля, якщо Емпсону і вдається знаходити двозначності навіть у поезіях XVIII ст., то це тому, що звичка шукати їх всюди робить його таким обізнаним, що він починає вбачати ці двозначності скрізь, куди б не дивився. При появі «всюдисущого принципу в літературі» уважний читач запідозрює, що пошук аргументів щодо дієвості даного принципу робить його прихильників упередженими. Раваль вважає принцип двозначності упередженим, бо він представляє лише один підхід до поезії і діє лише в обмеженому колі, «застосовуючи при цьому софізми до суперечливих фактів» [Raval 1998: 144].

Позитивне значення упереджених дефініцій у тому, що вони звертають увагу на ті ознаки та властивості творів, які недооцінили, не брали до уваги чи просто не помітили інші концепції літератури. Хоча вони не універсальні і не можуть застосовуватись в усіх випадках, та все ж надзвичайно важливі для розуміння та збагачення концепції літератури. Історія та теорія критики – це історія спроб та невдач встановити межі літератури. На думку Раваля, «це неможливо зробити, оскільки поняття літературного твору чи тексту, хоч і створені людиною, однак не є результатом довільної та поверхової уяви. Всі суспільні концепції, включаючи літературу, залежать від суспільних факторів, які включають в себе культурні, політичні, інституційні та мистецько-історичні чинники, і всі вони проявляються в межах різних дефініцій та пояснень, які висувають їхні захисники в мінливому середовищі даної культури» [Raval 1998: 145].

З іншого боку, не варто переоцінювати значення упереджених дефініцій, оскільки вони часто ігнорують чи спотворюють факти чи, радше, цінності, які не задовольняють вимог їхньої теорії. Така теорія ніколи не буде загальновизнаною.

Поява та розвиток певних концепцій літератури, наприклад, у феміністичній, афро-американській чи постколоніальній критиці, виявляють конфлікт через наслідки певних культурних традицій та принципів, втілених у цих традиціях. Феміністична критика намагається канонізувати забутих чи знехтуваних жінок-письменниць та викриває статеве ставлення до жінки у літературі та культурі. Викриваючи таке становище, вона «намагається децентрувати чоловіче намагання говорити від імені усіх та забезпечує підґрунтя для згоди між жіночою літературою і досвідом, втіленим у їхніх творах» [Abrams 1999: 85]. Постколоніальний критик і теоретик Гомі Бгабга досліджував проблеми презентації колоніальних текстів. Ознаку колоніального суспільства, що охоплює складні взаємозв'язки, форми контактів та взаємообмінів між культурою колонізаторів та колоній, Гомі Бгабга називав гібридністю (схрещенням). Генрі Луї Гейтс розвивав основні аспекти афро-американської традиції у афро-американській літературі та її зв'язки із Заходом та Африкою. Він вивчав «внутрішній механізм чорної культури, її лінгвістичні та музичні ресурси» [Raval 1998: 145].

Короткий погляд на згадані концепції критики показує, що де Ман, Блум, Емпсон, феміністична критика, Бгабга, Гейтс та всі інші, зацікавлені у переосмисленні концепцій літератури та критики, проблематизуючи існуючі концепції, водночас висувають нові.

Навіть досліджуючи суто літературно-критичні питання, критики все ж увіходять у ширший контекст концепцій та цінностей, які вони поділяють чи, навпаки, заперечують принципи, втілені у певних традиціях та діях. Значущі нові концепції літератури та критики не походять лише з нових теорій про психіку, мову чи суспільство. «Концепції, які довели свою дієвість, розвиваються з тривалого захоплення літературою і літературними традиціями. Такі концепції заплутані та складні у тому сенсі, що їх неможливо переробити і пристосувати для стимуляції теоретичного моменту, але вони можуть переглядатись пізнішими культурними та історичними контекстами» [Raval 1998: 146].

Один із способів, на думку Раваля, вирішити проблему існування багатьох дефініцій літератури – розташувати різні принципи ієрархічно з найважливішим на першому місці. Та жодне рішення не буде остаточним, завжди будуть конфлікти через наслідки певної традиції чи принципи, втілені у цій традиції. «Немає причин хвилюватись із-за вирішення цієї проблеми, оскільки кожна вправно та ретельно розроблена

концепція може допомогти критикові наділяти літературу певною силою та злагодженістю і будь-яку концепцію можна показати як обмежену там, де вона втрачає своє особливе значення» [Raval 1998: 146].

Як було зазначено вище, більшість упереджених дефініцій трактували частину як ціле, тобто, беручи до уваги певний аспект, трактували його як загальний та основний. Та вони допускалися ще однієї помилки, а саме: шукали спільної ознаки чи властивості в усіх складових частинах загального терміна, тобто їхню сутність. Таке припущення ґрунтувалось на фактах із природничих та фізичних наук. Застосування такого способу визначення термінів у літературознавстві, етиці чи навіть політиці не дасть бажаних результатів. Автор неодноразово зауважує, що не варто послуговуватись у галузі гуманітарних наук методами дослідження та визначення, якими користуються природничі науки.

Дефініція є ніби розділювальна пропозиція, в якій перечислюють різні критерії, кожен з яких є достатнім, але не є невід'ємним чи необхідним.

На думку Раваля, метод багатьох критеріїв так само застосовується і для визначення літератури: різні дефініції пропонують свої критерії, кожен з яких є достатнім та придатним, але не претендує на необхідність та невід'ємність. «Таким чином визначення може мати таку форму: література – це словесна структура, яка виявляє велику кількість запропонованих значень; виражає та збуджує емоції; є втіленням міжлітературної боротьби серед письменників, що прагнуть створити простір для власної креативності, заперечуючи пріоритет чи самобутність своїх попередників; те, що сформоване риторичними моделями, які роблять неможливим детерміноване значення тощо» [Raval 1998: 148]. Такі пропозиції можна поєднувати і розширювати, щоб охопити всю історію спроб визначення літератури, і неможливо вичерпати, бо неможливо дати повний перелік критеріїв, які використовуватимуть критики, щоб визначити, чи певний твір є художньою літературою.

Для подолання труднощів із визначенням літератури С.Раваль пропонує пошук нових аналітичних засобів, і придатною для цього він вважає концепцію «родинної подібності» Л.Вітґенштайна. Оскільки, на думку С.Раваля, пошук спільної властивості чи сутності поняття у гуманітарних науках недоречний, то необхідно застосовувати інший метод. Автор звертається до прикладу гри. Л.Вітгенштайн вважав, що ігри утворюють родину, і не потрібно шукати для них усіх спільну

ознаку, оскільки А і В можуть бути схожими в одному аспекті, В і С – в іншому, а А і С – ще в іншому. «Ми бачимо складну мережу подібностей, що поширюються одні на одних і перехрещуються одні з одними. Подібностей більших і менших» [Вітгенштайн 1995: 122]. Це також стосується гуманітарних понять, таких, як поезія, уява, трагедія, жанр, комедія, реалізм.

«Хибно вважати, що всі мистецькі твори, вірші, живопис мають певну сутність. Як і вірші мають моделі подібності, так само і література, музика, живопис та інші види прикладного мистецтва також поділяють моделі подібності. Створити визначення, яке б успішно застосовувалось до всіх видів мистецтва, не лише важко, а й неможливо» [Raval 1998: 151].

Щоб послуговуватись концептом класифікації, необхідно пам'ятати, що основне місце в ній займає взірець чи парадигма. Ми не шукаємо для них спільної сутності, а встановлюємо зв'язки подібності чи відмінності між об'єктом та парадигмою чи взірцем даного класу. Визначаючи цю парадигму, зосереджуємо увагу на її різноманітних зовнішніх ознаках, властивостях та внутрішніх зв'язках. Це сприяє різновекторному розвиткові горизонтів концепції, які, однак, мають свої певні межі. Коли подібність між двома властивостями чи зовнішніми ознаками є незначною, то слід уникати розширення горизонтів концепції. Межі окремої концепції неможливо розширювати на довільно і за бажанням. Для ілюстрації ролі взірця у класифікації об'єктів С.Раваль бере твори Шекспіра як парадигму чи взірець літератури, бо вони наділені «великою емоційною силою, інтелектуальною жвавістю, глибоким розумінням людської уяви та місця людини у всесвіті, винятковою точністю висловів та багатою уявою і винахідливістю, глибоким розумінням зв'язків між словами та діями» [Raval 1998: 151]. Для порівняння беруться твори поетів та прозаїків інших епох: Шеллі, Поупа, Гарді, Браунінга, Теннісона, які несхожі між собою і не схожі на Шекспіра. І хоча кожен з них має свій стиль, різнопланові твори і дуже важко знайти в них одні і ті ж прикмети, ми все ж знаємо, що їхні тексти є художньою літературою. При цьому допомагає «родинна подібність», яку поділяють між собою всі твори вищезгаданих авторів.

На питання про те, наскільки можна розширити цей термін і чи можна назвати будь-який експериментальний твір літературним, автор відповідає негативно. «Концепт літератури має межі і не може увібрати в себе всі експериментальні твори, які видаються за літературу. Приклади того, що називають літературою, утворюють «родину» і жоден із членів «родини» не матиме усіх характерних ознак, які б асоціювались із

літературою» [Raval 1998: 153], деякі з цих ознак можуть бути зайвими, тому жоден із прикладів літератури не може мати їх усіх. Таким чином, автор підходить до погляду на літературу як на метакатегорію, яка обіймає різні жанри та форми.

У висновку автор зазначає, що, навіть незважаючи на свою недовершеність чи неповноту, кожне визначення літератури відкриває певний аспект мистецтва. Це не означає, що ті, хто дотримуються різних поглядів, не знають про інші аспекти, очевидно, на даний час у даній ситуації вони для них є другорядними. Та все ж необхідно вміти проектувати ці концепції у нові ситуації і не обмежувати їх через власну упередженість.

С.Раваль не виділяє жодного визначення, яке б взяло верх над іншими у вираженні значення чи сутності літератури. Звичайно, не всі вони однаково придатні, хоча багато з них є цілком задовільними. У більшості випадків критики та теоретики вибирають певні визначення, способи та підходи, не шукаючи абсолютних. Однак, на його погляд, потрібно рухатись далі, шукати нових визначень, які стануть ще одним поглядом на літературу, ще одним збагаченням вислову низкою метафор і знову будуть боротися за нашу увагу, зацікавлення та уможливлювати нові відгуки, яких не досягли інші визначення.

Література:

Блум 1998: Блум Х. Страх влияния. Теория поэзии. Карта перечитывания / С.А. Никитин (пер.) – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 352 с.

Вітгенштайн 1995: Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження. – К. : Основи, 1995. – 311 с.

Abrams 1999: Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms. - Harcourt Brace College Publishers, 1999. – 365 p.

Raval 1998: Raval S.S. Grounds of Literary Criticism. - University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1998. – 224 p.

Raval 1981: Raval S.S. Metacriricism. – The University of Georgia Press Athens, 1981. – 229 p.

Babiy Lyudmyla

Of the problem of defining literature (With regard to the works of American critic S.Raval)

The article deals with the problem of defining literature in American criticism. Underlying the importance of this problem, the impossibility of finding the universally accepted definition is stressed.

Key words: metacriticism, criticism, literature, S.Raval.

Надія Денисюк *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 0
УДК 82. 091

Зарубіжний досвід засвоєння терміна «fiction»

У статті досліджується і аналізується зарубіжний досвід засвоєння терміна «fiction». Основна увага зосереджується на особливостях рецепції цієї лексеми літературознавцями Західної Європи та Росії, щоб на основі порівняльного аналізу з українськими джерелами простежити провідні тенденції осмислення семантичних відтінків цього терміна в літературознавстві сучасності.
Ключові слова: лексема, термін, «fiction», художня правда.

Відзначені на основі українських джерел провідні тенденції осмислення семантичних відтінків і сфер вживання лексеми (терміна) «fiction» певною мірою збігаються із спостереженнями польських дослідників. Проте в Польщі існує багатший лексикографічний матеріал і ширший досвід його коментування з використанням західноєвропейських та англомовних праць. Це, очевидно, і зумовило той факт, що навіть у «Практичному словнику літературознавчих термінів», розрахованому на шкільні потреби, знаходимо термін «літературна фікція» в широкому значенні без якихось критичних застережень. Його поняттєве наповнення пов'язане з принциповим для польського літературознавства концептом «świat przedstawiony», який по-різному передається українською мовою (буквально «представлений світ» перекладається як «уявний світ», «зображений світ», «художній світ»). Автор цього словника Т.Мілковський запропонував таке гасло: «Літературна фікція (лат. fictio = вимисел) – властивість представленого в літературному творі світу: його фікційний, «вигаданий», «неправдивий» характер. Фікційність стосується різноманітних творів, незалежно від репрезентованої у них тенденції: реалістичної (див. реалізм) чи фантастичної (див. фантастика). Вона не суперечить пізнавальним якостям твору, які завжди складають певну модель дійсності» [Miłkowski: 92].

Оглядово-аналітичні статті про «фікцію» і «фікційність» у гуманітарних науках, зокрема в літературознавстві, в період з 1961 по 1995 роки публікує відомий теоретик літератури Г.Маркевич. Спочатку побачила світ стаття «Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza» («Фікція в літературному

творі та його пізнавальний зміст») у журналі «Studia filozoficzne» (1961, №3). Згодом вона передруковувалася в усіх виданнях книжки цього автора «Головні проблеми науки про літературу» (1965, 1966, 1970, 1976, 1980). Проблемно-оглядові розділи, присвячені різноманітним аспектам (і, передусім, поняттєво-термінологічному) фікційності є в монографії Г.Маркевича «Teorie powieści za granicą» (1995). Польський дослідник також відштовхується від латинської традиції, яка «fictio» пов'язує з вимислом (принаймні, в поширених пізніше тлумаченнях), констатує те, що й польські словники фікцію зазвичай розуміють як «zmyślenie, niezgodność z rzeczywistoscią» («вимисел», «невідповідність дійсності») [Markiewicz 1988: 118]. Проте він зразу додає, що в «новітню добу у зв'язку з суб'єктивно-ідеалістичними тенденціями в філософії обсяг значення терміна значно розширився. Найдальше в цьому напрямку пішов Ганс Файгінґер у «Philosophi des Als Ob (1911). До фікції він зарахував не тільки свідомо прийняті фальшиві засновки (евристичні положення), ідеальні типи, математичні поняття, а й всі поняття й закони науки, зрештою, будь-яка наукова абстракція, узагальнення емпіричних фактів витлумачена ним як фікція» [Markiewicz 1988: 119].

Г.Маркевич також звернув увагу, що розширене тлумачення «fiction» у тодішній ситуації (антипозитивістичний перелом, поширення інтуїтивізму, утвердження неокантіанства) вплинуло і на теорію літератури. Особливо це мало місце в Польщі у працях Ю.Кляйнера (1922), К.Трощинського (1928), М.Крідля (1936). Відзначивши ряд суперечностей у поглядах тодішніх польських авторів, а також значення праць Р.Інґардена для сприйняття поглядів Г.Файгінґера, автор аналізував різномовні словники літературознавчих термінів, у тім числі російський Л.Тимофеєва і М.Венгерова (1955). У ньому він не знайшов відповідного гасла, як і наукового визначення згадуваної фікції в «Теории литературы» Л.І.Тимофеєва. В результаті своїх пошуків Г.Маркевич підсумував, що «в сучасній (1961 рік. – Н.Д.) теорії літератури на Заході термін «fikcja» не знаходить ширшого застосування. В англо-американських працях він найчастіше позначав фабульну прозу в протиставленні до поезії і наукової прози; теоретичного значення надали йому щойно представники семантичного напрямку в літературознавстві, а також Р.Веллек, який потрактував фікцію як істотний чинник «літературності» [Markiewicz 1988: 121]. При цьому Маркевич додавав, що «недавно» цей термін з'явився в німецькому літературознавстві в

дещо відмінному від філософського значенні (йшлося про працю Г.Зайдлера «Die Dichtung», опубліковану в Штудґарті 1959 року).

Не ставлячи собі за мету реферувати численні праці, що так чи інакше заторкували питання вимислу/фікції, Г.Маркевич все-таки наголошував основні ідеї, висловлені мислителями від Платона, Арістотеля, Гегеля до І.Річардса та Р.Інґардена, підпорядковуючи їх аналізу проблеми, яка на той час була головним предметом теоретичних суперечок – пізнавальних спроможностей мистецтва. Тому різні аспекти фікційності в такій термінологічній презентації протягом 60-х років відходили на другий план, а на першому домінували ґносеологічні. Про це, зокрема, свідчить стаття Маркевича «Реалізм, натуралізм, типовість», яка заявилася 1963 року у збірнику праць до П'ятого Міжнародного конгресу славістів у Софії. У книзі автора «Головні проблеми науки про літературу» вона складає її восьмий розділ. Тут також бачимо пильну увагу автора до термінології, її зв'язків з етимологією, але терміном «фікція» Маркевич користувався переважно в цитатах і перифразах з праць англомовних учених. У наступних перевиданнях своєї збірки праць, починаючи з третього (1970), Маркевич вносив значні зміни, поповнював бібліографію, враховував, за його словами, «теоретичний вибух» («eksplozja teoretyczna») у світовому літературознавстві. Але при тім проблеми правди і правдоподібності в мистецтві слова різних літературних напрямів з кола своїх міркувань не виводив, обіцяючи розглядати в інших своїх працях «nowe komplikacje», зумовлені новими літературними явищами і літературознавчими пропозиціями.

В найновішій російській «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001) відсутня не тільки «фікція», а й «художня правда». У «Предметном указателе» цього авторитетного видання фігурує тільки слово «правдоподобие» без термінологічного окреслення, принагідно в контексті інших статей. «Правдоподобие» зустрічається лише 20 разів. Тут поміщена велика стаття «Вымысел» (автор В.Є.Халізєв), яка, по суті, поглинає дуже багато інформації, пов'язаної в іншомовних терміносистемах з «fiction». Окремі грані семантичного поля фікційності розкриваються при аналізі значень термінів «воображение», «ґротеск», «нарратология», «образ», «подражание», «проза», «типизация», «условность», «художественность» (докладніше про це йтиметься далі).

Отже, уникаючи надмірностей та однобічності ґносеологізму, упорядники сучасного довідкового видання в Росії навіть структурою словника видали свій намір. Відмінність у

ставленні до проблеми фікційності у сфері художньої літератури позначилася також на переакцентуванні етимологічної мотивації смислової домінанти фікції і вимислу в польського та російського авторів. Це відразу впадає у вічі з перших абзаців їхніх статей. Я.Славінський починає так: «Літературна фікція (лат. fictio = формування (kształtowanie); англ. fiction, фр. fiction littéraire, нім. fiktion, рос. литературная фикция) – властивість представленого у творі світу, яка полягає в тому, що він є вимисленим автором творінням, яке не можна верифікувати шляхом зіставлення із зовнішньою щодо твору реальністю; це конструкція продуктів уяви, які постали із значень слів і речень літературного тексту, що має власну логіку й автономну вмотивованість» [Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 1998: 155].

Натомість В.Халізєв розпочинає інакше: «Вимисел – плід *уяви* (фантазії) автора, створення сюжетів і образів, що не мають прямих відповідників у попередньому мистецтві та реальності. За допомогою вимислу письменник втілює свій погляд на світ, а також демонструє творчу енергію» [Хализев 1999: 153]. Є в цих визначеннях чимало спільного на рівні переліку факторів, які беруть участь у структуруванні цього феномена (уява, творення, світ), але їх порядок, взаємозв'язок тощо – інші. Процесуальність, становлення, органічна мовно-мовленнєва форма витворення-кшталтування – характерні ознаки рефлексії одного; результативність, роздільне існування об'єкта і суб'єкта, неврахування синхронності діяння мовного фактора легко виявити в другого.

Розгляд проблеми на рівні лексико-термінологічних одиниць, їх частотності вживання і співвідносності дозволяє зафіксувати деякі аналогічні процеси також у англомовних джерелах. Слушно говорив Г.Маркевич, що тільки з середини XX століття там почали теоретично усвідомлювати фікційність літератури. На підтвердження такої думки (можемо ще нагадати і цитовані вище слова Д.М.Урнова про відносно пізнє самоусвідомлення англійського критицизму) візьмемо до уваги ще один лексикографічний факт. У словнику викладачів коледжів США К.Бексона (K.Beckson), А.Ґанца (A.Ganz), перше видання якого вийшло 1960 року, гасло «fiction» взагалі відсутнє [Literary Terms: A Dictionary.– New York, 1983]. А хрестоматія літературних і літературно-критичних текстів з коментарями професора Колумбійського університету Л.Тріллінґа «The Experience of Literature», томи якої виходили в 60-70-х рр. XX ст., використовувала «fiction» тільки у значенні прозових творів. Саме тоді в США, Англії, Канаді почали публікуватися численні

дослідження, у структуру назви яких входив концепт «fiction». Тодішній «теоретичний вибух» з приводу даної проблеми позначився на довідково-аналітичному виданні «A Glossary of Literary Terms» М.Абрамса, перше видання якого з'явилося 1957 року. В сьомому виданні (1996) маємо статтю «Fiction and Truth», в якій стисло аналізуються праці на цю тему з 1954 до 1994 року, включно з монографією П.Ламарка і С.Г.Олсена «Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective».

Література:

Уэллек, Уоррен 1978: Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 323 с.

Хализев 1999: Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 1998: Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich / Pod red. J.Sławińskiego. Wyd. 3. – Wyd-wo im. Ossolińskich, 1998. – 706 s.

Markiewicz 1988: Markiewicz H .Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza // Henryk Markiewicz. Główne problemy wiedzy o literaturze. – Kraków: Wyd-wo literackie, 1988. – 406 s.

Miłkowski: Miłkowski T. Praktyczny słownik terminów literackich. – Warszawa: Delta, [Без року]. – 245 s.

Vaihinger 1935: Vaihinger H. The Philosophy of 'As If': a System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind. / Trans. C. K. Ogden (2nd ed.). – NY.: Barnes and Noble, 1935. – 368 p.

Denysyuk Nadiya

The foreign experience of usage of the term of «fiction»

The article deals with the attempt to investigate and analyze the foreign experience of usage of the term of «fiction». The main attention is concentrated on the peculiarities of the reception of this lexeme by the literary critics in Western Europe and Russia so that on the basics of comparative studies with Ukrainian sources to understand the main tendencies of comprehension of semantic traces of this term in literary criticism nowadays.

Key words: lexeme, term, «fiction», artificial truth.

Зоряна Лановик *(м. Тернопіль)*
ББК 86. 37 – 2
УДК 22

Weltgeschichte і Heilsgeschichte: Проблема історизму в Біблії

У статті окреслено аспекти Біблійного історизму. Основна увага звернена на категорії сакрального часу, міфологічного світогляду і природи Біблійних текстів. На основі світового наукового досвіду, в тому числі герменевтичних праць Карла Ясперса, Нортропа Фрая, Поля Рікера та ін., автор констатує, що у Біблійних текстах реалізується особливий тип історичної свідомості Heilsgeschichte.

Ключові слова: Біблія, герменевтика, текст, історизм, інтерпретація, міф, сакральний час.

Проблема історизму Біблії значно виходить за рамки проблеми історичності описаних у ній подій. Археологічні розкопки, новітні досягнення текстологій та історіографії у зіставленні Біблійних хронік з єгипетськими, сірійськими, вавилонськими письменами документально підтверджують достовірність описаних у Біблії подій та історичних осіб. Отже, ця проблема заторкує філософські пласти буття, історизм Біблії не можна прирівнювати до звичайного викладу історичних подій: «Як показують дані біблійної археології, автори Святого Письма загалом оперують дійсними подіями. Але достовірність усіх історичних деталей не має суттєвого значення для сприйняття Біблії як Слова Божого. Писання не є наукове повідомлення про те, що було в минулому... Основне історичне провіщення Біблії – у вузлових реальностях (Творіння, створення Старо- і Новозавітньої церкви, Боговтілення, Воскресіння)... Крім того, деякі аспекти Священної історії виходять за рамки історичної історіографії, розкривають метаісторію, глибинний смисл історичного процесу з допомогою наочних образів і символів, властивих поетичній мові Древнього Сходу» [Мень 2002: 576]. О.Мень наголошує, що історизм Святого Письма не можна прирівнювати до історичного еволюціонізму.

Біблійні тексти не є ні власне історичними, ні антиісторичними. Н.Фрай вдається до терміну «контраісторизм»: «Я використовую його у значенні, в якому біблійні вчені використовують термін *Heilsgeschichte*: воно відкриває світ, чиї закони зовсім інші, ніж ті, які діють у цьому світі розходжень і взаємних поступок» [Frye 1996: 8]. Такої ж думки дотримуються й

інші дослідники: «Зображення тих чи інших подій у біблійній історії відповідає радше не вимогам достовірності, які висуває світська історична наука, а виявленню їх релігійно-морального та історичного смислу. Тому безліч конкретних подробиць максимально узагальнені, опоетизовані, символізовані» [Головащенко 2001: 338].

За визначенням Бердяєва, є два погляди на світ: для першого – світ є космос, для другого – історія. Для древніх греків світ був космосом, для древніх євреїв – історією. Перший погляд на світ – космоцентричний, другий – антропоцентричний, його утверджує Біблія. «Біблійне слово «світ», «всесвіт» (євр. ОЛАМ) означає не «космос» в античному розумінні, а щось рухоме *в часі*. Бог відкрився богонатхненим пророкам не стільки в природі, скільки у подіях людської історії. Саме в ній здійснюється Божий Задум, в ній відкривається Його воля. Історія є незворотний потік, скерований до вищої мети. З самого початку Ветхий Заповіт звернений до грядущого, він сприймає історію як шлях, як становлення, як поступове вдосконалення Божого Домострою. Уже Авраам отримав обітницю, яка повинна виконатися в далекому майбутньому. Потім заповітною ціллю стає Земля Обітована, а епоху царів відкривається таємниця месіанства і Царства Божого. Ветхий Заповіт не розглядає світ і життя людини як щось дане раз і назавжди, принципово незмінне» [Мень 2000: 20].

Деякі дослідники Біблії і теологи чітко розмежовують поняття світової історії і священної історії (Weltgeschichte і Heilsgeschichte). Хоча важко знайти чітке формулювання священної історії, оскільки в сучасний вік раціоналізму переважають намагання усе звести до світової історії у розумінні об'єктивних раціональних процесів. Однак з цієї концепції безнадійно випадає значна частина Писання, що стосується неймовірних з людської точки зору подій та явищ. Події, описані в Біблії, «подаються з перспективи, що тільки Бог здатний осягнути повністю: стурбованість за тривалість людського життя в часі, яка виходить далеко за межі простої уяви, і водночас погляд на людську ситуацію, який так само далеко виходить за межі чистого історизму. Ми повинні усвідомлювати і розмежовувати ці імагінативні і метаісторичні елементи з точки зору *Heilsgeschichte*. «Однак питання, що ж в історії є власне історичного у його завершенні волею Вічного, примушує нас звернути на нього увагу, але винести про історичне явище своє повне і завершене судження ми не можемо. Бо ми – не божество, що творить суд, а люди, які користуються своїм мисленням, щоби

доторкнутися до історичности» [Ясперс 1994: 243]. Таким чином, за К.Ясперсом, історія – це одночасно і події, що відбуваються, і їх самоусвідомлення. Така історія межує з безоднею і оточена безоднею природи, космосу і сущого взагалі. Це – внутрішня структура єдності загального і одиничного, що формується шляхом перетворення реальності, приреченої на неминучу загибель. І її не можливо осягнути, не відповівши на питання про єдність історії. Ми не можемо осягнути історії, не вийшовши до основних пластів історичності, тобто історичності світотворення: «Історія стає шляхом до надісторичного. У спогляданні величі – у створеному, звершеному, мислимому – історія висвітлюється як вічне теперішнє... Велич історії... зв'язує нас зі сферою, що піднімається над історією» [Ясперс 1994: 279].

Поняття «священної історії», (як і «всесвітньої історії») – це не модерна соціально-філософська гіпотеза. Вона закладена у фундаментальних концепціях світових релігій, особливо у християнстві. У цьому контексті діяльність людей як втілення Божого задуму розглядає Августин у трактаті «Про Град Божий». Град Божий, за Августином, не допускає випадковості історії, не має меж існування в історичному часі, бо його виникнення й існування наперед визначене згори, і його доля визначена наперед. Услід за Августином у філософській герменевтиці світ розглядається як створений Абсолютом, що обумовлює хід і результат історії. Ідея цілісності і завершеності історії присутня в Віко. Модель об'єктивного ідеалізму Ґердера пройнята ідеєю есхатологічності світу. «Феноменологія Духа» Геґеля, де розглядаються стадії розвитку людської історії, теж не позбавлена есхатологізму. В історизмі «філософії тотожності» Шеллінґа утверджується ідея єдності історичного буття та історичного пізнання. Модель циклічного розвитку планетарного соціуму в рамках універсального циклу присутня у Шпенґлера і у Тойнбі. Особливо чітко принцип історизму сформульований у неогеґеліанській філософії, представленій «теорією тотожності історичного буття та історичної свідомості». Зокрема, найвідоміший її представник Б.Кроче висловив думку, що єдиною реальністю є розгортання у безконечному історичному процесі безконечної сутності Духа. Приймаючи ідею Бога у християнському розуміння, він висловлює думку, що Бог «розчиняється в історії», іманентний для неї, бо вона сама є «історичним творінням» у теоретичних і практичних аспектах (як думка і дія, які послідовно змінюють одна одну, породжуючи цим рух історії).

«Ясперс також, по суті, повертається від «язичництва» у тлумаченні історії як Гераклітового «вічного вогню, який часами розгоряється і часами загасає», до християнського розуміння історії як єдиної лінії, що має початок і кінець, тобто своє смислове завершення. Європейська філософія історії від Августина до Геґеля розглядала історичний процес з цієї точки зору і бачила – хоча із суттєвими змінами – відправний пункт історичного розвитку у з'явленні Христа. Навіть Геґель, який намагався намалювати картину історії таким чином, щоб християнство виступало лише як один її момент, не став винятком, оскільки цей момент виявився у нього найвищим кульмінаційним пунктом світового історичного процесу, а явлення Сина Божого він назвав «віссю світової історії» [Гайденко 1994: 22]. Оригінальну всеохоплюючу картину історичного розвитку дав у нашу епоху – окрім Шпенґлера і Тойнбі – Альфред Вебер. Його концепція універсальної історії відображає структуру світової історії, зберігаючи її безумовну єдність.

Отже, якщо проаналізувати розвиток історичної науки, не залишається сумніву, що на Заході філософія історії виникла на основі християнського віровчення: «У ґрандіозних твореннях від Августина до Геґеля ця віра бачила поступ Бога в історії. Моменти Божественного одкровення знаменують собою рішучі повороти у потоці подій. Так, ще Геґель говорив: увесь історичний процес рухається до Христа і йде від нього. Явлення Сина Божого є віссю світової історії. Щоденним підтвердженням цієї християнської структури світової історії слугує наше літочислення» [Ясперс 1994: 32]. Ясперс, один з найавторитетніших філософів історії, неодноразово підкреслює цю думку: «Поступ Бога в історії став для людей Заходу зримим у послідовності актів створення світу, вигнання з раю, виявлення Божественної волі устами пророків, спасіння, з'явлення Бога людям на рубежі часів, майбутнього Страшного Суду. Усе те, що вперше стверджували юдейські пророки, що далі було опрацьовано в дусі християнського вчення Августином, повторялось і змінювалось від Єгоякима Флорського до Боссюе, секуляризувалось Лессінґом і Ґердером, а потім Геґелем; це завжди – уявлення про єдину цілісність історії, у якій все має своє місце. Тут виступає послідовність основних принципів людського існування, які, будучи пізнані в усій глибині, вчать, що є насправді, і що відбувається» [Ясперс 1994: 265]. Тому, на думку Ясперса, тільки Біблійне трактування дає цілісне розуміння історії. «Ми намагаємось зрозуміти історію як щось цілісне, щоби

тим самим зрозуміти й себе. Історія є для нас спомином, який ми не лише знаємо, а й у якому є корені нашого життя. Історія – основа, закладена колись, ми зберігаємо з нею зв'язок, якщо хочемо не зникнути безслідно, а внести свій вклад у буття людини» [Ясперс 1994: 240].

Цю концепцію Ясперса, як загалом й інші подібні концепції (наприклад, Вебера і Тойнбі), випередив Бердяєв, вказавши, що Біблія, на відміну від інших вчень, містить ідею історії як становлення, процесу, що прямує до есхатологічного завершення. У праці «Смисл історії» він писав: «Історія – воістину є драма, що має свої акти від першого до останнього, має свій початок, свій внутрішній розвиток, свій кінець, свій катарсис, своє звершення. Це розуміння історії як трагедії було чуже еллінській свідомості; свідомість історичного звершення слід шукати не в еллінському світі, а в свідомості і дусі древнього Ізраїля. Ідея історичного привнесена в світову історію євреями, і я думаю, що основна місія єврейського народу була внести в історію людського духу це усвідомлення історичного звершення, на відміну від того коловороту, яким цей процес уявлявся в еллінській свідомості».

Дещо іншу думку стосовно співвідношення юдейської та еллінської історичних систем висловлює Поль Рікер. Він підкреслює, що не було принципових протиріч між «християнським смислом історії» і його розумінням у грецькій філософії. Але «християнське Одкровення ввергало греків у стан шоку тим, як воно висвітлювало «священні» події: творіння, падіння, заповіти, провіщення, і тим більше, «християнські» події, пов'язані з втіленням, розп'яттям на хресті, пустою гробницею... У світлі цих виняткових подій людина почала виявляти інтерес до тих аспектів свого досвіду, які вона не мала можливості спостерігати безпосередньо; її власний людський час був зітканий із подій і рішень і позначений вибором: прийняти іншу віру чи противитись їй, зробити вибір між смертю і життям. Тим самим історія набувала значення, причому мова йде про історію конкретну, в якій щось відбувається, де людям притаманні певні якості, які можна набути або втратити» [Рикёр 2002: 101].

У своїй історичній концепції П.Рікер виділяє два смислові шари історії – те, що можна осягнути розумом, і те, що не піддається логічному поясненню. Основне питання виявляється в тому, як подолати цю подвійність і віднайти якийсь цілісний смисл. Відповідь на це питання він знаходить лише у Біблії: «В християнина в його розумінні історії домінує віра у Милість Божу; якщо Бог є Господом індивідуальних життів, то він також є Господом історії: цю невизначену, величну і гріховну історію Бог

обертає до Себе... І ця Милість творить «смисл», а не є «абсурдом з абсурдів», оскільки великі події, котрі, як я вважаю, є Одкровенням, залишають свої сліди і великі провіщення, а не являють якісь непов'язані між собою моменти; у Одкровення є свій шлях, і він для нас не абсурдний» [Рикёр 2002: 111]. Він узагальнює: «Що дозволяє християнину подолати роздрібненість і позірну абсурдність історії, яка часто видається «історією божевільного, розказаною безумцем», – це те, що цю історію пронизує інша історія, смисл якої можна *зрозуміти*» [Рикёр 2002: 111].

У такому випадку християнський смисл історії – це віра в те, що світська історія є частиною смислу, втіленого у священній історії, а тому в кінцевому рахунку існує лише *одна* історія і всяка історія священна. Такий смисл історії залишається об'єктом віри; якщо прогрес є тим, що раціональне в історії, а її подвійна природа свідчить про те, що в ній є ірраціональне, то для надії смисл історії є смислом надраціональним, тобто сюрреалістичним. Християнин говорить, що цей смисл есхатологічний, маючи на увазі, що його життя проходить у часі прогресу і подвійності, і він не бачить цього вищого смислу, не може осягнути зв'язку між цими двома історіями – світською і священною – або, користуючись словами Св.Августина, зв'язку між двома Градами» [Рикёр 2002: 112]. Рікер продовжує: «Ми не можемо підвести підсумок всієї історії; нам необхідно вийти з гри, щоби до неї щось додати, необхідно, щоб для стороннього спостерігача ця гра велась без нього» [Рикёр 2002: 113].

У своїй концепції історизації Рікер доходить висновку: «Історія, яку ми описуємо, – ретроспективна історія (die Historie), можлива лише завдяки історії, яка сама себе здійснює (die Geschichte). Якщо існує кілька можливих прочитань історії, то це, очевидно, тому, що існує кілька переплетених між собою рухів «історизації». Ми маємо одночасно кілька історій, періоди, кризи, застої, які не збігаються в часі. Ми послідовно вибудовуємо і поновлюємо кілька історій, то включаючись в них, то виключаючись з них, і в цьому подібні на шахіста, який грає одночасно на кількох шахових дошках – то на одній, то на іншій» [Рикёр 2002: 209]. На думку П.Рікера, жодне наукове вчення про часові нашарування не спроможні підірвати постулат про єдність ходу історії чи порушити гармонію у великій «симфонії історії», про яку говорив Св.Августин.

У всіх цих випадках метаісторичний аналіз орієнтується на роботу з текстом: історичне пізнання виступає як літературний жанр («історичний наратив»). І (за Р.Інґарденом) сам історик

центрує цей текст, вносячи фабулу в аморфний матеріал історичних подій. О.Лосєв, поділяючи історичний процес на шари, найвищим вважає «самосвідомість історії», що виражається у мові і в слові, через які історія стає образом особистості, або міфом. Основоположником такого підходу у сучасній науці можна вважати В.Дильтея, який перший висунув проект створення «Критики історичного розуму». Розуміння історичного буття, за Дильтеєм, досягається шляхом пізнавальної інтроспекції (поглядом зсередини), що передбачає повну ідентифікацію суб'єкта з об'єктом. У цьому процесі є два фундаментальні вектори розуміння: *історичний*, як розуміння подій минулого, і *комунікативний*, як розуміння теперішнього. Зрозуміти іншого як в історичному, так і в комунікативному аспектах чи контекстах означає побачити ситуацію його очима, мислити, як він. У цій концепції особливе місце займає проблема розуміння тексту як письмово зафіксованого прояву життя. Саме завдяки цьому Дильтей відіграв значну роль у становленні сучасної філософської герменевтики і розгортанні герменевтичної традиції в цілому.

Постдильтеївський розвиток історизму реалізується у чотирьох напрямах: 1) неокантіанський напрям, представлений гносеолого-методологічним аналізом специфіки пізнавальних процедур історичного пізнання у рамках Баденської школи (Віндельбанд, Ріккерт); 2) культурно-герменевтичний напрям («культурно-історична монадологія» Шпенґлера і Тойнбі), 3) неогегеліанський напрям, представлений філософією «тотожністю історичного буття і історичної свідомості» (Кроче, Джентіле, Коллінґвуд); 4) сучасний лінгво-аналітичний напрям «метаісторичного аналізу» Інґардена. Не будемо зупинятися на них детально, оскільки вони не стосуються прямо нашого об'єкта дослідження, а проаналізуємо центральні концепти цих теорій стосовно розуміння Біблії – історичного часу і міфу.

Концепція міфу в Біблійній герменевтиці

Поняття міфу надзвичайно складне і має довгу історію розвитку. Дехто розглядав міф як вигадку чи примітивну свідомість, дехто намагався «деміфологізувати» міфологію, знайти в міфі глибинний внутрішній смисл. У грецькій філософії софістів і стоїків переважає алегоричне трактування міфу. Платон перший перейшов до розуміння міфу як міфологеми чи особливої художньої форми вираження того, що не може бути передане на мові абстрактного мислення. Пізніше алегоричну екзегезу міфів

відродив Френсіс Бекон, а ідея міфологеми була розгорнута у численних працях 19-20 ст. У сучасній науці поступово змінюється визначення категорії міфу: «Міф – не казка, як привчали нас думати в часи панування марксистського світогляду. Міф може деградувати до рівня казки, якщо рушиться його сакральний зміст, як це добре було показано В.Проппом в його класичному дослідженні» [Абрамович 2002: 149].

Основоположником сучасної науки про міф вважається італійський мислитель Джамбаттист Віко (1668 – 1744). Він розглядав історію як процес провидіння, в якому міф є необхідним способом вираження, а не вигадкою жерців. Від Віко беруть початок численні теорії новітнього часу, які розглядають міф як особливий спосіб сприйняття реальності. Для Ґердера міф мав передусім естетичну вартість, для Шеллінґа він сприймався як символ, в якому поєднані релігія, наука і мистецтво. Еміль Дюркґейм утвердив розуміння міфу як проекцію самосвідомості суспільства, а Ернест Кассірер ототожнив його з символічною картиною світу, притаманною усім народам. Мірча Еліаде вбачав у міфі закодовані прагнення людини вирватися із тиску невблаганного часу, і з цим він пов'язував поняття позачасового «міфічного часу», у рамках якого відбуваються цикли міфологічних подій. Необхідно наголосити, що в атеїстичній культурології, фольклористиці та етнографії (Тайлор, Леві-Брюль, Леві-Стросс, Фрезер та ін.) утвердилось розуміння міфу як «історії про богів, в яких відображені культові вірування народів на початковому етапі розвитку». У сучасній філософії термін «міф» набуває зовсім іншого значення.

О.Лосєв наполягає на думці, що «Міф не є вигадка чи фікція, не є фантастичний вимисел. Це заблудження майже всіх наукових методів дослідження міфології повинно бути відкинуто... Міф – це найвища за своєю конкретністю, максимально інтенсивна і найбільшою мірою напружена реальність. Це не вигадка, а – найбільш яскрава і справжня дійсність. Це – абсолютно необхідна категорія думки і життя, далека від всякої випадковості і свавільства» [Лосев 2001: 35-36]. «Міф – не ідеальне поняття, і також не ідея і не поняття. Це є саме життя... Міф не є поняття ідеальне, але життєво відчутна матеріальна реальність і тілесна дійсність» [Лосев 2001: 40-41].

Неоднозначне ставлення до міфу, на думку Лосєва, породжене скептичним ставленням науки до міфічного мислення: «Міф завжди синтетично життєвий і твориться з живих людей, доля яких висвітлюється емоційно й інтимно відчутно; наука завжди перетворює життя у формулу, подаючи замість живих

людей їх абстрактні схеми і формули» [7, 42]. Водночас, на його думку, саме наукове мислення також не відрізняється від міфічного: «Закони фізики і хімії абсолютно однакові і за умови реальності матерії, і за умови її нереальності і чистої суб'єктивності... Є ряд сфер знання, які, не зважаючи на свою повну емпіричну значимість, виводяться виключно дедуктивно, як, напр., математика чи теоретична механіка... Отже, наука не зацікавлена в реальності свого об'єкту... Міф у цьому відношенні абсолютно протилежний науковій формулі. Міф повністю реальний і об'єктивний; у ньому навіть не ставиться питання, чи реальні певні міфічні явища. Міфічна свідомість оперує тільки з реальними об'єктами, з максимально конкретними і сутнісними явищами... Все це – факти різної напруги буття, факти різного ступеня реальності. Але тут саме не позабуттєвість, а доля самої буттєвості, гра різних ступенів реальності самого буття. Нічого подібного немає в науці. Навіть якщо вона і починає говорити про різні напруження простору (як, напр., в сучасній теорії відносності), то її все ж цікавить не ця напруга і не саме буття, а *теорія* цього буття, *формули* і *закони* такого неоднорідного простору. Міф же є саме буття, сама реальність, сама конкретність буття» [Лосев 2001: 51-52].

І оскільки міф є конкретний і фактичний, то він і є історизацією буття, бо говорить не про ідеї, а про події і то конкретні події. Визначаючи історію як сукупність зрозумілих і не зрозумілих фактів, Лосєв виділяє в історичному процесі три шари: 1) оскільки історія – це факти, то першим є природно-речовий шар, який охоплює поняття матеріального світу, 2) оскільки історія складається з розуміння фактів, вона передбачає модус свідомості, бо історики оперують не самими фактами, а їх розумінням, 3) оскільки історія для себе самої є і об'єктом, і суб'єктом, предметом не чужої свідомості, а власної самосвідомості, яка творчо може виражатися тільки в слові. «У слові свідомість досягає рівня самосвідомості... Слово є не тільки зрозуміла природа, але й така, що розуміє себе. Слово, значить, є орган самоорганізації особистості, форма історичного буття особистості. Ось чому тільки тут історичний процес сягає своєї структурної зрілості. Без слова історія глуха і німа... Вона повинна народжувати не просто образи і картини фактів, а й *слова* про факти. І тут ми знаходимо справжню арену для функціонування міфічної свідомості. Міфічна свідомість повинна дати слова про історичні факти, оповідь про життя особистостей, а не просто їх німу картину... Тому міф не є історична подія як така, але завжди є с л о в о. А у слові історична подія возведена до рівня

самосвідомості» [Лосев 2001: 170-171]. У такому аспекті слід розглядати і Біблійні тексти.

Таку ж думку утверджує Нортроп Фрай у праці «Великий Код»: «У Західній Європі Біблійні історії мають центральне міфічне значення... «Міфічне» у цьому сенсі не означає «те, що не є правдою»: це означає щось, до чого ставляться з особливою серйозністю і важливістю. Священні історії ілюструють особливе соціальне значення; профанні історії мають набагато віддаленіше соціальне значення, а часом не мають його зовсім» [Frye 1982: 33].

Ряд факторів свідчить на користь того, що Біблійні сакральні історії не слід прирівнювати до культових міфів. По-перше, здебільшого вони стосуються не походження богів, а життя людей (наприклад, історії про Авраама, Мойсея, Самсона, Гедеона та ін.), які доволі точно співвідносяться з відомими історичними постатями і подіями: «...року царя Кіра... Артаксеркса... Навуходоносора», переважна більшість описаних у Біблії подій на сьогодні підтверджені археологічними та текстологічними дослідженнями. Отже, якщо і правомірно вживати стосовно Біблії термін «міфи» чи «міфічний», то лише у такому другорядному сенсі, на який вказує Фрай чи Лосєв. На цьому наголошує і сучасний дослідник С.Абрамович: «Застосування поняття «легендарний» до Біблії і її сюжетів за суттю своєю принизливе і не-інформативне, так само як і поняття «міф» у значенні «неправда», «казка». Це літературознавче просторіччя, якого грамотний дослідник повинен уникати» [Абрамович 2002: 151]. Аналізуючи Біблійні тексти з жанрово-стилістичної точки зору, він доходить висновку: «Жанри Біблійних книг – не художні, а утилітарні... Це вже зовсім не «міфологія» у тому змісті, в якому застосовується категорія міфу до характеристики релігій Стародавнього світу. Це – література, у якій міфу належить не більше, ніж у нашій повсякденній духовній діяльності взагалі. У Біблії практично немає прикмет «дологічного мислення», властивого доісторичній людині, що сприймає світ як «чарівну гру». Отож і можливості міфологічного методу, який можна вільно вживати при аналізі міфу як такого чи його літературної рецепції, у даному випадку виразно обмежені» [Абрамович 2002: 155]. Водночас дослідник наполягає на тому, що Біблійній свідомості притаманний сакральний міфологізм, який є невід'ємною частиною Священних текстів, і кожна спроба позбавити Біблію цієї риси, як це робили представники біблійного лібералізму, є деструктивною і антинауковою: «Спроба деміфологізації Біблії, яку здійснила протестантська теологія XX ст., яка, здається, від початку свого існування найбільш

заклопотана тим, аби не відстати від духу «віку цього» (Р.Бультман та ін.), призвела, наприклад, лише до того, що з грандіозної життєподавчої та літературно-сюжетно закінченої історії Христа лишилися самі мертві уламки: безперечним лишилося тільки те, що Ісус колись народився, був туртурований за Понтія Пілата і помер на хресті, а учні вірили, що він воскрес. Міф є іманентна нашій свідомості категорія мислення. Оскільки раціональна картина світу завжди буде подібна до того скелету, який лишив Р.Бультман від історії Христа, то важко визначити, що людина у своєму екзистенційному самоствердженні може успішно керуватися лише тим, що І.Кант визначив як чистий розум. Світ ноуменів уявлявся і завжди буде уявлятися людиною лише у міфологічній формі» [Абрамович 2002: 150].

Використання ідеї міфу стосовно Біблійних текстів не є проблемою Нового часу. Такі тенденції виявилися уже в часи Середньовіччя у процесі засвоєння античного спадку і спробах представити грецьку метафізику і міфо-логіку у рамках християнської онто-теологіки. «В «Теології «Вищого блага» Абеляр звертається до юдейських і грецьких пророцтв і філософії не просто як до свідоцтва першопочаткової природної віри, але з метою перетворити ідею міфу в ідею покрову чи завіси, для чого вводиться термін involucrum. Ідея покрову, що виводить потаємне до відкритості і відводить відкрите в потаємність повністю відповідає Абеляровим ідеям творення і породження. Слово «творити», як написано в «Теології», можна вживати тільки стосовно того, «що було переведено від небуття до буття», а породження – навпаки – переводить в часі від буття до небуття. «Покров- involucrum» – це місце зустрічі перехідних вверх-вниз суб'єкт-субстанцій, місце зустрічі Божого і людського слова, тобто місце, де справді здійснюються іно-сказання (тропи) про несказанне. Це місце, де, як говорить Абеляр у «Так і Ні», де належить змінювати самі слова стосовно одного і того ж предмета і не оголювати все засобом загальновживаних і звичайних слів, бо, як говорить блаженний Августин, все прикривається, щоби не знецінитися» [Неретина 1995: 35]. І хоча «involucrum» став одним із центральних термінів Абеляра, і він вважав, що ритуали християнства (хрещення, причастя, сповідь та ін.) використовують ту ж, що і в міфі, систему аналогій, однак теологія, на його думку, повністю виключає міф [Абеляр 1995: 141-149]. На доказ цього приводиться ряд аргументів: міф – це тільки передання, а теологія будується на Писанні; міф одиничне виражає через всезагальне, а теологія – загальне через одиничне; міф перетворює історію у позаісторичне, а теологія навіть у

позаісторичному (Бозі) вбачає історію і час у надрах вічності; у християнстві інше, ніж у міфі, розуміння досвіду: у загальних подіях церковного життя (літургії, проповіді) досягається особистий містичний досвід пережиття християнином конкретної події, наприклад, розп'яття чи воскресіння.

Такої ж думки притримуються більшість вчених XX ст., дослідження яких були дотичними до вивчення Біблійних текстів. Зокрема, Карл Ясперс наголошував: «Постійний зв'язок Біблійної істини з матерією міфів, соціальною реальністю, нецілісними картинами світу, з примітивним донауковим знанням, як наслідок, перетворює саму біблійну істину просто в історію... У Біблії відсутнє, за винятком деяких ледве помітних початків, філософська самосвідомість. Звідси сила промовляючої екзистенції, витоки одкровення істини... Біблія – скарбниця тисячолітніх граничних досвідів людства. Вони освітили людину, і вона увірувала в Бога, а разом з тим і в саму себе... Бог говорить до людини устами багатьох людей, у Біблії – через пророків, останнім у ряду яких виступає Ісус; нема людини, яка могла би бути Богом; Бог не говорить устами тільки однієї людини, а багатозначно через кожного» [Ясперс 1994: 469-470]. Свої міркування він підсумовує так: «Найбільш глибокодумний міф залишається міфом і є грою; об'єктивною гарантією він стає дише шляхом посередництва релігійної істини (яку філософствування не здатне розгледіти)» [Ясперс 1994: 471].

Цю думку продовжує Нортроп Фрай: «Міфологія – це не *datum*, а *fatum* людського існування: вона належить до світу культури і цивілізації, які людина створила і успадковує. Якщо бог є метафорою, за допомогою якої ідентифікуються і персоніфікуються елементи природи, наприклад, солярні чи планетарні міфи, вегетативні міфи, – їх можна розглядати як примітивну форму знання. Але справжній інтерес викликає міф, який змальовує обставини людського суспільства і проникає всередину цього суспільства безвідносно до явищ природи... Міфологія – це не прямий відгомін на природне оточення, а швидше частина образної ізоляції, яка відокремлює нас від цього оточення» [Frye 1982: 37]. Він неодноразово наголошує, що «Біблія вся побудована на внутрішньому стержні міфічної і метафоричної структури: міфічна – це історія відкуплення людини, що продовжується від початку до кінця часів; метафорична – це є тип образності, що співвідноситься з формою апокаліптичної картини космосу, сконструйованої відповідно до законів людської творчої енергії. Ця поетична єдність присутня завжди, але як вона досягається, безсумнівно, завжди буде

таємницею... Ми можемо назвати її містерією канонізації, і так це залишити, зберігаючи центральний принцип: Біблія не є твором літератури, але її літературне значення у міфічному та метафоричному значенні» [Frye 1992: 102].

Пікок у свій час намагався ототожнити поезію з міфами, переконуючи, що поезія дуже наближена до первісної реакції людини на природу, використовує ті ж засоби метафоризації та персоніфікації, що й міф, і є такою ж давньою, як міф [Why the Arts Are Not Progressive. Selected Esseys 1938: 603]. Але ніхто з критиків всерйоз не сприйняв цю тезу Пікока, і ніхто не вважає, що таке ототожнення правомірне. Ідея ототожнення Біблійних текстів з міфічними виникла, на нашу думку, у період фольклорних та антропологічних досліджень (принаймні, до 18 ст. навряд, чи таке ототожнення було можливе), зокрема «Золотої галузки» Дж.Фрезера, який чи не перший почав ставити Біблійні тексти в один ряд з міфічними текстами малорозвинених народів. Вона одразу викликала супротивну реакцію біблеїстів і теологів, які твердо стояли на позиції необхідності абсолютного відмежування Біблійних текстів від первісних культових міфів.

Аналізуючи природу міфу в праці «Свет невечерний», С.Булгаков пише: «Можна сказати (використовуючи Кантівський термін), що *міф є синтетичне релігійне судження a priori*, із якого далі вже аналітично виводяться апостеріорні судження... Міфу притаманна своя особлива достовірність, яка спирається не на докази, а на силу і переконливість безпосереднього переживання. У міфі констатується зустріч світу іманентного – людської свідомості – і світу трансцендентного, божественного, причому трансцендентне, зберігаючи свою власну природу, у той же час стає іманентним, а іманентне розкривається, відчуваючи в собі втілене трансцендентне... Він є подією, яка відбувається на межі двох світів, що в ньому дотикаються» [Булгаков 1999: 72].

Гносеологічне значення міфу, за Булгаковим, таке: паралельно з дискурсивним мисленням і науковою діяльністю, художньою творчістю стоїть релігійна міфотворчість як особлива самозаконна ділянка людського духу. Суть міфу відноситься до сфери божественного буття на лінії зіткнення з людським буттям. «Можливе прозріння в божественний світ і через оболонку емпіричного зсередини. У такому випадку людська історія, не перестаючи бути історією, у той же час міфологізується, бо осягається не тільки у своєму емпіричному часовому вираженні, але й в науменальній надчасовій сутності, так звана священна історія, тобто історія вибраного народу Божого, і є такою міфологізованою історією: події життя єврейського народу

розкриваються тут у своєму релігійному значенні, історія, не перестаючи бути історією, стає міфом. Та єдиним у своєму роді прикладом такого поєднання ноуменального та історичного, міфу та історії, безсумнівно, є євангельські події, центром яких є втілений Бог – Слово, Він же є разом з тим народжений при Тіберії і постраждалий при Понтії Пілаті людина Ісус: історія стає тут безпосередньою і найбільшою містерією зримою очима віри, історія і міф збігаються, зливаються через акт боговтілення» [Булгаков 1999: 76].

Концепція часу в Біблії

Розглядаючи поняття історизму і міфу в Біблії, ми не можемо також обійти увагою категорії часу і часовості. Поняття «конкретного часу», «об'єктивного часу», «історичного часу», «соціального часу», «часової вісі» невід'ємно пов'язані з розумінням біблійного історизму і є центральним у його осягненні. Проекція часу є ключем до історичного шифру кожної наукової, релігійної чи художньої, віртуальної системи. Розуміння об'єктивного часу є найсуттєвішою складовою усіх цих систем, бо воно залежить від того, наприклад, чи ми приймаємо вчення про перевтілення душ і неодноразове повторення життя одних і тих же істот, чи ні, чи вбачаємо вісь світової історії у Боговтіленні, чи в чомусь іншому. Космічний та історичний час у Біблії існує паралельно з вічністю. У вічності перебуває Бог, який є Творцем часу. Одкровення є точкою пересічення вічного і часового. «Вже Старий Заповіт цілком пориває з філософією давнього світу... Концепція часу в євреїв визначалася не зміною циклу, а неминучим кінцем його, тобто була есхатологічною. Характер храмового ритуалу не був ані космічним, ані магічним, він ґрунтувався на понятті спокути. Їхнє уявлення про світ, що їх оточував «у просторі й часі», не обмежувалося світом первісним, але начебто «продовжувалось» у світ майбутнього, тобто «здійснювалось в історії» [Абрамович 2002: 148].

Біблійне розуміння історизму і часовості детально проаналізоване Сергієм Булгаковим у праці «Свет невечерний»: «Історія є передусім народження людства, об'єктивний час, наповнений народженнями, а пому і смертями, і внутрішньою єдністю їх послідовності. Зміна поколінь, в образі якої тепер тільки й існує єдине людство, є свого роду dance macabre, танець смерті, але саме у чергуванні поколінь і виникає історія як конкретний час» [Булгаков 1999: 303].

Час, на його думку, також сумірний із простором: «Подібно як в Америку не можна проїхати з Європи, оминувши океан, так і в XIX вік дорога лежить тільки через XVIII, і саме конкретна наповненість часу і створює «історичну закономірність» [Булгаков 1999: 304]... Але ми з достатньою достовірністю можемо лише постулювати цей зв'язок, оскільки самі охоплені потоком часу, для нас не закінчився ні наш власний час, ні загальноісторичний час, а тому не можемо бачити його в цілому.

У підсумку свого дослідження Булгаков доходить висновку: «Об'єктивний час має достатньо підстав для послідовності поколінь і зміни історичних народів, чим і визначається скелет історії... Історія зв'язана «часами і строками», що закорінені в духовній організації людства. Тому вона не є «дурна безконечність», а має межі, передбачає початок і кінець, які абсолютно відсутні в абстрактному часі. «Трансцендентний» час Канта, абстрактна форма часу, невідворотно мислиться як потенційна безконечність, що не має ні початку, ні кінця; тому його ідея і приводить розум до антиномії, виявленої самим же Кантом, Навпаки, конкретний час, яким є історія, має початок і кінець; говорячи іншими словами, він являє собою еон, певну завершеність, що послідовно розкривається в часі» [Булгаков 1999: 304].

Такої ж думки дотримувались усі філософи історії, що їхні вчення базувались на Біблійному розумінні історії людства. Коллінґвуд в «Ідеї історії» говорить: «Усяка історія, написана на основі християнських принципів, неминуче буде загально, наперед визначеною, апокаліптичною та періодизованою... Якщо попросити середньовічного історика пояснити, як він дізнався, що історії взагалі властивий якийсь об'єктивний план, той відповів би, що знає про це з одкровення; це частина того, що Христос відкрив людині про Бога. Це одкровення не тільки дало ключ до всього, що Бог зробив у минулому, а й показало, що Бог наміряється зробити в майбутньому. Тож християнське одкровення збагатило нас баченням усієї історії світу – від його створення в минулому до його кінця в майбутньому, – баченням таким самим позачасовим і вічним, яке властиве і Богові. Отже, середньовічна історіографія дивилась вперед на кінець історії як на щось заздалегідь визначене Богом і через одкровення наперед відоме людині. Таким чином вона містила в собі есхатологію» [Тойнбі 1995: 244].

«Час і вічність співвідносні: час не відчувався би у своєму потоці, не сумувався би із окремих розірваних моментів, якби цього не здійснював надчасовий суб'єкт часу. Час співрозмірний з

вічністю, і є не що інше, як вічність, протягнута в бутті... Руйнівна сила часовості, тлінність, може не тільки отримувати розвиток, але і долатися в часі, зводячись до потенційності, і тоді час стає тим, чим його вважав Платон (в «Тімеї»), а саме «якимсь рухомим образом вічності» [Булгаков 1999: 184].

Цю проблему неодноразово піднімає Хорхе Луїс Борхес. У трактаті «Історія вічності» він говорить: «Де ставиться питання про час і його природу, спочатку необхідно знати, що таке вічність, бо вона, як відомо, є модель і праобраз часу» [Борхес 2003: 455]. Відштовхуючись від ідеї Платона, що час – це рухомий образ вічності і вічність зіткана з часу, він аналізує усі основні філософські концепції співвідношення часу і вічності. Борхес доходить висновку, що вічність незмінно залишається атрибутом Божественного розуму, і, хоча людина на здатна її осягнути, «без вічності, без цього сокровенного і крихкого дзеркала, у якому відображається те, що пройшло через душі людей, всезагальна історія, – це втрачений час, в якому втрачена і наша особиста історія, і все це перетворює життя у якусь дивну химеру» [Борхес 2003: 469]. Проте й усвідомлення існування вічності не спрощує розуміння людської історії. У «Сфері Паскаля» він висуває поетичну гіпотезу: «Можливо, всесвітня історія – це історія кількох метафор», а у висновку переформульовує це твердження: «Можливо, всесвітня історія – це історія різної інтонації при озвученні кількох метафор» [Борхес 2003: 497]. Як бачимо, і тут історія не виходить за межі міфу і слова, які незмінно присутні у всіх ірраціональних концепціях історизму.

Таким чином, ми виходимо до ще однієї проблеми – співвідношення світу і книги. Борхес висвітлює історичний розвиток цієї ідеї у праці «Про культ книг» [Борхес 2003: 516-520]. Згідно з Малларме, «Світ існує, щоби увійти в книгу». Ідея, що Бог є Автором Книги, спонукала до уявлення, що Він є Автором двох книг, одна з яких – Всесвіт. На початку XVII ст. Френсіс Бекон у праці «Advancement of Learning» заявив, що Бог, аби ми уникли заблуджень, дає нам дві книги: перша – згорток Писання, що відкриває нам Його волю, друга – згорток творіння, що відкриває нам його могутність, і друга являє собою ключ до першої. На думку Борхеса, «Бекон мав на увазі щось значно більше, ніж яскраву метафору: він вважав, що світ можна звести до основних форм, обмежене число яких творить abecedarium naturae (азбуку природи), або ряд букв, якими записаний універсальний текст Всесвіту». Ідея Всесвіту як книги теж часто зустрічається у працях Галілео Галілея, найпоказовішою з яких є

трактат «Книга Природи»: «Філософія записана у грандіозній книзі, постійно відкритій перед нашими очима (я маю на увазі Всесвіт), але яку не можна зрозуміти, не вивчивши її мови і букв, якими вона написана». Томас Браун в 1642 р. писав: «Є дві книги, за якими я вивчаю теологію: Святе Письмо і той універсальний і всім доступний манускрипт, який завжди у всіх перед очима. Хто не побачив Його в першому, ті виявили Його в другому».

В епоху Модерну, коли раціоналізм утвердив концепцію історичного мислення, утверджується розуміння історії як тексту чи книги, яку необхідно прочитати. Шотландець Карлейль у різних місцях своїх творів, зокрема у своєму есе про Каліостро, перевищив здогадку Бекона: він проголосив, що всесвітня історія – Святе Письмо, яке ми розшифровуємо і пишемо навпомацки, і в якому також пишуть нас. Пізніше Леон Блуа сказав: «Нема на землі жодної людської істоти, здатної сказати, хто вона. Ніхто не знає, для чого з'явився на цей світ, чому відповідають його вчинки, його почуття, його думки, і яке його істинне ім'я, його не минуще Ім'я у списку Світу... Історія – це величезний літургійний текст, де йоти і крапки мають не менше значення, ніж рядки чи цілі глави, але важливість тих та інших для нас нездолання і глибоко прихована». Згідно з Малларме, світ існує завдяки книзі; згідно з Блуа, ми – рядки, чи слова, чи букви магічної книги, і ця у вічному процесі написання книга – єдине, що є у світі, точніше, вона і є світ [Борхес 2003: 520].

Рафаель Кансінос-Ассенс (1883-1964), який мав визначальний вплив на творчість Х.Л.Борхеса, в оповіданні «Спасіння пересічного поета» чітко сформулював зв'язок ідеї Бога і творчого письма, де називав Бога «найбільшим Поетом, Автором тої досконалої рими, що називається світом». Від нього Борхес перейняв ідею про Бога, Який пише Книгу, що називається Світом. Тобто, у екзистенц-філософії (як і в теології) існує думка, що світова історія розгортається згідно з «сценарієм», записаним в Біблії: «Уявлення, що в Святому Письмі закладений (окрім буквального) якийсь символічний зміст, не таке вже абсурдне і має давню історію... Якщо істинність викладених у Писанні подій не підлягає сумніву, ми вимушені визнати, що люди, здійснюючи їх, мимохіть беруть участь у п'єсі, написаній наперед таємно і призначеній для них Богом. Звідси і припущення, що історія світотворення, а отже, і наші життя, аж до найменших дрібниць, пронизана якимось абсолютним символічним сенсом» [Борхес 2003: 521].

Оскільки Біблія охоплює історію від початку творення світу до кінця часів, то це – єдиний текст, який може ототожнюватись з

«текстом історії». «Християнська Біблія, – на думку Н.Фрая, – це книга, яку необхідно читати послідовно; вона є логоцентричним, постійно триваючим дискурсом, який традиційно розуміється як те, що Бог говорить через Своїх пророків і писарів, що досягає кульмінації в Інкарнації, яка, хоч і була видимою, залишилась невидимою практично для кожного. Але що найважливіше, – це є апокаліпсис, безпосередня візія творення, світова книга, з якої зняті її печаті» [Frye 1996: 10]. Тому він вважає, що «було б абсурдним розглядати Біблію як художній твір, а також як твір історичний... Євангелії подають життя Ісуса Христа у формі міфу: «Ось що стається, коли Месія приходить у світ»... Міф не є ні історичний, ні антиісторичний. Він є контраісторичний. Ісус не представлений як історична особа, а як особа, яка проникає в історію з іншого виміру реальності, і таким чином показує, наскільки обмеженою є історична перспектива» [Frye 1991: 16].

На завершення хочемо підкреслити, що жоден з дослідників цієї проблеми не давав однозначних відповідей на поставлені питання стосовно реалізації категорії історизму Біблії. Не можна не погодитися з думкою Поля Рікера, що «було би нескромно пропонувати сьогодні вичерпну відповідь на питання про смисл історії; тут необхідна компетентність історика, соціолога і теолога... Існує кілька рівнів прочитання історії, відповідно, існує кілька рівнів відповіді на питання про смисл історії; християнське прочитання таїнства історії, можливо, покликане послужити своєрідною основою для інших прочитань, правильних для свого рівня» [Рикёр 2002: 97].

Проте незаперечним залишається постулат, що, коли йдеться про дослідження Біблії як тексту, що знаходиться на межі з трансценденцією, відповіді необхідно шукати у площині екзистенційній, а не раціонально-матеріалістичній. На думку Карла Ясперса, «реальність історичного світу – це зникаюче буття між Богом і екзистенцією. Багато філософських систем мали на меті пояснити сутність світу... але цьому протистоїть упевненість у безконечності і бездонності світу, а тим самим і готовність постійно вслухатися у всі способи буття світу», у той час як найважливішим є осягнення світу як мови Божої – «буття світу не є саме по собі, у ньому реалізується в постійній багатозначності Слово Боже, яке лише у зникаючій миті може стати історично однозначним для екзистенції» [Ясперс 1994: 437]. Вчений наголошує, що лише в Біблії вперше реалізується свідомість історичності. Пізніше вона виникає в епоху політичних катастроф як універсальне історичне усвідомлення твореної Богом історії. І «це стає основою створення релігійного центру життя, який

втягує в «тут і тепер» цілісність усього світу. Не розсіяність і випадковість безконечного, а створена Богом сучасність надає життю його ваги» [Ясперс 1994: 439].

Ці концепції – співвідношення Біблійних текстів і світової історії (за Ясперсом, Бердяєвим, Рікером); співвідношення міфу і слова (за Лосєвим); співвідношення світу і книги (за Борхесом) – у сукупності творять своєрідний вихід на розуміння Біблії, яка є і Книгою, і Словом Божим. Ми повинні визнати, що в Біблії реалізована особлива форма історизму (*Heilsgeschichte*), яка може розглядатись як міф чи розгорнута метафора, що є відображенням певних філософських ідей та трансцендентних категорій. Цим Біблійні книги, велика частина яких є історичними хроніками, відрізняються від власне історичних наративів.

Література:

Абеляр 1995: Абеляр П. Теология «Высшего блага»// Абеляр Пьер. Тео-логические трактаты. – М.: «Прогресс» - «Гносис», 1995.

Абрамович 2002: Абрамович С.Біблія як форманта філологічної культури. – К.-Чернівці, 2002.

Борхес 2003: Борхес Х.Л. Стихотворения, новеллы, эссе. – М., 2003.

Булгаков 1999: Булгаков С. Свет невечерний // Булгаков С. Первообраз и образ. – Соч.в 2-х т. - Т.1. – М.-СПб., 1999.

Гайденко 1994: Гайденко П.П. Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса // Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994.

Головащенко 2001: Головащенко С. Біблієзнавство. – К.: Либідь, 2001.

Лосев 2001: Лосев А. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001.

Мень 2000: Мень А. Исагогика. – М., 2000.

Мень 2002: Мень А. Историзм Священного Писания // Мень А. Библиологический словарь. – Т.1. – М., 2002.

Неретина 1995: Неретина С.С. Абеляр и особенности средневекового философствования // Абеляр Пьер. Тео-логические трактаты. – М.: «Прогресс» - «Гносис», 1995.

Рикёр 2002: Рикёр П. История и истина. – СПб.: Алетейя, 2002.

Тойнбі 1995: Тойнбі Арнольд Дж. Дослідження історії: В 2-х т. – Т.2. – К.: Основи, 1995.

Ясперс 1994: Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994.

Frye 1996: Frye N. Myth and Metaphor. –University Press of Virginia, 1996.

Frye 1991: Frye N. The Double Vision. Language and Meaning in Religion. – University of Toronto Press, 1991.

Frye 1982: Frye N. The Great Code. The Bible and Literature. – New York – London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1982.

Frye 1992: Frye N. Words with Power. Being a Second Study of the Bible and Literature. – First Harvest/HBJ edition, 1992.

Why the Arts Are Not Progressive. Selected Esseys 1938: Why the Arts Are Not Progressive. Selected Esseys / Ed. Keynes, 1938.

Lanovyk Zoryana

Weltgeschichte and Heilsgeschichte: the Problem of Historicism in the Bible.

In the article the aspects of Bible historicism are outlined. The main attention is concerned upon the categories of sacred time, mythological world outlook and nature of Biblical texts. On the basis of the world scientific experience including hermeneutic works of Karl Jasper, Northrop Frye, Paul Ricker and others the author concludes that in Biblical texts the special type of historical consciousness Heilsgeschichte is realized.

Key words: Bible, hermeneutics, texts, historicism, interpretation, myth, sacred time.

Мар'яна Лановик *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 07
УДК 81. 255. 4

Психоаналіз та сучасні проблеми перекладознавства

У статті розглядаються теоретичні проблеми перекладознавства з точки зору психоаналізу. Досліджуються різні сторони особистості письменника, перекладача і читача та їхній вплив на процес перекладу. Окреслюються аспекти, які впливають на розуміння художніх творів у міжособистісній комунікації.
Ключові слова: переклад, інтерпретація, текст, психоаналіз.

У літературознавчих теоріях XIX ст. багато уваги приділялось проблемам особистісної психології, внутрішнього світу митця, процесу творчості. Цілісні концепції, пов'язані з вище вказаною проблематикою, були розроблені у Романтизмі, де активно опрацьовувались питання про душу творчої особистості, спонтанність її виявів у царині мистецтва. На початку XIX ст. художній твір розумівся не просто як «вікно» у трансцендентне, а як продукт позасвідомої діяльності генія. Своєрідним підсумком подібних ідей, висловлюваних тогочасними вченими, стали праці Ф.Шеллінґа (зокрема, «Безумовне в людському знанні» (1795) та «Про світову душу» (1798) та Едуарда фон Ґартмана «Філософія несвідомого» (1869). Суголосний з ідеями Шеллінґа та Шопенгауера, Ґартман відстоював думку про те, що основою усього є абсолютне позасвідоме духовне начало і що в ірраціональних процесах Всесвіту людська свідомість — це лише продукт позасвідомої світової волі, яка є єдиною рушійною силою розвитку мистецтва.

Пізнання власного «Я» митця (у руслі філософії ідеалізму Фіхте), підсилені зусиллями філологів у сфері психології мови, стали новим поштовхом до вивчення психологічних аспектів розуміння та сприймання, процесів, пов'язаних із художньою творчістю. У психолінґвістичних теоріях XIX ст. важливе місце відводилось коґнітивній функції літератури, де слово є неодмінною умовою подальшого розуміння себе та світу.

Перекладознавчі проблеми в психоаналітичному контексті

Психоаналітичні ідеї З.Фройда зароджувались не на порожньому місці: ряд концепцій та певний термінологічний апарат стосовно несвідомої (спонтанної) природи творчості були вже розроблені. Інша річ, що З.Фройда жодним чином не можна вважати абсолютним послідовником епохи Романтизму. Філософи-романтики (у тому числі Шеллінґ та Ґартман) розглядали позасвідоме у площині трансцендентного, божественного, де еросом йменувалась творча енергія, потяг до мистецтва, творення, а прояви геніального пояснювались дією «світового Духу», позасвідомої волі. З.Фройд, що стояв на матеріалістичній позиції, перевів ці пошуки у сферу біологічного і вважав, що усі психічні процеси — і звичайної людини, і генія, — можна пояснити термінами людської фізіології. У його системі позасвідоме особистості стало розглядатись як природний прояв її психіки, трансцендентне прагнення прекрасного звелось до сексуальних потягів мистецької натури.

Загальна тенденція кінця XIX — початку XX ст. зміщення філософських та наукових досліджень у бік матеріалізму сприяла проникненню ідей З.Фройда та його послідовників у гуманітарні науки. Літературознавство та перекладознавство не були винятками. «Психоаналіз Фройда означав для літературознавства виникнення видатної парадигми, оскільки тепер, у процесі продукування літературного твору, увага була зосереджена не на свідому духовну діяльність, а на роль підсвідомого» [Хима 2000: 63]. Якщо проблема впливу психоаналізу на літературознавство детально вивчалась (і в Україні з'явились розвідки С.Павличко, Т.Гундорової, Н.Зборовської та ін.), то психоаналітичні аспекти перекладознавства окремо не досліджувались. У цьому зв'язку постає спектр питань, без осмислення та розгляду яких перекладознавча теорія не може вважатись цілісною.

Головна вісь проблем стосується дихотомії автор/перекладач та пов'язана з аспектами особистісної психіки. Тут творчий процес сприймається як вияв позасвідомого, пропущеного крізь призму свідомості його автора. Тому кожен мистецький твір, у тому числі й літературний (текст), розглядається як компроміс між свідомим та позасвідомим, як спільний знаменник для свідомих та підсвідомих інтенцій, зовнішнього та внутрішнього, реальності та мрії. Мистецтво своєрідним чином досягає примирення цих суперечностей. Попри вживання психоаналітиками терміна «переклад» у різнобічних значеннях (як переклад з мови снів, переклад асоціацій на мову раціонального мислення тощо), розуміння перекладу як

художнього явища теж випливає із вчення З.Фройда про підсвідоме. Так само, як осягнення реального світу речей чи мистецтва не мислиться лише на рівні свідомості, підсвідоме відіграє важливу роль у процесі перекладу.

По-перше, це виявляється при виборі перекладачем творів для роботи. Позасвідомий вибір об'єкта перекладу супроводжується великою кількістю мотивів, інтенцій, асоціацій, тому може розглядатись як несвідоме бажання втілення власної концепції того чи іншого твору і, водночас, — досягнення задоволення від реалізації себе та власної цілі. Услід за З.Фройдом, К.-Ґ.Юнґ згодом окреслив бажання займатись мистецтвом та потяг до творчості як один із властивих людині інстинктів. Ця проблема радше психологічна, ніж літературознавча. Однак у науці про літературу вона в першу чергу залучає психобіографічний метод (життя автора та перекладача, умови, в яких вони творили, контекст та впливи) та історію написання основного тексту та створення його іншомовного відповідника. Тут питання К.-Ґ.Юнґа «Як цей автор прийшов до цього твору?» [Юнґ 2001: 122] провокує інше питання: «Як цей перекладач прийшов до цього твору?»

По-друге, позасвідоме відіграє вирішальну роль при розумінні автентичного тексту, — і у кожного читача, і в перекладача. Передусім, це пов'язано з аспектами суб'єктно-об'єктних стосунків, з проблемою Я — Інший. Оскільки несвідоме репрезентується як дискурс іншого, то всяке розуміння та відчитування художнього тексту неминуче передбачає проекцію Я на Іншого. При звичайному процесі читання це, зазвичай, — проекція читача на головного героя / героїню. Фройд акцентує увагу на тому, що усі художні твори є егоцентричні. У них, як правило, лише один головний персонаж зображається «зсередини» і є проекцією психіки самого автора, на яку і проектується «Я» читача. Рідше відбувається проекція на оповідача або ж самого автора. Для перекладача цей процес значно ускладнюється через різновекторність проекцій: з одного боку, на центрального героя, наратора, автора, літературу та культуру народу, до якого він належить; з іншого — на іншомовного читача, аудиторію перекладної версії, іншомовні культуру та літературу.

Інтерпретаційний принцип переносу часто пов'язаний з проблемою пошуків ідентифікації, неможливістю поєднання внутрішнього та зовнішнього. Подолання цього конфлікту перекладачем може відбуватись кількома шляхами, виражаючись в *інтроекції* — абсолютному ототожненні себе з іншим

(найчастіше — з автором, рідше — з героєм); *інтроспекції* , що В.Дильтеєм окреслюється як «вживання в іншого», *інтроверсії*, яка визначається К.-Ґ.Юнґом як орієнтація на власний внутрішній світ, чи *ідіотехнології* (Ю.Сорокін), — коли перекладач підсвідомо орієнтується на технологію власної творчості. У психоаналізі загально поширена думка, згідно з якою саме ідентифікація як механізм, при якому особистість ставить себе на місце іншого (що виявляється у формі співпереживання, емпатії, перенесення себе у стан чи обставини іншої людини) забезпечує краще розуміння та взаємодію.

Невід'ємними чинниками у процесі перекладу, як і в кожній мистецькій діяльності загалом, виступають уява та фантазія як втеча від реальності, від навколишньої дійсності: «Художник — це в першу чергу людина, яка відвертається від дійсності... він відкриває простір своїм егоїстичним та честолюбним замислам у сфері фантазії. Однак з цього світу фантазій він знаходить шлях назад у реальність, перетворюючи своїм особливим даром власні фантазії у новий тип дійсності, який сприймається людством як цінне відображення реальності» [Фрейд 1990: 41].

З.Фройд приділяв багато уваги вивченню психологічних основ уяви та фантазії, мрійництва творчої особистості. Ряд думок з цього приводу осмислено у його есе «Поет і фантазування». Оскільки уява та фантазування перекладача, асоціації, викликані тим чи іншим твором у процесі праці, не можуть збігатись із власне авторськими, то, вочевидь, ніколи не доводиться говорити про абсолютну ідентифікацію. Частіше робота над іншомовним текстом відбувається шляхом подолання самого себе (відмовою перекладача від власних уявлень) або ж нехтуванням певних авторських виявів оригіналу. Хоч послідовник З.Фройда Е.Фромм відстоює думку, що знання та розуміння повинні виростати з нас самих, бо в іншому разі вони не мають жодної цінності, часто складається ситуація, коли перекладач може відчувати, що його «Я» «не є господарем у своєму власному домі» [Фрейд 1990: 87]. У будь-якому разі, з психоаналітичної точки зору критерій реальності або не має тут жодного значення, або ж відходить на другий план, а бажання здійснення перекладу виникає безпосередньо з принципу задоволення. Згодом з доволі значної часової перспективи Р.Барт окреслив цей стан як «насолода від тексту», бажання перетворитись у текст.

Проблема мови у психоаналізі та виражальні можливості перекладу

Ще одна сфера підсвідомого, в яку заземлюється ряд проблем з точки зору психоаналізу перекладу, є проблема мови та мовлення, перш за все, як виявів індивідуальної психіки. Ключовим моментом є те, що позасвідоме артикулюється в мові. Як зазначав Ж.Лакан, мова є артикуляційною основою підсвідомого; впорядкованість мови та впорядкованість позасвідомого взаємно відображають одна одну. На думку Е.Сепіра, внутрішня структура мови повністю пов'язана з підсвідомими психічними процесами і «реальний світ» підсвідомо будується на основі мовних норм особистості чи певної групи. Тут передусім нас цікавить не лише з'ясування психологічної сутності індивідуальної мови, з якою пов'язані авторські асоціації, його кут зору. Перед перекладачем постає проблема пошуку індивідуального мовлення, вміння відчитувати у тексті свідомі та позасвідомі інтенції автора.

У період становлення психоаналізу як методу в тогочасній науці ця проблематика була не новою, адже вже В.фон Гумбольдт порушував питання про відмінності індивідуальних мови/мовлення. Він вважав, що ці відмінності неминучі, оскільки мова проникає у «потаємні скарбниці» духу та серця, тому «кожен використовує її саме для вираження своєї неповторної самобутності — недарма мовлення завжди походить від особи і кожен користується мовою перш за все лише для самого себе. Незважаючи на це, мова влаштовує кожного» [Гумбольдт фон 1984: 167], хоч і не згладжує індивідуальних відмінностей.

Послідовники вчення З.Фройда у цьому аспекті завжди вдавались до розмежування мовних сфер, де свідоме було представлене вербальною мовою, а позасвідоме — невербальною. Ж.Лакан постулював гіпотезу про те, що мова свідомості та мова підсвідомості — це дві різні мови. На його думку, мова підсвідомості неминуче проникає в мову свідомості, тому індивідуальна мова не може бути повністю контрольована. Певною мірою можна говорити про необхідність перекладу з мови позасвідомості (невербальної) на мову свідомості (вербальну). При здійсненні такого перекладу стосовно тексту цей процес часто унеможливлюється проблемою «відчитування» міміки, жестів персонажів, а ілюзорність значення слів посилюється підсвідомими асоціаціями та «темними» сторонами психіки автора.

Це також пов'язано з проблемою відчитування та перекладу «німих» елементів тексту: неусвідомлюваних його автором, невимовних порухів душі; або ж усього замовчуваного,

табуйованого, підтексту. Треба намагатись «віднайти поза самими висловлюваннями намір суб'єкта, що говорить, його свідому активність, тобто те, що він хотів сказати, а ще гру підсвідомості, яка вийшла на поверхню, всупереч йому самому, у тому, що він сказав, а також у майже непомітних порушеннях ритму вимовлених ним слів; у всякому разі йдеться про те, щоб реконструювати іншу мову, знайти те німе, шепітне, невичерпне слово, що зсередини наповнює життям голос, який чується, відновити тонкий і невидимий текст, що проникає в прогалини між написаними рядками й іноді зміщує їх. Аналіз думки є завжди алеґоричним у стосунку до мови, яку вона використовує. Його запитанням незмінно є: що говорилося в тому, що було сказано?» [Фуко 2003: 44].

Знову ж таки постає проблема про можливість/неможливість відтворення цих аспектів засобами іншої мови. «Німі», «невимовні» елементи тексту часто криються за метафорами, метоніміями, символами, іншими фігурами художньої мови, які є універсаліями несвідомого. Відтворення поетичних засобів до сьогодні залишається у перекладознавстві одним із центральних питань, на яке ще не знайдено остаточної відповіді. Труднощі пов'язані з тим, що художні засоби є психологічно маркованими елементами, розуміння яких важко окреслити раціональними методами. Чим більші розбіжності в системах двох національних чи індивідуальних мов, тим більше це завдання ускладнюється. Тому, досліджуючи індивідуальну мову, психоаналітики стоять на позиції, що інтерпретація повинна виходити з таких ознак як незрозумілість, незвичність, екзотичність, незнайомість, неточність, а то й чужість, помилковість чужого мовлення.

У процесі перекладу першочергової важливості набуває проблема пошуків «істинного» слова, яке часто визначає, чому саме у тексті відводиться провідна роль. У кожному разі текст іншомовної версії заземлюється у психіці перекладача. При цьому неможливо виявити та розмежувати, наскільки свідомо/підсвідомо перекладач добирає відповідники. Значні зсуви та викривлення спричинені ще й «опором сиґнифікації» (Ж.Лакан). Це зумовлено тим, що позначення не відповідає функції зображення конкретного позначуваного. «Лакан акцентував розрив у структурі знака через довільну позицію, яку займає позначення стосовно позначеного. Йдеться про безперервне вислизання позначення від позначеного. У праці «Інстанція букви в несвідомому, або доля розуму після Фройда» (1957) він запровадив поняття «ковзаючого», «плаваючого»

позначення, що концептуально важливо для утворення нової інтерпретаційної методики, в якій смисл буде поставлено під сумнів» [Зборовська 2003: 224]. За таких умов, з позицій Ж.Лакана, зокрема його теорії довільності й нетривкості знакової структури, мова виявляє себе як чиста формальність. Французький вчений виходив з того, що «світ слів народжує світ речей, встановлює в культурі закон людини, який є «законом мови» [Зборовська 2003: 212]. Цей закон мови тяжіє над екзистенцією людини, яка перебуває у постійному становленні, у пошуках власного «Я», репрезентує себе у відношеннях з іншими теж через мову. Саме у мові втілюється Лаканівська тріада Реальне – Уявне – Символічне.

У вище окресленому спектрі питань важливе місце відводиться розмежуванню усного мовлення та писемної мови, відтак — аналізу психічного письма як закодованого. Перші спроби його відчитування знаходимо у розвідках З.Фройда, присвячених проблемі відчитування сновидінь. Згодом напрацьований досвід свого попередника Ж.Лакан переніс у сферу відчитування письма художнього. Уподібнюючи систему інтерпретації снів до процесу перекладу тексту, Ж.Лакан вважав за доцільне застосовувати риторику сновидінь у справі аналізу поетики та риторики художніх творів, дискурс яких, як і нічних марень, будується за допомогою синтаксичних зміщень та семантичних згущень. Ці теми піднімає Ж.Дерріда у науковій розвідці «Фройд і сцена письма», де зокрема йдеться про аналіз нефонетичного (графічного) письма у Фройда.

Стосовно перекладознавства у цьому зв’язку доводиться говорити не лише про доцільність/недоцільність добору тих чи інших лексем, виправданість /невиправданість того чи іншого порядку фраз, побудови речень, але й про часто вирішальну роль вдало розставленої пунктуації. При аналізі авторського та перекладацького письма важливими постають найменші деталі. Нерідко саме в них криється невимовне, але важливе для розуміння та цілісного сприймання твору, саме вони несуть на собі відбиток індивідуальності митця/перекладача, приховують «мнемосичний слід» (З.Фройд), що виявляється у феномені фіксування психічної пам’яті.

Психоаналіз К.-Ґ.Юнґа: художній переклад у психолого-типологічному аспекті

У системі психоаналізу К.-Ґ.Юнґа перекладознавчі концепти постають дещо в іншому світлі. Основна відмінність Юнґівської теорії полягає в тому, що він знову повернувся до відкинутої Фройдом романтичної традиції з її закоріненістю в ідеалізмі, виходом у проблеми трансцендентності, вірою у винятковість кожної творчої особистості. Дослідних із Цюріха вважав, що у вченні Фройда про необхідність аналізувати певні компоненти творів з огляду на інтимні сторони життя митця нема нічого принципово нового. Адже «давно відомо, що дослідження мистецтва з наукової точки зору виявляють особистісні зв'язки, які митець навмисне чи ненавмисне включив у канву твору» [Юнг 1996: 12].

Це було своєрідним поверненням до психології та філософії творчості німецьких романтиків, зокрема Шеллінґа, який кілька десятиліть раніше вказував на те, що «у творі мистецтва відображається тотожність свідомої та несвідомої діяльності. Однак їх протилежність безконечна, і знімається вона без будь-якої участі свободи. Відтак основна особливість твору мистецтва — несвідома безконечність...» [Шеллинг 1987: 478]. У системі Юнґа, як і в романтиків, знову з'являється більш рафінований індивідуальний підхід до кожного окремого митця, твору чи творчої ситуації. До того ж Юнґ не виявляв особливого оптимізму щодо абстрактних можливостей осягнення сутності мистецтва шляхом психоаналізу. Навпаки, він чітко усвідомлював межі цих можливостей: «Що би психолог не говорив про мистецтво, це буде стосуватись лише процесу роботи над твором, і в жодному разі не його внутрішньої сутності» [Юнг 1996: 10]; «Через матеріал, який використовує поет, і спосіб його опрацювання можна легко простежити особистісні взаємини поета з батьками, але це жодним чином не допоможе нам зрозуміти його поезію» [Юнг 1996: 11]; «Особистісні фактори так само мають малий стосунок до художнього твору, як і ґрунт — до рослини, що росте на ньому» [Юнг 1996: 16]. Своєрідний підсумок знаходимо в іншій праці вченого, де він зазначає: «Усі психічні струмені у свідомості можуть бути пояснені причинно, але творчі первні, що кореняться у безмежності підсвідомого, назавжди закриті від людського пізнання» [Юнг 2001: 121].

Відтак К.-Ґ.Юнґ не переоцінював ролі психоаналізу, вважаючи, що цей метод придатний лише для виявлення сутності окремих сторін мистецьких творів та процесу творчості. Причому

він наголошував, що слід розрізняти психоаналіз, об'єктом якого є конкретний твір мистецтва та психоаналіз, об'єктом якого є митець, творча людина, яка, як і в Романтизмі, розцінювалась як виняткова особистість. Одною з центральних тем, які заторкує Юнґ у своїх працях, є проблема співвідношення цих обох об'єктів, тобто взаємозв'язок митця та його твору. Дослідник висловлює думку, що «хоча між обома об'єктами існує найпотаємніший зв'язок і вони перебувають у безперервній взаємодії, проте перший не здатний пояснити другого. Звичайно, можна робити якісь висновки про одного з них на підставі іншого, але такі висновки ніколи не бувають переконливими. Вони є і будуть у найкращому випадку ймовірностями або вдалими здогадами» [Юнґ 2001: 120-121].

Звичайно, зв'язок між автором та його твором — річ незаперечна. У перекладознавчому аспекті нас насамперед цікавить, наскільки ця єдність порушується (і чи зберігається взагалі), коли в неї втручається перекладач; як і те, наскільки можна говорити про постійний взаємозв'язок між автором і його твором у перекладі, і чи не доцільніше цю єдність перемістити на другий план, поставивши на перше місце єдність між перекладом та перекладачем.

Ще однією домінантною темою досліджень К.-Ґ.Юнґа є постать митця — його внутрішній світ, фактори, що спонукають його до творчості та водночас скеровують цей процес. На відміну від З.Фройда, що пояснював мистецькі прояви особистості крізь призму сексуальних потягів та комплексів, Юнґ шукав джерело творчих поривів у психології особистості, у чуттєвій природі людського характеру. Він приділив багато уваги вивченню психологічних типів людей, вважаючи специфіку психологічних рис різних людей підставою для виникнення різних творчих процесів та художніх творів різного характеру.

Працюючи над зазначеною проблематикою Юнґ брав за основу результати багаторічних досліджень європейських вчених. Його пошуки ґрунтувались на спостереженнях Ф.Шіллера, зокрема висновках, викладених у праці «Про сентиментальну та наївну поезію», у якій останній цілісно опрацював концепцію про два основні типи творчого процесу. На думку німецького вченого, існує два типи митців, і обидва можуть сягнути високого ступеня людської правди. Як вказував Ф.Шіллер, «Поет... або сам — природа, або шукає її. Перше робить поета наївним, друге — сентиментальним» [Шиллер 1957: 408]. «Наївний» митець творить спонтанно, інтуїтивно, створюючи при цьому максимально індивідуалізовані характери, досягаючи високої міри

універсалізму. Автор у таких творах відступає на другий план. «Сентиментальний» митець ставить перед собою завдання, і його твори з'являються з-під пера внаслідок глибоких роздумів. Тому ці твори передусім виявляють особистість їх автора та його ідеальний світ.

Концепція Ф.Шіллера мала широкий розголос і отримала подальший розвиток в Європі. Її активно опрацьовували німецькі романтики, зокрема Ф.Шеллінг. Останній розмежував два типи творчості за ознакою творів, породжених ними. Основною характеристикою він вважає ознаку завершеність / незавершеність у їх романтичному сенсі. Так, «сентиментальний» твір, на думку німецького теоретика естетики, є завершеним у плані його осягнення і більш відкритим для інтерпретації. Натомість «наївний» твір є по-романтичному «незавершеним», відкритим у просторі та часі, відтак — багатогранним, що не дає змоги окреслити його єдиного та остаточного значення.

Поділ Ф.Шіллера ліг в основу концепції Геґеля про «класичний» та «романтичний» типи творчості, викладеній у його естетичній теорії. Згодом відмінності у двох творчих системах були пов'язані з різними типами образності. Класична (сентиментальна) творчість стала співвідноситись з чуттєвістю та символічною образністю, властивою античному; романтичне (наївне) мистецтво було співвіднесене з алегоричною образністю, з притаманними їй розмиванням меж та багатозначністю. На слов'янському (зокрема українському) ґрунті ідеї західноєвропейських вчених знайшли відголос у вченні Д.Овсянико-Куликовського, який у своїй праці «Історія русской інтеліґенції» (1906-1907) теж пояснював відмінності між художниками особливостями психологічних типів. Як і його колеги-попередники, він теж ділив митців на два ранги, поділяючи їх на «спостерігачів» та «експериментаторів». Перші, на думку українського вченого, фіксують у мистецтві свої спостереження, стараються реально відтворювати дійсність, зберігаючи пропорції форми; другі ж — ставлять своєрідні досліди над дійсністю.

Ще одним джерелом Юнґівського вчення про психологічні типи стала концепція Ф.Ніцше про аполонійський та діонісійський типи творчості, у якій було значно поглиблено та детально опрацьовано запропоновану Шіллером парадигму, розширено її з огляду античних традицій про протилежні начала мистецтва. Цілісної форми вчення Ніцше набуло в його праці «Народження трагедії з духу музики». З іменем грецького божества сонця Аполлона Ніцше пов'язував уявлення про

раціональне начало, гармонію, співрозмірність, ясність та рівновагу; відтак — пластичні та просторові види мистецтва. З іменем божества вина Діоніса — уявлення про хаос, екстаз, сп'яніння, вихід за межі індивідуальної свідомості, ірраціональною сутністю світу; відтак — непластичне мистецтво, зокрема музику. Поняття аполонійського / діонісійського протиставляються як антиномії раціонального / ірраціонального, розуму / інтуїції. Твори мистецтва, написані аполонічним типом, наповнені «прекрасною ясністю» і змальовують «тутешній світ»; в той час, коли діонісійські твори вміщують глибину та багатомірність, виходять за рамки чуттєвої дійсності, розмивають межі між матеріальним світом та трансцендентністю, спонукають до виходу за ці межі.

Концепції Ф.Шіллера та Ф.Ніцше лягли в основу Юнґівського вчення про інтровертний та екстравертний типи творчості, відтак — про відповідні типи митця. Як вказував вчений, результатом інтровертно спрямованого творчого процесу є прозові чи поетичні художні твори, що абсолютно відповідають задумові автора, який свідомо ставить за мету досягнення конкретного естетичного ефекту. При цьому митець абсолютно свідомо та раціонально опрацьовує художній матеріал: «дещо додає, дещо забирає, акцентуючи одні моменти та завуальовуючи інші, додаючи кілька мазків там, трохи тут, уважно стежачи за загальним ефектом і віддаючи належне вимогам форми та стилю» [Юнг 1996: 17]. У ході своєї роботи митець пильно добирає слова та фрази, оскільки «його матеріал повністю підвладний художній цілі; він прагне виразити саме це, а не щось інше» [Юнг 1996: 17]. Він свідомо скеровує власний творчий процес в необхідне річище, вільно утверджуючи в ньому окреслені наміри та цілі.

Внаслідок іншого — екстравертного типу творчості з-під пера з'являються твори іншого плану. Вони виникають так, «наче були уже завершені до їх появи у світі... Ці твори, вочевидь, оволоділи автором; водять його рукою, а перо пише щось таке, на що він дивиться з неприхованим здивуванням. Твір несе із собою свою особливу форму: усе, що автор хоче додати, відкидається, а те, що він сам намагається відкинути, виринає знову. У той час як свідоме мислення стоїть збоку, вражене цим феноменом, автора заливає потік думок та образів, які він ніколи не мав наміру створювати, і які з його доброї волі ніколи би не змогли отримати існування» [Юнг 1996: 17-18].

Якщо в першому випадку свідомість переважає над підсвідомістю, то у другому – творчий процес знаходиться повністю під владою позасвідомості. У вирі мистецької діяльності

«автор змушений зізнатись самому собі, що це говорить його власне Я, його власна внутрішня природа виявляє себе і промовляє речі, яких ніколи не було у нього на язиці. Він тільки може підкоритись цьому явно чужому внутрішньому імпульсу і слідувати туди, куди він веде, відчуваючи, що його твір є більшим від нього самого і володіє силою, яка йому не належить і яка йому непідвладна» [Юнг 1996: 18]. За таких умов автор не в змозі керувати творчим процесом, навпаки, він усвідомлює, що його творчість сама керує ним, а він на цей час стає наче сторонньою людиною, яка спостерігає, як на її очах народжується новий твір.

Слід пам'ятати, що художній переклад є теж творчим процесом. Тому, говорячи про психологію творчості (у тому числі й перекладацької), треба завжди мати на увазі існування двох зазначених різновидів. Передусім, необхідно враховувати, внаслідок якого типу мистецької діяльності з'явився оригінал. Про це свідчить і його форма, і авторський стиль, і його вплив на читача у процесі сприймання. Адже, як помічено в сучасному літературознавстві, «різне походження творів (зі сфери свідомого чи зі сфери неусвідомленого) позначається на їх формі: твори, написані в інтровертній психологічній позиції, як правило, звернені до естетичного сприйняття, оскільки вони замкнуті на собі й цілеспрямовані у своїх художніх завданнях; твори, написані за екстравертним типом, — наскрізь символічні, є постійною спокусою для думок і почуттів, хоча рідко, на відміну від творів першого типу, приносять доступну естетичну насолоду» [Зборовська 2003: 178].

Позаяк праця перекладача є вторинною діяльністю — не може бути абсолютно спонтанною і повинна підпорядковуватись оригіналу та задумові автора — то, очевидно, для «свідомого» перекладання більше надаються твори, що виникли в процесі інтровертної психологічної позиції. За словами самого Юнга, від творів цього типу не слід чекати чогось такого, що виходило би за межі розуміння, адже в них усе знаходиться в межах авторського задуму, усе зумовлено авторськими намірами, весь художній матеріал — свідомо обдуманий та впорядкований, усе сплановано та відібрано. Відтак кожна сторона чи деталь твору відкрита для розуміння і читачем, і перекладачем. Автор перекладної версії, вслід за автором оригіналу, у процесі роботи над іншомовною версією теж може свідомо спланувати свою працю, добираючи одні елементи, відкидаючи інші, переосмислюючи кожен аспект. Він може досліджувати автентичний твір ніби «зі сторони» і так само здійснювати свій переклад.

Процес значно ускладнюється, якщо йдеться про переклад оригіналу, написаного в екстравертній позиції. Маючи справу з такими творами, «ми повинні бути готові зустріти щось надособистісне, що розширює наше сприйняття до тих меж, яких досягла свідомість автора у процесі творчості. Нам слід бути готовими до незвичайних форми та змісту, думок, що сприймаються інтуїтивно, мови, переповненої значенням, і образів, що є справжніми символами, оскільки саме вони найкраще виражають невідоме — мости, перекинуті до невидимого далекого берега» [Юнг 1996: 21]. Такі твори насичені образами-символами, метафорами, що виходять за межі свідомості, які неможливо просто осягнути, — їх треба «відчути», «розгадати» їхню сутність. Тому і переклад таких творів — справа непроста. Тут не досить вникнути в роль кожного компонента змісту та форми, тут треба проникнути в позасвідомість автора оригіналу, — за межі свідомого, звідки автор черпав енергію та художній матеріал. Для цього необхідне особливе «художнє чуття», «відчуття мови», «відчуття стилю», які до сьогодні залишаються загадкою психології мистецтва. Художні твори такого рангу знаходяться на межі з об'явленням, одкровенням. У них, за словами Юнга, — «насичена смислом мова кричить про те, що містить більше, ніж говорить» [Юнг 1996: 22]; у них закладена та невимовність, яка окреслювалась Ф.Шеллінґом як «позасвідома безконечність»: «Художник мовби інстинктивно привносить у свій твір, окрім того, що виражено ним з явним наміром, певну безконечність, повністю розкрити яку нездатен жодний конечний розум» [Шеллинг 1987: 478].

Щоб перекласти такий твір, його не досить спостерігати відсторонено. Його можна відтворити лише «вжившись», проникнутись ним, перекладати його ніби «зсередини» самого твору та неусвідомлюваного творчого процесу. Перекладачеві, подібно до автора першотвору, слід піддатись владі позасвідомого, що могло би скеровувати перекладацький процес. Багато дослідників поділяють точку зору Юнґа, що існує багато способів залучення позасвідомого до праці свідомості. Але навіть якщо перекладач у своїй роботі не буде нехтувати цими способами і не буде протидіяти виявам позасвідомого, рівень спонтанності його творчого потоку ніколи не зможе дорівнятись до власне авторського.

Хоча в перекладознавстві дотепер не відводилось цьому спеціальної уваги, мабуть, було б не зайвим говорити про те, що, очевидно, іншомовна версія повинна втілюватись у тій психологічній позиції (чи, принаймні, наближеній до неї), в якій

створювався оригінал. Вірогідно, саме в цьому разі переклад буде наближатись до власного першоджерела — і за формою, і за стилем викладу, і за мовним оформленням та способом взаємозв'язку між компонентами, і за силою естетичного впливу.

Як це було окреслено в працях теоретиків мистецтва, недостатньо знати, чи є митець інтровертом, чи екстравертом. Попри певну схильність людини одного чи іншого типу до відповідного характеру творення, така залежність не є обов'язковою. Окрім того, обидва типи можуть творити водночас і інтровертним, і екстравертним способами. Як засвідчує практика, тип творчого процесу в більшості випадків відіграє важливішу роль, ніж психологічний тип митця. Відтак доцільно визнати, що важливіше, аби психологічний тип перекладача та спосіб його роботи збігався з характером психологічної ситуації, в якій виконувався оригінал, аніж з психологічним типом його автора.

Є ще одна позиція, стосовно якої концепція Юнґа суголосна з ученням Шіллера про сентиментальну та наївну творчість. Вона полягає у співвіднесенні свідомо спланованого способу творення та письма з чоловічим началом, а спонтанного — з жіночим. На відміну від З.Фройда, який вважав, що різниця між чоловічою та жіночою творчістю спричинена їх сексуальними відмінностями та переважанням у різних статях інших еротичних комплексів, Юнґ окреслював дихотомію чоловіче/жіноче з огляду на їх психологічні відмінності. Аспекти статі митця стали інтеґральним компонентом теорії Юнґа про психологічні типи особистості. Ця теорія була цілісно оформлена у його пізніх працях, зокрема у книзі «Психологічні типи», над якою він працював понад 20 років, і результати якої, як зізнавався сам у передмові, були стократно перевірені.

Переосмислюючи багатовіковий досвід психологічних пошуків від гностиків, античних і середньовічних учених і до поглядів Шіллера, Джордана, Джемса та ін., Юнґ у своїй праці [Юнг 1998] пропонує інтеґральну схему особистості. При цьому він окреслює основні ключові моменти психологічних типів, пропонуючи їх протилежності: раціоналізм / емпіризм, інтелектуалізм / сенсуалізм, ідеалізм / матеріалізм, оптимізм / песимізм, релігійність / нерелігійність, індетермінізм / детермінізм, монізм / плюралізм, догматизм / скептицизм. У кожній людині один елемент із 8 пар, відтак набір компонентів є до певної міри неповторним. Юнґ уводить поняття «матриця» (емоційна, психологічна тощо), вважаючи, що саме на основі матриці особистості ґрунтується будь-яке мислення. На думку

вченого, усі непорозуміння спричинені незбігом позицій по деяких (чи усіх) ключових моментах психологічних типів.

Перелік характеристик, запропонований Юнґом, не є вичерпним, його можна доповнювати іншими рисами, що й робили послідовники вченого. Окрім того, можна «дробити» характеристики у первісному списку. Наприклад, релігійність може бути різного порядку, і серед людей одного віросповідання, і, тим більше, у представників різних релігій. Зрештою, кожна із вказаних Юнґом смислових пар є своєрідним окресленням двох протилежних полюсів, що передбачає безмежну кількість проміжних варіантів (різної сили проявів тої чи іншої психологічної характеристики).

На сьогодні у світовій психологічній практиці паралельно існує кілька систем, в основі яких лежить Юнґівська теорія про психологічні типи. Кожна з них пропонує свої доповнення або ж вилучення певних характеристик. Зокрема соціо-психологічна система Ізабели Майєрс-Бріґс із Цюріха включає 4 шкали за протилежністю раціональність / ірраціональність, екстраверсія / інтроверсія, сенсорика / інтуїція, етика / логіка. Розроблена в балтійському регіоні соціонічна система Аушри Августінавічюте [Августинавичюте 1998] доповнює їх установкою свідомого / позасвідомого, розглядаючи також 16 типів за шкалою Майєрс-Бріґс з Юнґівської позиції щодо мислення, емоційності, відчуттів та інтуїції. Окрім того, в останній із вказаних парадигм пропонуються розроблені схеми міжтипних стосунків.

Сучасні інститути соціоніки продовжують допрацьовувати запропонований Юнґом список психологічних характеристик, визначаючи типи функцій за іншими ознаками (жива / мертва, чорна / біла, чоловічий / жіночий тип тощо), внаслідок чого щоразу помножується кількість можливих психологічних матриць. Однак це не вирішує проблеми взаєморозуміння, не пропонує розв'язки зіткнень між особистостями. Чим більше розробляється Юнґівська теорія, тим очевиднішим виявляється факт, що абсолютний збіг по всіх пунктах є неможливим, як і неможливо врахувати у схемах усіх складових компонентів характеру, індивідуальних рис та підходів. Водночас, напрацьований досвід дає підставу говорити про різні рівні міжособистісного порозуміння. Окрім того, було виявлено здатність людської психіки виробляти підтипи, щоб знизити рівень конфліктності за певних обставин та пристосуватись до спілкування в «невигідних» для основного типу умовах.

К.-Ґ.Юнґ та його послідовники усвідомлювали, що запропонований підхід можна застосовувати як метод аналізу

мистецьких виявів та впливу типу митця на особливості творчого процесу. Попри виявлену схильність деяких типів до творчості, було помічено, що «міру таланту письменника, з точки зору соціоніки, можна визначити тим, яку кількість типів він здатний бачити, розуміти та описувати» [Августинавичюте 1998: 226]. Якщо не зважати на те, що авторка вище викладеної точки зору не бере до уваги рівня таланту та інші професійні якості, у її твердженні можна віднайти певне раціональне зерно. Слід лише зазначити, що у процесі перекладу діють дещо інші закони, ніж при написанні оригінального твору, і критерії тут теж потрібно шукати інші. У такому ракурсі виникає дилема, пов'язана з вибором: що краще — коли перекладач уміє розуміти більшу кількість психологічних типів людей (розуміти авторів та персонажів, уміти простежити за ходом їхніх думок, пояснити їхні вчинки); чи коли перекладач для своєї роботи обирає одного або кількох письменників, які йому близькі по духу та світочутті, тому він розуміє їх, як самого себе, і йому не доводиться пристосовуватись до «спілкування» з ними? У якому з цих випадків виграватиме перекладний матеріал, а творця іншомовних версій можна буде вважати більш талановитим? Звичайно, як і у випадку з автентичною творчістю, рівень професійної майстерності не може залишатись поза межами уваги.

Постановка подібних питань спонукає до того, аби підняти інший психологічний пласт стосовно вибору творів для перекладу, міжособистісних взаємостосунків між перекладачем та автором. Тут, зокрема, важливо, яку роль обирає для себе перекладач, — наслідувача, однодумця, послідовника, суперника, переможця / переможеного; як оцінює співвідношення між власним талантом і талантом автора оригіналу.

У цьому контексті цікаві сучасні дослідження проблем художнього перекладу крізь призму психоаналізу. Так, російський дослідник Ю.Сорокін перелічує ряд ключових психоаналітичних моментів, на які перекладознавцям слід звернути увагу. *По-перше*, на думку вченого, перекладач усвідомлює себе креативною особистістю, яка ризикує вступати у суперництво з Автором (Богом), вважаючи, що йому це дозволено. Відтак у нього «більше гордості, аніж смирення, більше зарозумілості, аніж самодостатності» [Сорокин 2003: 60]. *По-друге*, у перекладача завищений образ самого себе (автообраз), — він занадто впевнений у власних творчих здібностях, чому сприяє його професійна підготовка: «Він не сумнівається у своєму знанні «материнської мови» і власних уміннях її творчо використовувати: запорукою цьому є вивчена друга мови та

філологія..., засвоєння репродуктивної «технології» яких розглядається як засвоєння інноваційних процедур» [Сорокин 2003: 61]. *По-третє*, «перекладач живе у світі заздрості... Він вглядається в авторські текстові світи і, зіставляючи їх із власними текстовими версіями, вважає їх неконґруентними. Намагається створювати подібності, а отримує тексти-мікси, в яких глибинне розуміння... поєднується з глибинним нерозумінням, психологічному мотивуванню приписується універсальність, а у вербальних та невербальних мізансценах персонажів підкреслюється швидше своє власне, аніж чужа «сімейна схожість» [Сорокин 2003: 61]. *По-четверте*, на думку Ю.Сорокіна, «перекладач живе у світі постійної рефлексії, оцінюючи себе та своїх суперників (авторів) і сумніваючись у них, і в самому собі. Особливо це характерно для того, хто лише перекладає, не суміщаючи цю діяльність з оригінальною — поетичною чи прозовою творчістю, хто креативний за рахунок чужого та у світі чужого творення» [Сорокин 2003: 61].

До вказаних моментів можна долучити й інші, пов’язані з усілякими комплексами (наприклад, комплексом меншовартості у зіставленні з автором оригіналу; Едіповим комплексом з його наскрізним мотивом вбивства «батька» — автора тексту в його іншомовному варіанті та ін.), психічними відхиленнями, особливостями самосприймання та автообразу перекладача. За певних обставин процес перекладу можна розглядати як патологічний стан, залучаючи навіть шизоаналіз, у межах якого переклад вписується в перелік проблем, пов’язаних з роздвоєнням особистості. До проявів нав’язливих станів можна віднести випадки, коли автор, завершивши працю над іншомовною версією, знову і знову повертається до того ж твору. З цього огляду видається цікавим психоаналітичний чи компаративний аналіз перекладів одного твору, неодноразово здійснених одним автором (наприклад, Жерар де Нерваль п’ять разів перекладав баладу Бюрґера «Ленора» у різних формах; Жуковський — тричі елегію Рея і двічі ту ж «Ленору» [Подгаецкая 1987]).

У багатьох випадках художній переклад для його автора постає як інтроспекція або ж самоаналіз. Залучення психоаналітичного підходу до проблем перекладознавства видаються найпродуктивнішими у разі аналізу іншомовних версій творів, визначальними рисами яких є внутрішнє монологічне мовлення, межові психологічні ситуації та стани персонажів, потік свідомості, що, по суті, є потоком позасвідомого. У таких випадках робота над текстом постає як занурення у світ

дорефлексивних та позасвідомих переживань, проникнення в психологію персонажів та творчу ситуацію автора.

З точки зору психоаналізу, усі невідповідності чи відхилення в іншомовних версіях художніх творів можуть бути пояснені сексуальними (З.Фройд) чи психологічними (К.Юнґ) відмінностями автора та перекладача, індивідуальними особливостями психіки, комплексами, «темними плямами» підсвідомого. Адже у процесі своєї праці перекладач не стільки заглиблений у текст оригіналу, скільки крізь цей текст заглиблений у самого себе, своє «Я», своє минуле та власну творчу ситуацію, що і диктує йому його власне бачення кожного окремого твору. Проблеми підсвідомості читача, що сприймає художній текст, детально опрацьовані представниками школи критиків Баффало (Н.Холланд, Д.Блейх, М.Шварц та ін.). На відміну від традиційного психоаналізу, що зосереджує увагу на підсвідомій активності письменників та їх персонажів, вони вивчають підсвідомість читача у процесі читання. Використовуючи метод «его психології», представники цієї школи розглядають основні принципи психоаналізу як засіб розуміння природи літературного впливу.

Окреслені вище питання можна згрупувати відповідно до схеми сучасної дослідниці Елізабет Райт, яка вибудувала концепцію про три фази літературного психоаналізу: авторсько-, читацько- та текстоцентричну. Розгляд психоаналітичних підходів до феноменів перекладацтва вимагає внесення до цієї концепції суттєвого доповнення. Воно стосується можливості для вирішення певних теоретичних, компаративних та суто перекладознавчих проблем поставити в центр категорію перекладача. Саме такий підхід відкриє нові перспективи для подальших пошуків.

Література:

Августинавичюте 1998: Августинавичюте А. Соционика. Психотипы. — М.—СПб., 1998. — 416 с.

Гумбольдт фон 1984: Гумбольдт фон В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // Гумбольдт фон В. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984.

Зборовська 2003: Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство. — К.: Академвидав, 2003.

Подгаецкая 1987: Подгаецкая И.Ю. Перевод в системе исторической поэтики // Контекст — 1987. Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1988. — С.207-239.

Сорокин 2003: Сорокин Ю. Переводоведение: статус переводчика и психогерменевтические процедуры. — М.: ИТДГК «Гнозис», 2003.

Фрейд 1990: Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе // Фрейд З. Избранное. — М., 1990.

Фуко 2003: Фуко М. Археологія знання. — К.: Основи, 2003.

Хима 2000: Хима Г. Современные направления в литературоведении. — К.: Четверта хвыля, 2000.

Шеллинг 1987: Шеллинг Ф.В.Й. О мировой душе. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф.В.Й. — Соч.: В 2-х т. — Т.1. — М.: Мысль, 1987.

Шиллер 1957: Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр.соч.: В 7-ми т. — Т.6. — М., 1957.

Юнг 1996: Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К.-Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство. — К.: Ваклер REFL-book, 1996.

Юнг 1998: Юнг К.-Г. Психологические типы. — М.: Университетская книга, 1998. — 716 с.

Юнг 2001: Юнг К.-Ґ. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. 2-е вид., — Львів: Літопис, 2001.

Lanovyk Maryana

Psychoanalysis and the Contemporary Problems of Translation Studies

The article deals with the theoretical problems of translation from the point of view of psychoanalysis. Different sides of personalities of a writer, an interpreter and a reader are analyzed as well as their influence upon the translation process. The aspects that influence upon the understanding of literary works in interpersonal communication are outlined.

Key words: translation, interpretation, text, psychoanalysis

Катерина Танчин *(м. Львів)*
ББК 83. 014. 4
УДК 82. 94

Художній потенціал щоденника

У статті досліджуються та аналізуються загальні закономірності художнього потенціалу щоденника. Основна увага зосереджується на особливостях додаткових інтерпретаційних можливостей щоденника в контексті відносин між автором та читачем у процесі літераурної комунікації.
Ключові слова: щоденник, автор, читач, сприймання.

Над щоденником тяжіє історично складена думка про нього як про допоміжну літературу. Багатий на фактичний матеріал, отриманий з перших рук, він якісно збільшує особистість письменника, привідкриває невідомі до того «криві» взаємовідносин автора зі «світом». Із знаком «одкровення» щоденник висвітлює читачам письменника як творчу індивідуальність зі своїми пристрастями і бажаннями. Для дослідника творчості митця щоденник – це як подарунок долі. Тут можна знайти поштовхи й імпульси до творчих шукань автора, його ідеали і переконання ще у первинному стані, без пізніших творчих нашарувань.

Про записну книжку письменника, а заразом про щоденники і листи у «Літературознавчому словнику-довіднику» можна прочитати, що це «одне з рукописних джерел, за яким (поряд з іншими джерелами – щоденниками, листами тощо) вивчають погляди письменника, виникнення творчих задумів, їх розгортання і втілення, «секрети художньої майстерності» [Літературознавчий словник-довідник 1997: 281]. І це не просто **одне** визначення з багатьох, воно **єдине**.

Особистісний фактор, щедро втілений у щоденнику, звичайно має безпосереднє відношення до створення художнього твору. Та «особлива значимість істинного твору мистецтва, – не можемо не погодитися тут з К. Юнгом, – в тому, що воно вирвалось за межі особистісних обмежень і виявилось поза досяжністю особистісного впливу власного творця» [Юнг 1996: 16]. Здається, в щоденнику про можливість такого відриву нічого й говорити: сильне особистісне начало є не просто результатом суб'єктивної свободи автора щоденника, але виступає організуючим стержнем щоденникової оповіді, його структурним принципом.

Подібну проблему порушує сучасна дослідниця Михайлина Коцюбинська, щоправда, на матеріалі листів у розділі «Лист як художній феномен», прагнучи подолати і відійти від стереотипу розуміння листа лише як матеріалу для характеристики автора чи епохи, з розумінням того, що це є самостійне художнє явище, «адже ця форма криє в собі безліч специфічних можливостей художньої виразності і навіть, наважуся сказати, переваг порівняно як з безпосередньою бесідою «наяву», так і з власне художньою творчістю» [Коцюбинська 2001: 138]. А ще раніше, на початку минулого століття, було просте і рішуче твердження С.Скварчинської: відсутність творчого, літературного наміру ще не означає, що лист не може справляти естетичних вражень, бо ж навіть розмовляючи... користуємося прозою [Skwarczycska 1937]. Якщо повернутися до щоденників, особливо письменницьких щоденників, то може виявитися, що автор, сам того не підозрюючи, не думаючи про свій щоденник як про художній твір, пише його **художньою** прозою. Дослідниця документальної літератури і, зокрема, її естетичних можливостей Л. Гінзбург також не сумнівається у наявності естетичного начала в щоденниках, листах, сповідях тощо, важливо лише, яка міра його усвідомлення. Чим вона буде вищою – тим більше щоденник буде наближатися до явної літератури, розрахованої на читача [Гинзбург 1970]. А якщо враховувати, що об'єкт тексту щоденника практично ніколи не є єдино таким, що збігається зі суб'єктом, а передбачає, скажімо, і об'єкт менш визначений, «Я» настільки узагальнене, що воно може відповідати і іншим об'єктивним ситуаціям, а не тільки тим, в яких щоденник може бути сприйнятим протягом часу його автором, то шансів «стати літературою» у таких щоденників відразу побільшає.

«Сприймання художнього тексту – завжди боротьба між читачем і автором» [Лотман 1970: 348], що властиво і забезпечує зацікавлення цим твором. Ю. Лотман наводить приклади передчасного закінчення цієї боротьби, коли автор у створенні власної моделі світу використовує модель-штамп, яка, відповідно, вже добре відома читачеві. На сучасному етапі буття щоденника в літературному процесі практично неможливе. Неможливе з декількох причин. По-перше, так би мовити, з погляду жанрово формотворчих чинників: навіть сам автор не бачить логічного закінчення свого щоденника-дійсності, тому в тексті щоденників так багато передчуттів і припущень, передбачень майбутнього. По-друге, у читача вже може бути устояне бачення картини світу, пов'язане з творчістю конкретного письменника, а щоденник може цю «норму» сильно похитнути і зруйнувати. По-третє, для

створення штампів як для читачів, так і для авторів жанр щоденника ще недостатньо узвичаєне явище.

А з іншого боку є конкретний щоденник, наприклад, щоденник А. Любченка, і його публічна репутація. Про текст, переповнений особистісними ідіосинкразіями, кавалками, до яких інакше як до симптому чи до неврозу відноситися не можна, читач сказав: «...подати «Щоденник» як сенсацію – значить спотворити суть великого твору сучасності ... давно не читав такої літератури – це архитвір, там немає нічого декоративного ... адже це бестселер і потребує мінімум 3000–5000 накладу...» [Щоденник Аркадія Любченка 1999: 4]. А ось слова критика Л. Новиченка, автора вступної статті до щоденника П. Тичини: «Разом з тим, хоч які невпорядковані, уривчасті ці записи, вони можуть читатися в своїй сукупності як надзвичайно цікава автобіографічна повість, художньо-психологічною специфікою якої є саме первинність і безпосередність розповіді, наочність спалахування авторової пам'яті [Новиченко 1981: 13]. Дослідниця художньо-документальної літератури у Польщі А. Піотровська також дотримується тої думки, що щоденник може прочитуватися як художній твір. Вдалим видається їй визначення щоденників З. Навковської (що можна застосовувати і до інших різновидів цього жанру), яке дав їм В. Мах – «прихований роман» [Пиотровская 1979].

Але перш, ніж розглядати цю проблему, хотілося би попередньо обмовитися: не маємо на меті безапеляційно спростовувати ту думку, яку свого часу відверто оприлюднив О. Блок: «Кінець кінцем у щоденнику набагато більше недоліків, ніж достоїнств; адже такий нудний і незаперечний висновок майже усякого людського життя» [Блок 1980-1983: 255], але погоджуючись з цим, виявити ті механізми щоденникового впливу, які, не дивлячись ні на що, спрацьовують як механізми створення естетичних цінностей. Тобто ведучи мову про художність щоденника, не маємо на меті доводити його високохудожність.

Отже, яким чином щоденникові вдається отримати статус твору надособистісного? «Де ж, на якій межі виникає естетична якість психологічних побудов? – інакше ставить питання Л. Гінзбург. – Точних кордонів тут немає, а є безліч перехідних явищ; до того ж одне і те ж життєве явище може поставати як естетичне і позаестетичне – залежно від точки зору, від установки того, хто сприймає» [Гинзбург 1970: 67]. Ця ідея не нова. Російський вчений Ю. Тинянов залишив цілу теорію про змінне розрізнення літературного факту від нелітературного. В 1927 р.

вчений писав: «Те, що в одній епосі є літературним фактом, то для іншої буде загальномовленнєвим побутовим явищем, і навпаки» [Тынянов 1977: 273].

Отже, тут своє слово повинен сказати читач. На жаль, проблемі читача, як співавтора художнього твору, українське літературознавство не приділяло належної уваги, тоді як метр української критики О. Білецький ще на початку ХХ ст. писав, що будь-які спроби встановити естетичну цінність літературного твору безвідносно до питання про сприйняття цього твору будуть терпіти невдачі. І закликав визнати, що твір вважається художнім чи нехудожнім, першорядним чи другорядним лише у свідомості читачів [Білецький 1966].

Звичайно, якщо читач налаштований на сприйняття тексту лише як на повідомлення, то ні про яку «літературність», яка присутня в тексті в іманентному стані і більш, ніж на п'ятдесят відсотків, залежить від уміння читача привести її в дію, говорити немає сенсу. Якщо ж звернутися до читача, який дивиться на текст як на певне дійство, на виставу, то йому щоденник може запропонувати те ж, що і повноцінний художній твір: вчинки, події, активні душевні переживання, – усе тут є, і усе це підкріплене такою специфічною естетичною категорією, як правдивість (якщо іти за Арістотелем, то правдивість, як відповідність дійсності, справді вважається естетичною категорією). Щоденник, як правило, синхронний події, документується одразу ж, з першої спроби, без наступних поправок, що і надає йому достовірності саме непідробністю та щирістю «першого жесту». Зміст щоденника повинен підтримувати тісний контакт з справжнім знанням автора. Ігнорування цієї умови існування щоденника як літературного жанру буде знижувати його естетичну вартість, у кращому випадку призведе до трансформації у літературний щоденник. З іншого боку, сам автор щоденника розраховує, а навіть домагається, щоб реальність його життєвих переживань сприймали серйозно, вірили в це як у реальність. На думку російської літературознавця С. Рудзієвської, в ХХ ст. «дрейф» жанру щоденника у бік літератури позначений проблемою щирості щоденника як пошуку відповідної форми сповіді: розповідати чи фіксувати, писати чи записувати [Рудзиевская 2002].

У кожного жанру своя правдивість і достовірність – своя в драматургії, своя в ліриці і в епосі. Що ж до щоденника, то краще говорити не про правдивість, а про вже згадувану вище щирість. Саме під таким кутом зору розглядає це питання польська

літературознавець М. Голяшевська. Усвідомлюючи разом з тим, що у такого підходу дуже відчутний «присмак психологічний», і тому дуже легко збитися на довільні теоретичні роздуми, дослідниця пропонує розглядати цю концепцію суто в площині структури творчого процесу [Goiaszewska 1984]. Отже, йдеться про ту щирість, без якої, на думку В. Винниченка, мету щоденника не можна досягнути. Саме тому він критикував щоденники Л. Толстого та інших авторів за слабість, непослідовність, лякливість і соромливість, отже, за неповну щирість, за нечесність з собою. І про ту щирість, яку згадує О. Пушкін: «Писати свої Mémoirés спокусливо і приємно. Нікого так не любиш, нікого так не знаєш, як самого себе. Предмет невичерпний. Та важко. Не брехати – можна; бути щирим – неможливість фізична. Перо інколи зупиняється, як з розгону перед прірвою – на тому, що сторонній прочитав би байдуже» [Пушкин 1979: 148].

Авторське «я бачив» і навіть разом з архівними матеріалами – це ще не забезпечує правдивості. Соціальні і моральні ідеали автора, ігнорування одного і виставлення іншого може спотворити картину. Для зацікавленого читача це мало би стати додатковим стимулом для читання: уміння бачити (чи не бачити), шукати і монтувати факти, матеріал – все це відбиває світосприймання автора, його погляди на життя, людину. До того ж, переконана Л. Гінзбург, «фактичні відхилення зовсім не анулюють ні установки на справжність як структурний принцип твору, ні з нього випливаючі особливі пізнавальні й емоційні можливості. Цей принцип робить документальну літературу *документальною*; літературою ж як явищем мистецтва її робить естетична організованість» [Гинзбург 1970: 63-64].

Другою специфічною (і вже тому такою, що притягує) естетичною вартістю щоденника виступає його простота, звичайність, т.зв. «експансія в побут» (за термінологією Ю. Тинянова). На першому місці у цій естетичній категорії виступає опис звичайних ситуацій, таких, які трапляються на шляху людини кожного дня і які вона зустрічає з усвідомленням, що це сіра буденщина, говорити про яку «великій» людині, на кшталт письменника, якось не випадає. Звичайно, хай пише собі про це у художньому творі, але ж не у розповіді про себе.

За останні, можливо, сто років наш читач так звик до образу письменника як до безтілесної, духовної субстанції, дух якої все за щось бореться, що його ж свідчення про себе, як про людину, яка, наприклад, вже два тижні поспіль вчиться готувати борщ і ліпити вареники, зауважуючи при цьому, що це для нього на

певному етапі життя справді було дуже важливо [Щоденник Аркадія Любченка 1999], сприймається читачем на початках як можливість підглянути у замкову шпарину. Не говорячи вже про інтимне життя автора, яке інколи випливає на поверхні щоденника у вигляді досить пікантних подробиць сексуальних стосунків. (Хитання між ексгібіціонізмом і фактографією інколи є майже протокольними, що підсилює ефект «підглядання»). Без свідомої цільової установки (а чи, навпаки, запланованої, відтак цілком штучної, себто «мистецької») з боку автора щоденника вдається повернути відчуття життя. Цього елементарного, буденного життя, яке ми проживаємо щодня майже автоматично. Таким чином, єдина прерогатива мистецтва виводити речі з автоматизму сприймання («робити камінь кам'яним»), може, «з подачі» читача здійснюватися і щоденником, особливо щоденником письменника. Усвідомлення, що за текстом щоденника стоїть неоднозначна особистість автора, себто відома людина впливає на перебіг нашого переживання; вимагає, можливо, повторного прочитання, оцінювання і пошуку інтерпретації.

А щодо «підглядання», то така можливість, хоча би раз дана автором, буде тримати читача в напрузі до останньої сторінки – до якої межі посунеться його відвертість? Бо щоденник, і це треба визнати, не лише незвичність обстановки, фактів, особистостей, але й вбивча буденність, інколи й вульгарність автора, що свідчить про збереження автором щирості. Та чи можна тут погодитися з О. Пушкіним, який писав з приводу втрати щоденника Байрона: «Натовп з жадібністю читає сповіді, записки etc., тому що в підлості своїй радіє приниженню великого, слабкостям могутнього. При відкритті усякої мерзенності він у захопленні. Він ниций, як і ми, він мерзенний, як ми. Брешете, підлото: він ниций і мерзенний – не так, як ви – інакше» [Пушкин 1979: 148]. Одна лише категоричність висловлювання нам дає підстави для цілковито протилежної точки зору (хоча істина, звичайно, десь посередині). Натовпу таке споглядання слабкостей великого дає змогу піднестися над своїми власними, подивитися на себе очима письменника. На підтвердження цієї точки зору звернімося до М. Харитонова, який, готуючи свій щоденник до видання, змушений був багато чого скорочувати (просто не зміг швидко розшифрувати усі свої записи – вів їх стенографічними позначками). А щоб його не запідозрили у надмірній самоцензурі і прикрашуванні, викладає свою точку зору на цю проблему. Його аргумент: по-перше, літературний стриптиз не менш сумнівний, ніж будь-яка літературна стилізація, і так само дає про людину не

цілком адекватне уявлення. А по-друге, «зізнання у своїх слабкостях, у колишній дурості (яку ти тепер нібито подолав), за моїми спостереженнями, не тільки не принижує автора, навпаки, робить його ніби ближчим і симпатичнішим будь-якому читачеві. На собі перевірив: завжди підбадьорює і допомагає власному самоствердженню, коли взнаєш про чиїсь невдачі, сумніви, про ганебні епізоди; особливо втішно і приємно буває читати нарікання і самозвинувачення знаменитостей, які здавалися такими удачливими, невразливими. А вже той, хто прямо назвав себе невдахою, просто приречений на розчулене співчуття. Він ніби відразу стає ближчим, зрозумілішим і більше того – на нього можна дивитися ледь зпогорда; ми все ж так себе не називаємо. Ми ж мимоволі порівнюємо з автором себе – і так важливо впевнитися, що не нам одним буває погано, не ми одні переживали сором'язливі хвилини, у інших бувало і гірше...» [Харитонов 2002: 11-12]. Людина розкриває себе, але не тільки себе вона робить ближчою і зрозумілішою іншим, вона робить зрозумілішими один одному й інших людей, оскільки дає їм матеріал з найширшою варіативністю глибин людських почуттів.

Щоденник дає можливість простежити за письменником факт зовсім незначний, на перший погляд, буденний, і якщо тільки в автора є око – побачити разом з ним у цьому факті шекспірівську глибину. У цьому, власне, й полягає така естетична вартість щоденника, як простота і звичайність – визнанні прекрасним того, що добре відомо.

Простота як зображення буденних фактів, простота як застосування щоденної мови сприяє встановленню атмосфери довірливого співпереживання думкам читача і почуттям автора. Фактично він завойовує довір'я читача не лише в малому, але й у великому, у власній інтерпретації і оцінці історичних персоналій і подій історичної ваги. Особливо це актуально для читача, який, усвідомлюючи яку значну роль займали зображені в щоденнику постаті в житті нації, а то й людства, мало обізнаний з тим життєвим колом подій, яке їм довелося пройти. Тоді у нього просто немає причин, щоб не довіряти авторові, і щоденник прочитується як прекрасно написаний роман з багатьма сюжетними лініями.

У щоденнику (у записних книгах і листах також) закладено практично необмежені можливості для читацької уяви – на розшифруванні фрагменту тримається ще одна привабливість щоденника для читача. С. Рудзієвська навіть висловлює ту думку, що герменевтична установка на прочитання щоденника (як така,

що наділяє текст мовчанням) включає останній у контекст авангардистських течій літератури [Рудзиевская 2002: 17].

Ділиться своїми враженнями К. Кобрин, як повинна почуватися людина (і як почувався він сам), прочитуючи, наприклад, невеликий запис у щоденнику Ф. Кафки, зроблений менш як за місяць до початку Першої світової війни: «Читаючи цей запис, уявляєш себе археологом, що тримає в руках маленький камінчик, уламок величного храму чи неприступної фортеці; найбільшу насолоду викликає саме уява; завдяки їй потрапляєш у невідомий, зниклий без сліду світ, якесь ціле, що володіє божественною повнотою, і камінчик в твоїх руках – натяк, таємний знак цієї повноти, цієї завершеності, цієї гармонії» [Кобрин 2000: 229].

Ціле постійно присутнє у фрагменті, окрім того, набір щоденникових фрагментів читач завжди сприймає як ціле, бачить між ними зв'язок як сюжет, незалежно від того, чи бачив так це автор. Л. Ґоралік, застановляючись над проблемами фрагментарної прози, передбачає той факт, що вирішення питання про завершення фрагменту дає деякі підстави і для розуміння мети, з якою автор створює подібний текст [Горалик 2002] і, звичайно, кине світло на проблему читача, яким він передбачений, якщо передбачений взагалі. Не йдеться про загальновизнані художні мініатюри, наприклад, у щоденнику М. Пришвіна, а про фрагменти, ну хоча б у щоденнику Т. Шевченка. Спеціально називаємо це ім'я, бо вже є деякі розробки цієї проблеми, маємо на увазі статтю Б. Рубчака «Живописаний Шевченко («Журнал» як текст)», де дослідник веде мову про т. зв. «обрамовані тексти», що їх з цілою системою піджанрів виділяє з тексту щоденника [Рубчак 1991].

Автор щоденника, особливо, якщо головна мета його записування – дати свідчення про час, тобто такий щоденник безпосередньо звернений до нащадків, свідомо (або й інтуїтивно) бачить свого читача, а тому часто посилається на попередні записи зі вже знайомими героями і ситуаціями. А це в свою чергу сприяє тому, щоби читач сприймав фрагментарний текст як цільний, як автобіографічний чи художній твір. Красномовний (хоча і непривабливий) приклад з «Грушевськіядою» С. Єфремова («Багато й ще дечого розповідав Кримський, але то вже з сфери пліток, Грушевськіяди і т.і. Надокучило вже про це записувать. Згадать хіба...» [Єфремов 1997: 296]), або з меншою змістовою тяглістю – історія з диспутом про театр Л. Курбаса «Березоль» («Історія з диспутом про театр має своє продовження» [Єфремов 1997: 307]).

Інколи щоденникові фрагменти дають читачеві можливість безпосередньо «увійти» в світ авторського записування, схопити момент роботи: «А тим часом їдять один одного, навіть з власного гурту, як було недавно з Хвильовим та як сталося оце з Гриньком та з Шумським. Обох погнали на північ, у Великоросію: одного головою виконкому в Пензу, другого в Оренбург. Для міністрів це ніби трохи занизько... Перебили мені запис. Прийшов П. І. Рулін з повинною...» [Єфремов 1997: 480]; «Это двадцатилетний юноша, сын статского советника Порциенка. Следовательно, тоже птица не низкого полёта» [Шевченко 1963: 27], а наступний запис за чотири дні Т. Шевченко розпочне такими словами «Только что успел я написать «Следовательно тоже птица не мелкого полёта», как раздалось во всех концах огорода слово «пароход». Я, разумеется, бросил своё писание и побежал в крепость» [Шевченко 1963: 28].

Як бачимо, потенційні можливості щоденникового жанру величезні, такі, що не дають йому встояти на місці, а тому логічно, що форма щоденника за останнє століття дещо віддалилася від своєї первинної ніші документальності і наблизилася до території, що належить красному мистецтву. Щоденник, який зазвичай сприймається як відхід від художньої літератури, може виявитися, по суті, альтернативним шляхом самої літератури. Щоденник стає для письменника притулком творчості і жанром зверненим до класичної форми рефлексії, рефлексії самовизначення. Хай для деяких авторів це буде прикметою кризи, але саме звідси іде шлях альтернативного самовідтворення письменника, а відтак шлях альтернативного розвитку літератури.

Література:

Білецький 1966: Білецький О. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя) // Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. – К.: Наукова думка, 1966. – Т.3. – С. 255-274.

Блок 1980-1983: Блок А. Дневник женщины, которую никто не любил // Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. – Л.: Худож. лит., 1980-1983. – Т.4. – С. 248-256.

Гинзбург 1970: Гинзбург Л. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы. – 1970. – №7. – С. 62-91.

Горалик 2002: Горалик Л. Собранные листья // Новое литературное обозрение. – №54. – 2’2002. – С. 236-245.

Єфремов 1997: Єфремов С. О. Щоденники, 1923-1929. – К.:ЗАТ «Газета «Рада», 1997. – 848 с.

Кобрин 2000: Кобрин К. Рассуждение о фрагменте // Новое литературное обозрение. – 2000. – №54. – С. 229-235.

Коцюбинська 2001: Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне». – К.: Дух і літера, Харківська правозахисна група, 2001. – 300 с.

Літературознавчий словник-довідник 1997: Літературознавчий словник-довідник.– К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

Лотман 1970: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

Новиченко 1981: Новиченко Л. Діарій Павла Тичини // Тичина П. Із щоденникових записів. – К.: Рад. письменник, 1981. – С. 5-16.

Пиотровская 1979: Пиотровская А. Г. Художественно-документальная литература: эссе, публицистика, дневники, воспоминания // Пиотровская А. Г. Художественные искания современной польской литературы. Проза и поэзия 60-70-х годов. – М.: Наука, 1979. – С. 146-176.

Пушкин 1979: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 10. – 710 с.

Рубчак 1991: Рубчак Б. Живописаний Шевченко («Журнал» як текст) // Світи Тараса Шевченка. – Нью-Йорк, 1991. – С. 65-91.

Рудзиевская 2002: Рудзиевская С. В. Дневник писателя в контексте культуры XX века // Филологические науки. – 2002. – №2. – С. 12-20.

Тынянов 1977: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.

Харитонов 2002: Харитонов М. Дневник писателя // Харитонов М. Стенография конца века. Из дневниковых записей. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 5-13.

Шевченко 1963: Шевченко Т. Повне зібрання творів: В 6 т. – К.: Видавництво АН УРСР, 1963.– Т.5. – 364 с.

Щоденник Аркадія Любченка 1999: Щоденник Аркадія Любченка. – Львів – Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1999. – 383 с.

Юнг 1996: Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии и поэзии // Юнг К., Нойман Э. Психоанализ и искусство. – К.: Ваклер, 1996. – С. 9-30.

Goiaszewska 1984: Goiaszewska M. Poetyka faktu. Szkic z pogranicza estetyki i teorii literatury. – Wrociaw, Warszawa, Krakyw, Gdacsk, Jydï: Zakiad narodowy imenia Ossolinskich. Wydawnictwo polskiej akademii nauk, 1984. – 68 s.

Skwarczycska 1937: Skwarczycska S. O kryterium dla oceny estetycnej listu oparte na analizie kryteriyw literatury stosowanej // Skwarczycska S. Teoria listu. – Львів, 1937. – S. 8-19.

Tanchyn Kateryna

The artistic potential of diary

The article deals with the attempt to investigate and analyze general conformities of artistic potential of diary. The main attention is

paid to the peculiarities of supplementary interpretative possibilities of diary in the context of relations between an author and a reader in the process of literary communication.

Key words: diary, author, reader, reception.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Наталія Авраменко *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (о) – 3
УДК 82. 09

Експлікація образів буддизму, іудаїзму, християнства як складових міфологічних систем у ліриці українських та англо-американських символістів

Стаття присвячена аналізу міфологічних образів, сюжетів та мотивів як засобів текстуального вияву символістського дискурсу в ліриці українських та англо-американських символістів. Виявлено, що один і той же образ-символ може мати подвійне смислове навантаження у контексті однієї поезії (Голгофа у П.Савченка), експлікувати протилежну ідейно-смислову спрямованість у поезіях різних авторів (Нірвана у Д.Загула та П.Савченка), або трактуватись у позитивістському чи негативістському аспекті (образ вічності і невмирущості у ліриці В.Б.Єйтса та Л.Боган). Водночас образи допомагають зрозуміти складний емоційний стан ліричного героя.

З'ясовано, що міф не просто виокремлюється із упорядкованих фантастичних уявлень, а пропускається через призму особистісної психології митця, поєднуючи давнину із сучасністю.

Ключові слова: міф, буддизм, символізм, іудаїзм, християнство.

Дослідження функціонування міфологем, міфологічних архетипів, образів та сюжетів було започатковано ще у працях К.Г.Юнга [Юнг 1990: 19], Н.Фрая, М.Еліаде [Элиаде 1987: 17]. На сучасному етапі дослідженню цієї проблеми присвятили свої праці Г.Боулз [Bowles 1987], Р.Лечлінтер [Lechlitner 1984], Д.Поуп [Pope 1984], Т.Рітке [Roethke 1984], Дж.Антерекер [Unterecker 1996], а також такі вітчизняні вчені, як Я.Поліщук [Поліщук 1998: 12], Р.Пархомик [Пархомик 1996], Т.Саяпіна [Саяпіна 2001]. Проте і досі достатня увага не приділялась експлікації міфологічних образів, сюжетів та мотивів, запозичених українськими символістами із таких світових релігій, як буддизм, іудаїзм, християнство, тим паче, не існувало подібних досліджень у контрастивному аспекті, який включав би в дослідження представників школи символізму з Англії та Америки. Саме тому

у статті здійснено спробу аналізу вищезазначених образів, сюжетів та мотивів як засобів текстуального вияву символістського дискурсу в ліриці українських та англо-американських поетів-символістів.

Поряд із язичницькою міфологією, філософією пантеїзму, національним фольклором, міфічними образами античності можливість адекватного вираження емоційного стану ліричного суб'єкта у творчості поетів-символістів забезпечували й образи та сюжети, запозичені із найпоширеніших сучасних світових релігій. Власне, багатоаспектність буття сприймалася символістами по-різному. Коли розуміння буття світу і людини зводилось до перехідного етапу на шляху до всепоглинаючого абсолюту «чорної» безодні, у пригоді ставала філософія та міфопоетика буддизму. Правда, філософські категорії цього вчення, які перетворились на міфопоетичні образи, сприймаються поетами неоднозначно. У поетиці, приміром, Д.Загула Нірвана як мета людських прагнень позначена рисами неґативістського дискурсу. Нірвана – це дивне буття у небутті – зводить нанівець всі людські здобутки, майбутнє і минуле, навіть творчість: «До чорного моря Нірвани / Пливуть кришталеві струмки, / Замовкне, пожовкне, зів'яне / Вся творчість людської руки…» [Загул 1919: 32].

А от для Павла Савченка Нірвана як образ символізувала стан повноти внутрішнього буття, самодостатності, який позбавляє людину всіх її тривог і хвилювань. Ліричний герой його поезії «Погляд в Нірвану» сприймає Нірвану як певне одкровення, що може поділитись із нами своїми таємницями, як осяяння й пророцтво, в якому мудреці можуть знайти ліки для заспокоєння своєї допитливої душі: «Отже, мудрий навіть тута / Найде ліки на жалі. / Смерть розрізує лиш пута / Бідних мешканців землі. // Так утішений, не стане / Він жахатися на ніж. / В темне черево Нірвани / Він загляне ще раніш. // Є прощілина в світлицях / Освідомлених минут. / То мудрець від їх мудриться / І знаходить ліки тут [Савченко 1991: 170]. Фізична смерть лише сприятиме бажанню пізнати вічний безконечний абсолют, ініціюватиме прагнення віднайти існування поза смертю.

Передати своє розуміння загальнолюдських цінностей, донести до читача своє світовідчування, допомогти зрозуміти складний внутрішній світ людини допомагала символістам і біблійна міфологія. Святе Письмо (Біблія) справила величезний вплив на культури різних народів, залишивши своє відбиття в мові та ментальності кожного з них. Біблійні події та персонажі набули образної поетизації в літературах різних епох та континентів.

У творчості Д.Загула Біблія виступає тією основою, на якій будується пізнання світу. Сторінки цієї книги дарують відчуття чуда, дають ліричному героєві можливість відчути справжні болі, справжні страждання, зрозуміти істинну красу, порівняти вічні цінності із буденним світом, сповненим катаклізмів і горя: «Читаю книгу книг, / В ній міліони літер; / Якийсь чарівний вітер / На мене віє з них. // Таємні голоси / В душі моїй лунають, / То образи конають / Минулої краси.// Читаю битіє, / Листки перебираю, / І страченого раю / Душі так жаль стає. // І жаль мені стає / Колишньої недолі, – / Кричать про власні болі / Душа перестає» [Загул 1919: 31].

«Страчений рай» так глибоко вразив душу і почуття ліричного героя, що навіть змусив замовчати «власні болі», давши зрозуміти марноту повсякденних клопотів.

Павлу Савченку біблійні образи допомагають не лише зрозуміти трагедію людства початку ХХ століття, а й розкрити емоційний стан особистості, яка споглядає варварське руйнування: «В час, як падають храми святі, / В час, як ризи з богів обдирають, / В час, як навіть голгофи пусті / І, що значить – розп'ятись, не знають, // Моє серце молитву склада, / Простягаються хрещені руки, / І шукаю очима хреста, / І готов я прийняти всі муки» [Савченко 1991: 83].

Голгофа як символ приховує подвійне смислове навантаження у цьому контексті. Історично Голгофа – це місце, на якому страчували злочинців. Назва гори, на якій було розіп'ято Ісуса, подається автором з маленької літери та в множині, що допомагає нам зрозуміти, наскільки поширеним (майже до побутового рівня) стало явище безкарності за вчинені злочини. Певне емфатичне забарвлення стосовно цієї ідеї вносить і підсилювальна частка «навіть»: у час безчинств, руйнувань, осквернення святинь не виявлено і не покарано навіть жодного злочинця. Водночас Голгофа – це місце спокутування безвинної людини гріхів усього людства, покірної жертовності заради спасіння інших. «Пусті голгофи» в цьому контексті символізують духовне та моральне спустошення людей, їхню нездатність на самопожертву («і що значить – розп'ятись, не знають»). Ліричний суб'єкт протиставляє свій внутрішній світ зовнішнім виявам наруги над святістю. Його внутрішнє «я» шукає хреста, що є водночас символом страждань, звільнення і самоочищення, а дух шукає спілкування з Богом («серце молитву складає»). Настає момент, коли ліричний герой готовий узяти на себе усі людські гріхи, і «прийняти всі муки» – уподібнитись самому Ісусу Христу.

У контексті семіосфери твору факт ототожнення себе із Христом постає, як один із варіантів життєтворчості.

Перша світова війна, громадянська війна, в яких П.Савченко брав безпосередню участь, зумовила використання біблійних образів, які асоціювались із повною загибеллю, жахом, руйнацією. Біблійні міста Содом і Гоморра, які були жорстоко знищені, служать влучною ілюстрацією тих подій, що відбувались на полі бою: «Наші лінії – суцільний мур. / Їх – ах! Там усюди скорострільні… / Бахи! Трахи! Стогін! Крики! Гир! Гур! / Дим…Содом. Гоморра. Пекло ціле…» [Савченко 1991: 158].

Перебуваючи кілька років у такому пеклі, П.Савченко зберіг здатність прозріння істинної суті явищ. Розуміючи усю безглуздість війни, коли тисячі людських життів обриваються в одну мить, бо це потрібно якійсь невеликій групі людей (яких П.Савченко іронічно називає «пастухами») для задоволення власних інтересів, поет викриває облудні гасла, під якими велася війна та істинні мотиви «пастухів»: «Зі сходу на захід, з заходу на схід /Ватагами треться нарід на нарід. / Позаду ватаг сих ідуть пастухи, / Свистять, розлягаються їх батоги, / Се ціла музика – сей свист голосний, / Прислухайсь до неї, коли не глухий:// «Хай живе цивілізація! / Ріж! Стріляй! / Хай живе й маленька нація! / Розтинай! / Хай живе культура – тим – то – бо –/ Граб! Руйнуй! / Мир без відкроїв і відкупу! / Бомбардуй!»// І люди врезонені свистом таким, / Ідуть і вбивають, і граблять за сим. / І той, хто найкраще се робить, ах, той – / І лицар, і славний, і муж, і герой!.. / А ніжний, розп’ятий на дереві бог / Заплямлений прізвищем – страхополох» [Савченко 1991: 145-146].

Друга строфа, побудована на гаслах-антитезах, надає поезії саркастичного звучання. У третій строфі відкривається картина безумства, що охопило очманілих від війни людей. Християнські цінності сплюндровано, поставлено з ніг на голову, варварство, сліпе руйнування перетворилося на лицарство та геройство, а ніжний і терплячий Бог Ісус – на залякану безсилу істоту. Образ розп’ятого і зневаженого Ісуса (який прийняв на себе усі людські страждання та муки, за що дістав у нагороду осуд та насмішку – прізвисько «страхополох») звучить завершальним акордом у навіженій музиці симфонії війни, в якій безумство і навігласто стали двома провідними темами.

Однак Павло Савченко міг бути не лише цинічно-викривальним і саркастичним. Його інтимна лірика, прикрашена образами Старого Завіту, звучить тепло, дотепно, з легким гумором. Описуючи таємні побачення з милою, автор порівнює свій досвід із зустрічами Соломона з Суламіт, дотепно

натякаючи, що з тих часів мало що змінилося в інтимних стосунках людей: «Трудно світ перетворити, / Трудно братися з Творцем, – / Соломон до Суламіти / Крався теж, хоч був царем. // То з якої б я причини / Мав ламати старину? /Тишком-нишком, легше тіні / Через сіни шамільну» [Савченко 1991: 156].

Відчутний слід залишила біблійна міфологія і в творчості Я.Савченка. Персонажі поезії «Крик» дуже схожі на персонажів із міфу про Каїна і Авеля. Сюжет поезії теж нагадує біблійний. Ворожнеча двох братів закінчується смертю Ніжного («І Дужий Ніжного убив»), чий крик вночі «нагло тишу розбудив». Однак Дужий не отримав заспокоєння від смерті брата. Докір, який застиг на німих устах Ніжного, буде довіку переслідувати Дужого, чия душа віднині «в агонії горить»: «І Дужий впав і затужив / Над трупом Брата дорогим. / І знову тишу розбудив / Риданням диким і страшним» [Савченко 1918: 65]. І хоч тепер тишу будить крик ридання і каяття, це не поверне життя страченому Братові. Топос Смерті веде до актуалізації всієї парадигматики інтертексту: кожному поетові вільно творити свій міф про Смерть.

Сюжет міфу про життя та смерть Ісуса Христа простежується у поезії «Птиця» Якова Савченка. За зовнішніми ознаками («Він білий був. І звався Птиця / В Оселі иншій, не земній») вгадується божественна природа персонажа: у Біблії святий дух сходив на Христа у вигляді білого голуба. Світ земний – це осередок пороків, це «Полон» і «Темниця», в які нас замкнули наші гріхи, це зрада і підступ – «сичаннє Чорних Змій». Проте герой Птиця опинився на цій землі не просто так, він має виконати покладене на нього завдання. У нього своя дорога і своя Судьба, і хоч «люто ранять його Змії», він розуміє, що його доля – лише частинка вищого Божественного плану, який у кінцевому рахунку приведе до визволення, адже йому дано абсолютне знання: «Він знає Правду». Це знання охоплює виправданість його перебування в «Темниці» на землі та імена тих, хто винен у його ув'язненні: «Він зна нащо, чия темниця». Образ Темниці перетворюється на символ людського світу, закутого в гріх. І хоча Птиця «скорився», «оддавсь своїй Судьбі», в ньому продовжує жити віра про визволення, він «… вірить, жде. / І крик розпуки і прокльону / На горде серце не впаде». Його знання дають йому силу зносити всі знущання Змій, залишаючись при цьому «гордим і німим» (згадаймо відмову Ісуса відповідати на всі звинувачення): «А він не гасне у Неволі / Від помсти чорних, від знущань: / Бо певна міра єсть Сваволі, / І певний час, і певна грань.// … Він зна нащо, чия Темниця, / Завіщо помста Чорних

Змій. / І зна, що знов він буде Птиця / В Оселі иншій, не земній» [Савченко 1918: 34-35].

Поезія В.Б.Єйтса «The Players Ask for a Blessing on the Psalteries and on Themselves» («Виконавці просять благословення на псалтирі і на самих себе») експлікує мотив очікування людьми благословення Небес за віддане служіння мистецтву, за те, що митці «пильнували» музичні твори, присвячуючи цьому заняттю все своє життя. Незважаючи на таємниче знання, «три голоси» виконавців-інструменталістів, співаків, акторів утверджують невмируще життя мистецтва, яке вони репрезентують, підносячи до Бога смиренні молитви приречених смертних:

The proud and careless notes live on,
But bless our hands that ebb away [Yeats 1989: 84].

(Горді та безтурботні ноти продовжують жити, / Але благослови наші руки, що слабнуть. // (підрядник Н.А.)) Поезія, таким чином, м'яко і непретензійно втілює імпліцитну «трагічну радість», типову для усіх мистецтв.

Дещицю світла у контексті дослідження зв'язку християнської міфопоетики із творчістю Луїзи Боган може пролити поезія «I saw Eternity» («Я бачила вічність»), у котрій відчувається дратівливий настрій навіть стосовно такого величного, однак дещо традиційного, прагнення усіх поетів як бажання безсмертя. Своєю назвою та інтертекстуальністю поезія відсилає читачів до твору Генрі Вогана «The World» («Світ»): «I saw Eternity the other night / Like a great Ring of pure and endless light.» («Я бачив Вічність одної ночі /Як величезне Кільце чистого та безконечного світла»). Специфіка ж поезії Луїзи Боган полягає в тому, що ліричний герой руйнує християнське благочестя, притаманне оригіналу XVII століття. Він кидає виклик своєму власному бажанню безсмертя у контексті можливостей досягнення останнього у чисто романтичному дусі. Концепція безсмертя поета згідно з розумінням ліричного героя повинна підпорядковуватися творчій деструкції:

O beautiful Forever!
O grandiose Everlasting!
Now, now, now,
I break you into pieces,
I feed you to the ground.
O brilliant, O languishing
Cycle of weeping light!
The mice and birds will eat you,
And you will spoil their stomachs
As you spoiled my mind.

Here, mice, rats,
Porcupines and toads,
Moles, shrews, squirrels,
Weasels, turtles, lizards, –
Here's bright Everlasting!
Here's a crumb of Forever!
Here's a crumb of Forever! [Bogan 1995: 50]

(О прекрасне Завжди! / О величезне Вічне! / Зараз, зараз, зараз, / Я ламаю тебе на шматки, / Я годую тобою землю. // О яскраве, О млосне / Коло світла, що проливає сльози! / Миші і птахи з'їдять тебе, / І ти зіпсуєш їхні шлунки, / Як ти зіпсувало мій розум. // Сюди, миші, щурі, / Дикобрази і жаби, / Кроти, землерійки, білки, / Ласки, черепахи, ящірки, – / Ось яскраве Вічне! / Ось крихта Завжди! / Ось крихта Завжди! // – підрядник Н.А.)

Абстрактна вічність у цьому творі змінюється на користь плинності, постійним змінам. Помпезні епітети, як і слова, написані за традицією символістів з великої літери, звучать іронічно. Цілеспрямований порядок всесвіту можливо зруйнувати за кілька хвилин. Уся «величність» у мить ока кинута під ноги і потоптана, віддана на поталу примітивним істотам. «Величне» у цій поезії (в оригіналі «grandiose» має два значення: величне і пишномовне) імпліцитно натякає на пророцькі видіння у архетворі Генрі Воґана, стає зрозуміло, що будь-які прагнення пророкувань (зроблені у менти духовного і душевного злету) будуть так чи інакше «приземлені», повернуті до життєвої реальності.

Загалом для цього періоду творчості Л.Боґан характерним є бажання відділитися (і віддалитися), аніж об'єднатися. Щоб звільнитись від будь-яких елементів, що обмежують свободу особистості зсередини і ззовні, поетеса творить образи та моделює поведінку ліричних героїв, які маніфестують бажання відділитися, відмежуватися, порвати із усталеним порядком, конвенційністю. В зв'язку з цим варто було б взяти до уваги назву її першої збірки «Body of This Death» («Тіло цієї смерті») і епіграф, який вона вибрала із Послання св. апостола Павла до римлян: «Хто мене визволить від тіла цієї смерті?» [Біблія або Книги святого письма Старого і Нового заповіту 1988: 1395]. Прагнення поетеси звільнитися від тіла смерті натякає знову ж таки на роз'єднання, відділення. Уява інсинує тіло конструкції і деконструкції. Книга поезій сама по собі стає тілом: зразок свідчення, який створює бажання порвати із заціпенінням.

Порівнюючи та зіставляючи використання міфічних мотивів та образів у поезіях англомовних та українських символістів, відчувається неабияке зацікавлення митців в образах та сюжетах античної та біблійної міфологій. Особливою рисою літератури початку ХХ століття є те, що міф не просто виокремлюється із упорядкованих фантастичних уявлень, а пропускається через призму особистісної психології митця, поєднуючи давнину із сучасністю. Міф ХХ століття набуває нових рис – історичний зміст тісно переплітається із універсальністю та космізмом. Надзвичайна поетизованість мови символістів сприяла появі нової міфопоетики – реальності, яка поставала із авторської фантазії, взятої в надісторичному плані, але завжди співвідносилась з світом реальних явищ та подій.

Література:

Bogan 1995: Bogan Louise. The Blue Estuaries. – New York: The Noonday Press, 1995. – 136 p.

Bowles 1987: Bowles Gloria. Louise Bogan's Aesthetic of Limitation. – Bloomington: Indiana University Press, 1987. – P.1.

Lechlitner 1984: Lechlitner Ruth. Mistress of Poetic Forms. // Collins Martha. Critical Essays on Louise Bogan. – Boston: G.K.Hall, 1984. – P. 43.

Pope 1984: Pope Deborah. Isolation in Contemporary Women's Poetry. – Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1984. – P. 10.

Roethke 1984: Roethke Theodor. Poetry of Louise Bogan. – Boston: G.K.Hall, 1984. – P. 90.

Unterecker 1996: Unterecker John. A Reader's Guide to William Butler Yeats. – Syracuse University Press, 1996. – 310 p.

Yeats 1989: Yeats William Butler. The Collected Poems of W.B.Yeats. ed. By Richard J. Finneran. – New York, 1989. – 544 p.

Біблія або Книги святого письма Старого і Нового заповіту 1988: Біблія або Книги святого письма Старого і Нового заповіту. Druckhaus Gummersbach. West Germany. – 1988. – 1523 с.

Загул 1919: Загул Дмитро. На грані. Поезії. – Київ: Сяйво, 1919. – 104 с.

Пархомик 1996: Пархомик Р.Я. По дорозі в казку українського модернізму. – Запоріжжя: Дике поле, 1996. – 125 с.

Поліщук 1998: Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ., 1998. – 296 с.

Поліщук 2001: Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму // Слово і час. – 2001. – №2. – С. 35-45.

Савченко 1991: Савченко Павло. Червоний вечір. Поезії. – Київ: Радянський письменник, 1991. – 207 с.

Савченко 1918: Савченко Яків. Поезії. Кн.1. – Житомир: Всеукраїнське державне видавництво. Волинська філія, 1918. – 104 с.

Саяпіна 2001: Саяпіна Т. Міфопоетика художнього твору. До теорії питання // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2001. – Вип. X. – С. 196-202.

Элиаде 1987: Элиаде М. Космос и история. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1987. – 311 с.

Элиаде 2000: Элиаде М. Трактат по истории религий. Т.2. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. – 415 с.

Юнг 1990: Юнг К. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1990. – 304 с.

Юнг 1998: Юнг К. Человек и его символы. – М.: Серебряные нити, 1998. – 368 с.

Avramenko Nataliya

Explication of Buddhism, Judaism and Christianity images as constituent parts of mythological systems in the lyrics of Ukrainian, English and American symbolists

The article is dedicated to the analysis of mythological images, topics and motives as means of textual explication of symbolist discourse in the lyrics of Ukrainian, English and American symbolists. It has been revealed that one and the same image-symbol can bear double commitments of meaning in the context of one poem, explicate opposite concept meanings in the poems of different poets, or be interpreted through the positive or negative aspect. In the same time, such images help us understand complicated emotional state of the lyric hero.

It has been figured out that myths are not only singled out from the cosmic fantastical conceptions, but are also let through the prism of the personal psychology of the artist, rallying the ancient and modern life.

Key words: Buddhism, Judaism, Christianity, myth, symbolism.

Світлана Антонюк *(м. Хмельницький)*
ББК 83. 3 (0) – 3
УДК 82. 091

Відображення досягнень НТР в англійській та українській художній літературі 40-х – 80-х рр. XX століття

У статті досліджуються та аналізуються загальні закономірності впливу НТР на життя людини та форми його відбиття в англійській та українській літературах 40-80-х XX ст. Основна увага зосереджується на концепції людини, яка народжується в контексті новітніх змін у суспільстві.
Ключові слова: НТР, наука, техніка, цивілізація.

Розкриття досягнень науково-технічної революції було однією з провідних тем у літературі в період після Другої світової війни. Багато письменників як в англійській, так і в українській літературі оспівували науково-технічну революції, деякі виступали не так проти неї, як проти тих явищ, які її супроводжували – національно-духовної нівеляції людини і стандартизації особистості, технократичних настроїв та бездуховності.

В кінці 60-х на початку 80-х рр. тема НТР належала до однієї з особливо престижних тем. Багато мотивів літератури післявоєнного періоду породжені чи підсилені НТР, її подвійним та суперечливим характером. Письменники, які у своїх творах відображали вплив НТР, порушували такі питання: «Куди доскочить людство у своєму поступі. Випалить кисень, забруднить біосферу, знищить себе бомбою чи подолає все це» [Мушкетик 1979: 111].

У літературно-художній творчості багатьох митців провідне місце займає тема ядерної загрози, яка нависла над людством. Починаючи з тих пір, коли по всьому світу прокотилось ехо від вибуху бомб, скинутих американцями на Хіросіму та Нагасакі, ця тема була широко осмислена. Тому зростають вимоги до людини, яка отримала в своє розпорядження ці сили. Уникнути перспективи колективного самогубства в ядерній катастрофі люди можуть лише всі разом.

Як і багато інших країн Західної Європи, Великобританія пережила захоплення ідеєю бурхливого науково-технічного розвитку, який розпочався в 50-ті роки XX ст. та пізніше отримав назву науково-технічної революції. З виявленням її подвійного характеру та негативних наслідків наївний оптимізм змінився

скептичним чи навіть негативним ставленням до неї, що найбільш чітко виявилося в 70-ті роки. Країна, яка була батьківщиною першої промислової революції і яка особливо болюче її пережила, постала перед подібними проблемами і на новому історичному етапі.

Питання про протиріччя науково-технічної революції, про її вплив на культуру та майбутнє людства широко обговорювалось у багатьох країнах. Першим, хто підняв це питання, був Ч.П.Сноу (1905-1980), який в 1959 році виступив в Кембриджському університеті з лекцією «Дві культури і наукова революція». Лекція викликала дискусію, яка тривала декілька років. У лекції говорилось про існування в сучасному суспільстві двох протилежних культур – традиційної, гуманітарної та нової, наукової, породженої науково-технічним прогресом XX століття.

Сноу одним з перших помітив розрив між духовною і матеріальною культурою в сучасному індустріальному суспільстві, що призводило до непорозуміння між представниками «двох культур», так би мовити «фізиками» і «ліриками». Він вважав, що байдужість вчених до літератури є шкідливою як в соціальному, так і в культурному плані, а байдужість художньої інтелігенції до науки може мати ще гірші наслідки.

Сам Чарльз Сноу був за освітою вченим, а за покликом – письменником. Він потрапив до Кембриджа і отримав можливість займатися дослідницькою роботою в той час, коли університет переживав пору наукового розквіту. Питання непорозуміння між науковцями та літераторами почало хвилювати Ч.Сноу завдяки тому, що він тісно зіткнувся як з тими, так і іншими. Письменник зазначав, що серед художньої інтелігенції склалась думка, що вчені не уявляють собі реального життя, тому їм притаманний поверховий оптимізм. Вчені зі свого боку вважали, що у художньої інтелігенції немає дару передбачення, що вона байдужа до долі людства. Тому Ч.Сноу вказував на необхідність взаємного зближення вчених і письменників. Він також наполягав на тому, щоб люди, які мають природничу та технічну освіту, активно брали участь у суспільному житті та виступав проти концепції етичної нейтральності науки.

Лекція була перекладена багатьма мовами, і навколо питань, порушених у ній, розгорілась дискусія. Цей факт доводить, що Сноу підняв надзвичайно актуальну тему.

Головним опонентом Сноу виступив Ф.Р.Лівіс (1895-1978) – найбільш помітна фігура в післявоєнному англійському літературознавстві. Його полеміка з Ч.Сноу про «дві культури»

гуманітарну та технічну мала широкий резонанс. Лівіс взяв на себе захист англійської літератури, творців якої Сноу назвав луддитами за їх критичне відношення до технічних успіхів.

Полеміка між Сноу та Лівісом дала початок бурхдивим дискусіям, у яких, по суті, виражалось ставлення до наукового прогресу, бачення в ньому спроби позбавитись соціальних негараздів чи, навпаки, їх причину.

Українські письменники також активно включились у дискусію. М.Рильський, П.Загребельний та інші видатні діячі мистецтва у публічних виступах та на сторінках популярних масових видань («Комсомольская правда», «Литературная газета») піднімали питання про роль науки, відповідальність учених, взаємозв'язок науки та літератури. У дискусії з членом-кореспондентом АН УРСР, доктором технічних наук О.Г.Івахненком П.А.Загребельний говорив: «Промахи литературы видны всем, а промахи в науке – лишь специалистам. Литература на всеобщем обозрении» [В потоке быстротекущего времени. Диалог: писатель ученый (П.А.Загребельный – А.Г.Ивахненко) 1978: 4].

Якщо зараз, на початку XXI століття, по-новому розглянути твори, написані наприкінці 40-х-70-х роках, то можна зробити висновок, що характерними були дві тенденції: по-перше, надмірне захоплення НТР, по-друге, страх перед можливими наслідками, хоча не всі письменники та поети були настільки категоричними. У багатьох творах уславлювались досягнення науки в СРСР, політ у космос Ю.Гагаріна, новобудови, лиття металу, іскри електрозварювання тощо.

Питання про єдність матеріального і духовного, взаємозалежність науково-технічного прогресу і прогресу людини, яке стало предметом широких художніх роздумів у кінці 60-х років, фактично вперше порушувалось у кіноповісті О.Довженка «Поема про море»(1955-1956). У цьому творі зображується будівництво могутньої гідроелектростанції та рукотворного моря. Це дасть тепло та світло людям, але водночас забере в хліборобів чимало земель із селами, віковою культурою попередніх поколінь. Багатьом людям потрібно було зруйнувати оселі, в яких виросли, вирубати садки, вирвати щось рідне та дороге із сердець.

В «Поемі про море» змальовано чимало персонажів. Через їхні душі, сприйняття та роздуми проходять численні проблеми часу: людина і земля, єдність матеріального і духовного, взаємозалежність науково-технічного прогресу і моралі людини. Підкреслюючи важливість водних ресурсів для країни, на які

можуть розраховувати теперішні та наступні покоління, у творі згадується, що в техніці майбутнього передбачається розумне використання атомної енергії.

У центрі трагедії О.Левади «Фауст і смерть» (1960) – люди науки, які розкривають таємниці космосу. В цьому творі осмислюються питання смислу життя, долі людства в епоху НТР.

«Вже входить космос в будні для людини, як море й степ...

Прийшла пора уже не на години піднятись в небо, а на довгі дні» [Левада 1989: 13]

Твір «Фауст і смерть» був написаний на початку 60-х років у той час, коли широкого резонансу набула дискусія про непорозуміння між літераторами та науковцями, яку, як зазначалось вище, підняв Ч.Сноу. О.Левада також не залишився байдужим до цієї проблеми. Устами героїні Ірини, художниці, дружини вченого астрофізика Ярослава, він промовляє:

«Прийшла доба учених, інженерів, і що для них мистецтва голоси?... // Прапороносці атомної ери, вони давно байдужі до краси. [Левада 1989: 26]

І як і Ч.Сноу, О.Левада, хоч і дещо пафосно, робить висновок про об'єднання художньої та технічної інтелігенції:

Роман: «Я чув не раз, що в атомну епоху
Мистецьким чарам надійшов кінець,
Що логарифми витиснуть потроху
І рими і мелодії з сердець ...
Щоб не зів'яла щастя запорука
Я проголошую: «Товариші.
Я зрозумів, мистецтво і наука –
Як двоє крил для людської душі» [Левада 1989: 37].

У романі Миколи Зарудного «Уран» (1970) розповідається про будівництво комбінату та нового міста на території земель передового колгоспу, де знайшли величезні запаси уранової руди. Це особливо важко переживає старше покоління, молодь же, навпаки, дивиться в майбутнє з оптимізмом, розуміючи, наскільки важливим для країни є розвиток атомної енергетики. Ось, наприклад, як майбутнє було змальовано одним сільським хлопчиком: «Все робитимуть машини, електроні апарати. В кожному селі будуть ракетодроми, космонавти просто ходитимуть по вулицях, як зараз трактористи» [Зарудний 1982: 235].

Як і в багатьох інших творах того періоду, в романі «Уран» відбувається конфлікт між представниками технічних та гуманітарних професій. Так, інженер Валинов заявляє, що за сучасного розвитку техніки, автоматизації виробництва, електроніки, ракет, нових видів ядерної зброї людські душі

стають дуже відносним поняттям. «Душа – то дев'ятнадцяте століття» [Зарудний 1982: 167]. На що секретар райкому Мостовий, історик за фахом, відповідає, що є речі, які мають більше значення, ніж уран, ядерна зброя, ракети, а саме: людина, її переконання, світогляд, мета, віра.

У п'єсі О.Левади «Здрастуй, Прип'ять!» (1973) дія відбувається в Поліссі, коли починається будівництво атомної електростанції. Люди розуміють, що будівництво АЕС викличе багато проблем. Через будівництво Каховського моря та Сосонського рудника, зображене в кіноповісті О. Довженка «Поема про море» та в романі М.Зарудного «Уран», люди змушені покинути обжиті місця, але вони дивляться в майбутнє з оптимізмом. Проблеми, які викликає будівництво АЕС на річці Прип'ять, дещо інші. Коротке слово «атом» після Хіросіми багато людей навіть чути не хотіли. «Кажуть, що від того атома навіть дерева повсихають. Ліси, садки – все, кажуть, пропаде» (баба Мокрина) [Левада 1980: 64]. «... Мовляв, як збудують атомну, то буде від тієї радіації і сліпих, і глухих, і навіть паралізованих» (Мартинюк) [Левада 1980: 87].

У творі немає надмірного захоплення атомом, навпаки, порушуються екологічні питання, пропонуються шляхи їх вирішення, хоча дещо тенденційно підкреслюється, що екологічні проблеми є закономірними лише в капіталістичних країнах.

«... Урбанізація. Цивілізація. Енергетика... А що буде з цим лісом? З річкою, з цими протоками, затоками, озерами? З лелеками, чаплями, качками, бобрами, які так зачарували вас? З лугами-берегами, сизими росами на лугах і з рожевими світанками над рікою? З цією невимовною красою, яку не знищувати треба, а вклонятись їй і славити. (Тетяна, студентка) [Левада 1980: 64].

Кохання між Тетяною, майбутнім екологом та енергетиком Федором є символічним. Це давало надію, що все буде гаразд. Але, можливо, в цьому є міфічна сила, та саме над Прип'ятю було розвіяно черговий міф НТР.

Надмірне захоплення технікою викликало занепокоєння у багатьох людей. У знаменитій фантастичній феєрії Олеся Бердника «Камертон Дажбога», а саме у першій книзі «Зоряний Корсар» (1971) ми читаємо: «Підійдіть у метро, у підземні переходи. На Хрещатик увечері. Люди плавом пливуть. Милуються неоновими вогниками. А на схилах дніпровських, а на луках – майже нікого. Під зорями нецікаво людям. І пісень не чути. Пісня тепер лунає лише на сцені.

– Галю... Та пісня ж не лише на сцені лунає, а й по радіо, телевізії.

– Запхана в металеве горло» [Бердник 1996: 57].

Подібна ж думка висловлюється в романі Ю. Мушкетика «Біла тінь»: «Нас затискує техніка» (Неля) [Мушкетик 1979: 53].

У художніх текстах стала широко використовуватись наукова лексика. У цьому плані цікавим є вірш А. Малишка «Антитеза» (1968).

«Землю тривожать галактик акорди.
Транспозиційних енграмів орди.
Відеотрони. Протони. Фотони.
Кібернетичні кричать фултони.
Синтези. Тези. Формули стислі.
Цереброфанти, фікатоти в мислі...» [Живиця: Хрестоматія української літератури ХХ століття 1998: 114].

Наведемо інші приклади науково-технічної термінології: астробіолог, астрофізик, гіперпростір, планетолог, всюдихід, відеофон, космопорт, космопілот, планетольот (Олександр Ємченко «Троянда холоду), [Періодичне видання «Оберіг». Таємниці, пригоди, фантастика 1992: 5], зорельот (Олена Палійчук «Оберіг») [1992: 25], робоплан (Віктор Маслов «Правічний танець»), [1992: 47].

Цікаво простежити, як в літературі зображується роль людини. Так, Сава Зарудний (О. Довженко «Поема про море») говорить: «Як далеко може бачити людина! Яка могутня вона при всій малості! Коротку мить живе вона на маленькій планеті, десь в одній з незліченних галактик – і все ж обіймає всесвіт, увесь, від початку до кінця» [Довженко 1984: 69].

Поступово думка про те, що людина є творцем НТР та володарем природи, почала виявляти свою ущербність. У літературі людину почали зображати як частину природи, невід'ємну від усього сущого, фрагмент загадкового кругообігу матерії, де відбувається взаємоперехід вічності і миті: «Дивовижне створіння – людина. Парадоксальне і нез'ясовне. Древні казали: вінець природи. Квітка субстанції. А може, навпаки. Не квітка, а рана матерії. Її мука («Камертон Дажбога Зоряний Корсар» [Бердник 1996: 6]. Тому сучасному людству не варто хизуватися своїм статусом космічної цивілізації. «Може виявитись, що ми всього-на-всього полонені барвистої павутинки, зітканої власним самолюбством у глибині історичного лабіринту» [Бердник 1996: 443].

Протягом 60-70-х років у літературі з'явилось чимало творів про людей, які створюють науку. Сьогодні неймовірно зросла

відповідальність вчених за свої власні відкриття. Науку не можливо розглядати поза сферою моралі, тому що науку створюють люди, а її плодами користується людство.

Роль вченого розкривається письменниками не тільки з погляду їх суспільного значення. Їх перш за все цікавив духовний світ людини, яка слугує науці.

Українські та англійські письменники створили багато чудових образів вчених. Це і вчені атомники з творів Ч.Сноу, які по-різному вирішують питання своєї участі у справі підготовки атомної зброї; П.А.Карналь з роману П.А.Загребельного «Розгін», Д.І.Марченко та Віктор Борозна з роману Ю.Мушкетика «Біла тінь», Ярослав з драми О.Левади «Фауст і смерть» та багато інших.

В англійській літературі саме Сноу був своєрідним символом епохи, епохи НТР, не тільки її представником, але й в певному сенсі й провісником. Він відомий своєю діяльністю в боротьбі проти загрози ядерної війни, за припинення випробувань та виготовлення ядерної зброї. Зокрема, у кращих творах Сноу на перший план висувається питання про відповідальність науки, яка створила зброю масового знищення, про те, як будуть складатись відносини між наукою та державною владою, яка може розпоряджатись цією зброєю.

Сноу говорив, що в наш час вчені складають найбільш важливу професійну групу. Робота науковців має надзвичайно важливе значення для всього людства. Зараз їхня робота хвилює всіх. Наукові відкриття впливають на долю всього світу. Але багато хто в світі відчував страх перед їх діяльністю, перед науковими відкриттями і перед тими наслідками, до яких вони призводять. Сноу писав про відповідальність вчених за те, що відбувається в світі і в зв’язку з науковими відкриттями супроводжує науково-технічну революцію XX століття.

Створені Сноу образи вчених, постійне звертання до проблем наукової етики надає його романам особливої актуальності у вік НТР, на яку він покладав, особливо на початку літературної діяльності, великі надії.

У романі «Нові люди» (1954) Сноу створює образи вчених-атомників, які працюють спочатку над вивченням проблеми атомної фізики, а потім над виготовленням атомної зброї. Як підкреслює сама назва роману, у вік НТР «новими людьми», за думкою Сноу, стають вчені. В центрі уваги брат Льюіса Мартін Еліот, який після подій в Хіросімі та Нагасакі, відмовився від посади керівника Барфорда – атомного дослідницького центру.

У романі «Наставники» Сноу створив цілу галерею типів вчених, які відрізняються дивовижною точністю у змалюванні психологічного портрета. Письменник дослідив різні варіанти психологічного складу характеру, притаманного вченому.

Один з найбільш сильних в романі «Коридори влади» є образ вченого-атомника Бродзинського, який готовий сам загинути і згубити весь світ, аби вибухнули в повітря «Совєти». Сноу не раз заявляв, що вчені повинні брати участь у керуванні державою. Підтверджує цю думку той факт, що у романі вчений-фізик Рубін є радником президента США.

Науковці викликають у Сноу повагу, оскільки з їх діяльністю пов'язана думка про можливе торжество розуму в сучасному нерозумному світі.

Важливе місце в дослідженні характеру вченого займає роман П.Загребельного «Розгін». У цьому творі автор порушує такі проблеми: роль науки в сучасному світі та місце вченого, який здатен перетворити і покращити цей світ.

Головний герой, академік П.А.Карналь постає перед нами діяльним, відданим своїй справі, щирим. Це внутрішньо багата і цікава особистість, що живе інтенсивним духовним життям. Образ Петра Андрійовича розкривається і через авторське бачення, і очима журналістки Анастасії, а також через спогади головного героя про дитинство, жорстокі випробовування під час війни, переживання після втрати дружини, смерті батька.

Карналь був надзвичайно ерудованою людиною. «Цей чоловік прочитує цілі бібліотеки!» [Загребельний 1976: 231]. В дитинстві він був найкращим учнем в школі. Він усе життя любив вірші. «Колись серед викладачів технікуму якась виникла суперечка: хто більше знає поезії – літератори чи математики? Карналь тоді переміг усіх. Читав напам'ять кілька годин. [Загребельний 1976: 545]. Але в академіка є свої дивацтва, слабкості, він буває невитриманий, неуважний до своїх співробітників і т. ін.

Роман Ю.Мушкетика «Біла тінь» присвячений ученим-біологам. Розповідаючи про їх життя і працю, автор порушує важливі морально-етичні проблеми, що виникають у середовищі науковців. Головних персонажів роману Дмитра Марченка та Віктора Борозну поглинула таємниця фотосинтезу. Вчений, доктор біологічних наук Марченко – надзвичайно порядна і чесна людина, невтомний трудівник, здібний фахівець і водночас йому притаманна якась душевна невлаштованість, почуття самотності, схильність до самоаналізу.

Не дивлячись на сюжетні та жанрові відмінності вищезгаданих творів, у них є і спільна риса – вболівання за долю людства. Їх об'єднує те, що автори намагаються довести, що науково-технічний прогрес не перетворює особистість в пасивного робота, а сприяє її гармонійному розвитку.

Проте, коли наприкінці квітня 1986 р. світ потрясла катастрофа на Чорнобильській АЕС, багато українських письменників відчули докір сумління за свідоме чи несвідоме оспівування «мирного атома» в своїх творах. В прославлене ним, а тепер сумно відоме всьому світові місто їде Володимир Яворівський і в результаті пише роман «Марія з полином в кінці століття» (1987). Тривожні роздуми над суперечностями сьогоднішнього світу, критерій суду совісті сповнюють поему Б.Олійника «Сім» (1987). Трагічні чорнобильські обставини спонукали І.Драча написати поему-мозаїку «Чорнобильська Мадонна» (1988), яка постала як спокута й прозріння дорогою ціною. Автор гнівно звинувачує політиків, енергетиків, вчених і себе за те, що він їх славив. І.Драч робить висновок, що необхідно міряти науково-технічний поступ його наслідками для людини.

Герої документальної повісті Ю.Щербака «Чорнобиль» (1987) – реальні люди: пожежники, вчені, робітники, лікарі, військовослужбовці. Звела, об'єднала їх подія, що приголомшила світ, – аварія на ЧАЕС. Під час ліквідації наслідків аварії автор часто бував в чорнобильській зоні. Враження від побаченого, почутого і лягли в основу цього твору. Письменник розкриває подробиці аварії, аналізує факти, вчинки фізиків, медиків, авіаторів, персоналу АЕС. При цьому особливу увагу він зосереджує на причинах, які призвели до вибуху четвертого блока.

Ю.Щербак зазначав, що «у зв'язку з чорнобильською аварією різко посилились гіркота, розчарування наукою» [Щербак 1989: 101]. Та «було б порівняно просто, якби можна було уявити ворога, скажімо, в вигляді ядерного реактора чи у вигляді ядерної енергетики. Однак це не так... Бо ворог не техніка ... Якщо дивитись на цю проблему широкомасштабно, то головний ворог – це самий спосіб створення і проведення енергетичних або технічних процесів, залежний від людини... Сьогодні треба техніку захищати від людини» [Щербак 1989: 104]. Автор також робить висновок, що «неможливо, неправильно і нерозумно було б відмовлятись від досягнень людського генія. Відмовлятися від розвитку атомної енергетики, хімічної промисловості чи ще чогось» [Щербак 1989: 105]. Але до людини, яка отримала в своє

розпорядження ці сили, небезпечність чи, навпаки, яких повністю залежать від неї, висуваються підвищені вимоги.

ХХ століття – століття великих наукових і технічних відкриттів – викликало до життя і свою літературу, яка відображала наукові прагнення. В 60-70 роки широкого розповсюдження набув науково-фантастичний роман. Наукову фантастику часто розглядають як породження НТР. Фантасти розкривають грандіозні перспективи, які розкриваються в світлі сучасних досягнень науки та техніки. Так само у творах наукових фантастів, як відображення деформації науково-технічної революції, нерідкі апокаліпсичні бачення світових катастроф.

Найбільш яскравими авторами цього жанру є А.Кларк, Дж.Уіндем («День тріффідів»), Б.Олдіс («Розкутий Фракенштейн»), Дж.Г.Боллард. У їхніх творах перш за все робиться акцент на небезпечних наслідках наукових відкриттів, які виходять з-під контролю вчених і обертаються проти людей.

Головними темами творів А.Кларка є космос і океан. Як і Ч.Сноу, А.Кларк був ученим-фізиком. На початку Другої світової війни він стає офіцером Королівських ВПС, бере участь у розробці та випробовувані апаратури сліпої посади та радарного виявлення. Йому належить ідея створення супутників зв'язку на стаціонарній орбіті, за що в 1963 році він був нагороджений спеціальною премією Інституту Франкліна.

У всіх своїх творах письменник намагався вирішити для себе і показати читачеві, що несе світовому суспільству розвиток науки, технічний прогрес. У передмові до роману «Город і зірки» автор писав, що певні досягнення в галузі інформатики дозволяють здійснити в житті людини революційні перетворення, які будуть ще більш глибокими, ніж ті, які принесло володіння атомною енергією.

З поміж яскравих подій, навіть таких, як вихід людини в космос і оволодіння енергією ядра, винайдення електронно-обчислювальних машин, посідає виняткове місце і призводить до глибоких змін у суспільному виробництві в багатьох сферах людської діяльності.

Саме досягнення в галузі інформатики стали основою роману «Город і зірки». Головною філософською ідеєю твору можна назвати ідею розумності Всесвіту. Думка про безмежні можливості людини, характерна для Кларка, також знаходить тут свою форму: людина все ж обмежена фізіологічними, тілесними рамками, межею простору та часу.

У романі йдеться про протиріччя масової свідомості свідомості індивідуальній. Пригоди Елвіса Унікального

дозволяють автору міркувати не лише про роль особистості, але й взагалі про роль суб'єктивного в історії людства. Хвилюють письменника і «вічні проблеми»: призначення людини, проблема життя і смерті, питання про безсмертя, етичні питання, роль релігії в житті особистості та суспільства та багато інших.

У багатьох творах Кларк на основі наукових прогнозів змушує читача задуматись над можливістю зустрічі людини з іншими цивілізаціями, з існуванням іншого, «неземного» розуму. Розповідаючи про невідоме, Кларк переконаний, що людина, безперечно, зможе освоїти простори космосу і глибини океану, знайде спосіб спілкування з неземними цивілізаціями.

Відтак характерним є те, що А.Кларк, який завжди був безперечним захисником технічного прогресу і вважав, що з його розвитком соціальні проблеми вирішаться самі по собі, в творах кінця 70-х років «Імперська земля», «Фонтани раю» вже не виражає такої впевненості в безхмарному майбутньому, яке людству відкрила наука.

Фантастична література надзвичайно популярна зараз і не тільки серед молоді. Яскравим прикладом є екранізація героїчної епопеї Джона Рональда Толкієна (Tolkien) «Володар кілець» (перероблене видання 1966), яка має шалений успіх. Толкієн протягом багатьох років був професором англосаксонської філології в Оксфорді. В своїй фантастиці та притчах він виражав неприязнь до технічної цивілізації. На перший погляд, «Володар кілець» - це пригодницька книжка, дія якої відбувається у вигаданій країні та в вигаданий час, але насправді це замаскована християнська притча.

Американський фантаст Воннегут (Vonnegut) в романі «Утопія 14» створює в майбутньому таке суспільство, де кібернетизація та НТП призводять до панування автоматів та думаючих машин над людьми до того, що людство стало непотрібним. Але й у цьому суспільстві знаходяться сили, які здатні повернути людям почуття людської гідності, віру в свої сили, радість та щастя.

У фантастичному оповіданні Ігоря Росоховатського «Ще один чудій» [Періодичне видання «Оберіг». Таємниці, пригоди, фантастика 1992: 33] розповідається про те, що чужепланетник-розвідник намагається піддати планету Земля частковій стерилізації, тобто знищити двоногих забруднювачів – людей, які, за його словами, поширюють звукові хвилі й гострі запахи. Його розрахунки були бездоганні, але «він не міг розрахувати тільки одного: що цієї самої миті прилад, сконструйований якимось

чудієм, надійно заблокує його передачу й зафіксує місце, звідки її ведуть». Таким чином цей вчений-чудій врятував планету Земля.

Письменники-фантасти часто звертаються то теми, що машини, створені людиною, вступають з нею в двобій, як, наприклад, в оповіданні Олекси Палійчука «Сумлінний рахівник» [Періодичне видання «Оберіг». Таємниці, пригоди, фантастика 1992: 109]. Всекорабельний комп'ютер Енцефал намагається отримати перемогу над людиною, але це спроба є невдалою.

Здається, минула пора дискусійних крайнощів, коли або дорікали «лірикам» за відставання від фізиків, або відводили їм скромну роль реєстраторів подій.

Один з героїв роману Ю.Мушкетика В.Борозна ... одним із перших зрозумів ... що техніка сама по собі не впорядкує не те що всього людства, але й самих науковців» [Мушкетик 1979: 55].

Ю.Щербак у творі «Чорнобиль» цитує такий висновок Валерія Олексійовича Легасова – академіка, члена президій Академії наук СРСР, першого заступника відділення інституту атомної енергії імені І.В.Курчатова: «Та техніка, якою наш народ пишається, яка фінішувала польотом Гагаріна, створювалося людьми, котрі стояли на плечах Толстого і Достоєвського.

Творці подібної техніки виховувались на найвизначніших гуманітарних ідеях. На прекрасній літературі. На високому мистецтві. На прекрасному й правильному моральному почуття...»

А вже в наступних поколіннях, які прийшли їм на зміну, багато хто з інженерів стоїть на плечах «технарів», бачить лише технічний бік справи. Та якщо хтось вихований тільки на технічних ідеях, він може лише тиражувати техніку, удосконалювати її, але не може створювати нічого якісно нового, відповідального» [Мушкетик 1979: 106]. Отже, загальна та технічна культура – це неподільні речі.

Література:

Английская литература 1945-1988 гг. 1987: Английская литература 1945-1988 гг. – М.: Наука, 1987. – 511 с.

Бердник 1996: Бердник О. Камертон Дажбога: Казковий роман-феєрія. – К.: Украънський письменник, 1996. – 471 с.

В потоке быстротекущего времени. Диалог: писатель ученый (П.А.Загребельный – А.Г.Ивахненко) 1978: В потоке быстротекущего времени. Диалог: писатель ученый (П.А.Загребельный – А.Г.Ивахненко) // Лит. газета. – 1972. – 23 авг. – С. 4.

Давыдова 1979: Давыдова И. Драматург и его герои // Радуга. – № 11. – 1979. – С. 166-176.

Давидова 1978: Давидова І. Художні документи епохи // Вітчизна. – №8. – 1978. – С. 170-175.

Давыдов 1986: Давыдов Ю. Ядерная угроза и «моральная шизофрения» // Вопросы литературы. – № 10. – 1986. – С. 147-167.

Довженко 1984: Довженко О.П. Зачарована Десна. Поема про море. Кіноповісті. – Одеса: Маяк, 1984. – 160 с.

Дончик 1981: Дончик В.Г. Єдність правди і пристрасті. Літературно-критичні статті. – К.: Радянський письменник, 1981. – 270 с.

Живиця: Хрестоматія української літератури ХХ століття 1998: Живиця: Хрестоматія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – К.: Твім інтер, 1998. – Кн. 2. – 624 с.

Загребельний 1976: Загребельний П. Розгін. – К.: Радянський письменник, 1976. – 671 с.

Зарудний 1982: Зарудний М. Уран. Гілея. // Зарудний М. Твори: В 4 т. – К.: Дніпро, 1982. – Том 2. – 671 с.

Иванцева 1971: Иванцева В. Английские диалоги. – М.: Советский писатель, 1971. – 551 с.

Иванцева 1967: Иванцева В. Английская литература ХХ в. М.: Просвещение, 1967. – 476 с.

Иванцева 1984: Иванцева В.В. Литература Великобритании ХХ в. М.: Высшая школа, 1984. – 487 с.

Історія української літератури ХХ століття 1998: Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – К.: Либідь, 1998. – Кн. 2: Друга половина ХХ ст. – 456 с.

Кларк 1993: Кларк А. Город и звезды. – М.: Радуга, 1993. – 273 с.

Кризисные семидесятые. Беседа в редакции: «Основные тенденции в совр. л-ре Англии и США 1984: Кризисные семидесятые. Беседа в редакции: «Основные тенденции в совр. л-ре Англии и США // Известия. – №11. – 1984. – С. 201-214.

Купер 1984: Купер Уильям – два направления в современном английском романе // Иностранная литература. – №11. – 1984. – С. 192-194.

Левада 1980: Левада О.С. Твори: В 4 т. – К.: Дніпро, 1980. – Т. 2.– 485 с.

Левада 1989: Левада О. Фауст і смерть. – К.: Дніпро, 1989. – 117 с.

Литературно-энциклопедический словарь 1987: Литературно-энциклопедический словарь. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. – 752 с.

Логвиненко 1978: Логвиненко Е. Проблемы науки и образ героя // Радуга. – №12. – 1978. – С. 163-169.

Махненко 1978: Махненко Юрій. Задля зоревих орбіт // Вітчизна. – № 5. – 1978. – С. 146-154.

Мушкетик 1979: Мушкетик Ю.М. Тінь. Роман. Крапля крові. // Мушкетик Ю.М. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1979. – Т. 2. – 459 с.

Павличко 1989: Павличко Д.В. Твори: В 3 т. – К.: Дніпро, 1989 – Т.1: Поезії. – 501 с.

Періодичне видання «Оберіг». Таємниці, пригоди, фантастика 1992: Періодичне видання «Оберіг». Таємниці, пригоди, фантастика. Випуск 1-92. Укр. та заруб. фантастика. – Київ, 1992. – 158 с.

Сноу 1991: Сноу Чарлз Персі. Пора надежд. Возвращение домой. – М.: Правда, 1991. – 704 с.

Сноу 1985: Сноу Ч.П. Портреты и размышления. Худ. публицистика. – М.: Прогресс, 1985. – 365 с.

Уиндем 1992: Уиндем Джон. День триффидов. – М.: Новости, 1992. – 224 с.

Українська література XX сторіччя 1993: Українська література XX сторіччя: Навч. посібник для вчителів та учнів 10-11 класів серед. шкіл. – К.: Укр. письменник, 1993. – 224 с.

Щербак 1989: Щербак Ю.М. Чорнобиль. – К.: Дніпро, 1989. – 223 с.

Holt Anthology of Science Fiction: Holt Anthology of Science Fiction. Holt, Classroom Education Company. Austin, Texas, U.S.A.

Treasury of literature 1995: Treasury of literature. Out of this World. Senior Authors Roger C. Farr, Dorothy S. Strickland. Harcourt Brace & Company. Orlando, Florida, 1995. – 623 p.

Antonyuk Svitlana

The representation of achievements of scientific and technical development in English and Ukrainian literature in 40-80’s of the 20-th century

The article investigates and analyzes the main patterns of the impact of scientific and technical development on people’s life and the forms of its expressing in English and Ukrainian literature in 40-80’s of the 20-th century. The main attention is paid to the conception of a man appearing in the context of new changes in the society.

Key words: scientific and technical development, science, technics, civilazation.

Роман Бубняк *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (4 Фра)
УДК 82. 44 – 31

Кольоропозначення в романі Е.Золя «Жерміналь»

Стаття присвячена дослідженню кольоропозначень у романі Е.Золя «Жерміналь». Доведено, що кольороназви є багатогранним образним засобом у художньому тексті.

Ключові слова: кольоропозначення, «Жерміналь», пейзаж, роман, стилістична функція.

У художньому тексті кольороназви – багатогранний образний засіб. Зображуючи складні почуття персонажів, створюючи пейзажні картини, письменники часто використовують колірні лексеми. Вживання кольороназв у творі завжди естетично мотивоване.

Кольоропозначення у романі Е.Золя «Жерміналь» у більшості випадків несуть важливу етнокультурну інформацію.

Аналізуючи позначення кольоровості у творах французьких письменників, мовознавець Глатін'ї зазначає, що «широке вживання кольорів пояснюється не вимогами сюжету, а більш чи менш свідомими вподобаннями, стилем автора» [Mitterand 1990: 33]. Кожний народ виробляє власне уявлення про значущість кольору в навколишньому світі, створює притаманні йому колірні образи і символи.

Е.Золя був палким прихильником імпресіоністського напряму в образотворчому мистецтві, тому у своїх творах зображав оточуюче життя найбільш точно саме за допомогою певних мазків кольору.

У романі ми зустрічаємо близько п'ятисот кольоропозначень – більшість кольорів роману є номінативними одиницями, вони називають колір прямо. Однак більша третина (близько сорока процентів) всіх кольоропозначень твору є метафоричними позначеннями колірних вражень.

У тексті художнього твору кольороназви можуть бути засобами звичайної номінації і художньої виразності. Так, у першій фразі роману, описуючи шлях, яким крокує Етьєн Лантьє, письменник використовує метафору, прагнучи передати враження мороку, характерного для чорного краю вугільних копалень півночі Франції: «Dans la plaine rase sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre...» [Zola 1994: 7].

Під пером письменника слова набувають предметно-логічного значення, а також емоційно-експресивного забарвлення. Золя часто вживає метафоричні «колірні плями, які можна трактувати як своєрідні лейтмотивні слова-образи: «les ténèbres, le soleil, la poussière, la nuit, le ciel» [Mitterand 1980: 26]. Такого роду метафоричні слова набувають у контексті особливого емоційно-експресивного відтінку: «**Un ciel très pur, criblé d'étoiles, éclairait la terre d'une clarté bleue de crépuscule**» [Zola 1994: 407].

Кольори допомагають контрастніше бачити обриси персонажа на фоні змальованої автором темної лютневої ночі: «On voyait la flamme **blanche** de la baionnette, au dessus de cette silhouette **noire**, qui se découpait nettement dans **la paleur** du ciel» [Zola 1994: 372].

У зображенні середовища і героїв переважають чорний, тьмяний і червоний кольори: «et ce pays **noir**, ***aux routes d'encre*** était **tout blanc**, **d'une blancheur unique,** a l'infini» [Zola 1994: 272]. Цікаво, що в цьому випадку перекладач вдався до заміни чорнильного кольору на чорний, а Золя, можливо, хотів саме урізноманітнити в цьому описі колористику за допомогою додаткової лексеми **d'encre** (чорнильний), часто ним вживаної у романі.

Експресивно забарвленими й пластичними є, наприклад, такі образні картини, епізоди, які цитуємо нижче. Перша картина відбиває парадоксальне сприйняття дійсності панею Енбо і панночками, що її супроводили: «Сонце заходило, останні промені заливали темним пурпуром безмежну рівнину. Тоді мов кривава річка затопила чорний шлях, і здавалося, що тим шляхом мчать не жінки й чоловіки, а заляпані гарячою кров'ю різники з різниці» [Золя 1988: 578].

Друга картина передає реакцію шахтарів, які тікали з переляку, викликаного обвалом шахти: «Жах гнав людей в усі боки, неначе борвій сухий лист. Люди не хотіли кричати, і все-таки всі кричали від жаху, а руки самі знімалися вгору. **Чорна діра**, наче кратер згаслого вулкана, роззявивши свою пащу, метрів з п'ятнадцять завглибшки, метрів із сорок завширшки, простяглася від дороги до самого каналу» [Золя 1988: 682].

У тексті роману зустрічаємо велику кількість фразеологічно зв'язаних словосполучень, які містять кольоропозначення. У цих поєднаннях один із лексичних елементів переосмислюється, набуваючи ознаки, властивої значенню другого компонента словосполучення, який не зазнає переосмислення і відіграє роль семантично стрижневого слова. Фразеологічно зв'язані

словосполучення виконують номінативну функцію тільки при спільному вживанні своїх компонентів.

Порівняймо два приклади: le charbon noir, **les idées noires** (чорне вугілля, **чорні думки**). Смислова сполучуваність відбувається в результаті зіставлення їх прямих значень. Словосполучення **чорні думки** відображає властивості об'єктів непредметного ряду, що безпосередньо не сприймаються чуттєвими органами людини і для позначення яких вживаються метафоричні ознаки. Семантика прикметника змінює якісну ознаку на кваліфікативну: властивість предмета закріплюється в пам'яті як непряме експресивно забарвлене значення слова.

Письменник не використовує невласне прямої мови, акцентує увагу на знакових виявах внутрішнього стану, часто не розкриваючи змісту думок: «**Чорний ключ** зростав без зупину, і, зціпивши зуби й випроставшись Суварін дивився на той ключ ясними очима» [Золя 1988: 669].

Золя часто використовує дієслова, що мають пряме відношення до передачі кольорів, контрастів. Вони дозволяють передати **світло і тінь,** до яких часто вдавався письменник: «mais **le reflet de la neige,** au dehors, restait **si blanc,** qu'il **éclairait** vaguement la pièce, malgré **la nuit** tombée» [Zola 1994: 348].

Кольороназва «червоний» оригіналу супроводжується двома елементами «пожежа» і «кров», що вміщують червоне забарвлення. Миттєва зміна темного кольору хмар на яскраво білий слугує засобом підготовки читача до трагічних подій, що будуть розгортатися: «le galop des nuages noirs, sous les coup de fouet du grand vent qui soufflait la-haut; mais ils **blanchissaient** sur la face de la lune» [Zola 1994: 372], «Les tetes, vidées par la famine, **voyaient rouge,** revaient d'incendie et de sang» [Zola 1994: 263].

Вклинюючись в опис похмурого пейзажу, метафоричне вживання гами червоного кольору майже повністю витісняє пряме значення, посилює драматизм викладу. Письменник акцентує думку про назрівання драматичних подій: «...le soleil se couchait, les derniers rayons, d'un pourpre sombre, ensanglantaient la plaine» [5, 201]; «C'était la vision rouge de la révolution ... une soirée sanglante de cette fin de siècle» [Zola 1994: 229]

Увагу читача привертають зображення шахт і шахтарських домівок, де переважають темні тони, а також велика кількість прямо переданих кольорів, метафоричні слова і звороти, що містять у собі колірну характеристику конкретних предметів і явищ: «on enfonçait dans une humidité noir» [Zola 1994: 99]; «Ce n'était que nu et sale» [Zola 1994: 105]. «Un jour terreux entrait par

les fenetres poussiéreuses»[Zola 1994: 39]; «C'était la nuit complète, absolue, cttte nuit de la terre» [Zola 1994: 403].

Знаходимо у романі приклади номінації об'єктів непредметного ряду, коли семантично несумісні у своєму прямому значенні компоненти можуть поєднуватися завдяки вживанню одного з них у переносному значенні: des années noires **– чорні роки**. Коло семантичних зв'язків залежить також і від природи означуваного слова. Фразеологічно зв'язане словосполучення **чорні роки** викликає уявлення в читача в першу чергу про тяжкий, безрадісний період життя гірників.

У романі письменника пейзаж як елемент середовища доповнює й пояснює драму героїв. Стан персонажів «Жерміналю» ми бачимо крізь призму пейзажних зарисовок, описів шахти, житла.

У кульмінаційних моментах твору Е.Золя вдається до абстрактно-метафоричних вживань кольору, які передають пригнічений настрій шахтарів протягом дії всього роману: «... je n'ai pas besoin de voir la couleur de mes idées» [Zola 1994: 225], «une tristesse noire» [Zola 1994: 184], «l'horreur noir» [Zola 1994: 225].

Кольороназви виконують важливі стилістичні функції у тексті художнього твору. В романі Е.Золя колір є могутнім засобом, який дає змогу глибше зрозуміти задум письменника, значення змісту художнього твору, бачення письменником навколишнього світу. У стилістичній композиції роману «Жерміналь» колір виражений часто метафорично і відіграє важливу роль, оскільки уміння дати колоритне вирішення пейзажу чи інтер'єру Е.Золя поєднує з розрахунком на емоційне й чуттєве його сприйняття. Письменник прагнув якомога досконаліше і найбільш яскраво розкрити образи. Суть явищ і предметів зумовлює вибір такого лексико-стилістичного засобу, як кольоропозначаюча метафора, за допомогою якої і був втілений художній задум Е.Золя.

Література:

Блок 1980: Блок А.А. Огненные дали. Избранные статьи и высказывания. – Л., 1980.

Золя 1988: Золя Е. Твори: У 2 т. – Т. 2. Завоювання Плассана; Жерміналь: Пер. з фр. – К.: Дніпро, 1988. – 725 с.

Mitterand 1990: Mitterand H. L'Histoire et la Fiction. – Paris: PUF, 1990. – 295 p.

Mitterand 1980: Mitterand H. Le Discours du roman. – Paris: PUF, 1980. – 267 p.

Zola 1994: Zola E. Germinal. – Paris: Coll. Grands textes classiques, 1994. – 477 p.

Bubnyak Roman

Color designators in E.Zola’s novel «Germinal»

The article deals with the investigation of the problem of color designators in E. Zola’s novel «Germinal». It is proved that color designators represent a multi-aspect figurative device in fiction.

Key words: color designator, «Germinal», landscape, novel, stylistic function.

Владислав Гижий *(м. Тернопіль)*
ББК 83.3 (4 Англ)
УДК 82. (410. 1) – 312. 1

Наративні засоби неоромантизації в тексті Джозефа Конрада

У статті досліджується й аналізується типологія наративних засобів неоромантизації в тексті англійського письменника Джозефа Конрада. Основна увага зосереджується на висвітленні типології нараторів у контексті модернізації художньої прози кінця XIX – початку XX ст. та на особливостях розв'язання проблеми часу як центрального структуротворчого чинника в процесі сприймання людиною дійсності на межі століть.

Ключові слова: наратив, неоромантизм, наратор, аналепсис, пролепсис.

Процес формування модерної художньої структури в творах Джозефа Конрада відбивав у загостреному вигляді особливості сприймання суб'єктом своєї екзистенції в кінці XIX – на початку XX ст. Онтологія нової картини світу розгорталась у двох комунікативних площинах: активності особистості, що визначалась внутрішнім протиріччям (автокомунікація) і соціальному спілкуванні, тобто взаємодії особистості із соціальним середовищем [Борев 1989: 24]. Такі рівні побудови творів визначали тип їх художньої колізії та спосіб їх рецепції, що впливало на типологію наративу. Тепер він відкрито пов'язувався з суб'єктивністю наратора, який у творах ставав співучасником подій, та духовним самопереживанням героя. Відповідно змінювалось і відношення між історією і наративом.

У Джозефа Конрада відкриття суперечливості у відносинах між реальністю і художнім світом неминуче стосувалось сутності екзистенційного характеру людини, її пізнавальних здібностей, специфіки людського щастя й обґрунтування шляхів його досягнення. На перший план виступав досвід духовної дисгармонії особистості як носія внутрішнього конфлікту в умовах екстремальної ситуації, де герой перебував в опозиції до самого себе і діяв у режимі самоконфронтації. Відтак закономірності формування нового наративу безпосереднім чином пов'язувались з проблемою, яка гостро постала в англійській літературі ще в середині XIX ст., коли письменники та філософи замислились над станом внутрішнього світу людини, духовною порожниною, безідейністю, занепадом сил, які нею заволоділи.

Після деконструкції традиційного світогляду в літературі з'явилась нова концепція людини, приреченої, інфантильної, схильної до романтичної споглядальності, не здатної на справжню акцію. Втіленням таких настроїв став відчужений, самотній герой Джозефа Конрада.

Новий спосіб художнього моделювання розгортався саме в рамках такої концепції романтичної індивідуальності, чий внутрішній світ закладався в основу комунікативного акту. Звідси – розвиток наративного дискурсу межі століть натрапив на проблему епічного зображення такого героя. Як відзначає Марлоу, улюблений наратор Конрада, життя дуже часто примушувало його зустрічатися з дивними людьми: «by devious, unexpected truly diabolical ways causes me to run up against men with soft spots, with hard spots, with hidden plague spots…» [Conrad 1994: 31][1]. На його думку, від них не знаєш, чого сподіватись, не знаєш, як про них розповідати. Протиріччя між сутністю такої особистості і можливістю її зображення в наративі, як правило, знаходило вирішення в зосередженні уваги на вираженні її внутрішнього буття, її мінливого ставлення до дійсності. Сумнів, у полоні якого перебувала така людина, примушував її підкоритись ілюзії, тенетам її індивідуальної фантазії, яка ставала, зрештою, способом сприймання дійсності. На суді, коли Джімові, героєві роману Джозефа Конрада «Лорд Джім», задавали питання, йому важко було на них відповідати: «He could have reproduced like an echo the moaning of the engineer for the better information of these men who wanted facts. After his first feeling of revolt he had come round to the view that only a meticulous precision of statement would bring out the true horror behind the appalling face of things. ...He was anxious to make this clear. This had not been a common affair, everything in it had been of the utmost importance, and fortunately he remembered everything. ...a question to the point cut short his speech, like a pang of pain, and he felt extremely discouraged and weary. He was coming to that, he was coming to that – and now, checked brutally, he had to answer by yes or no» [Conrad 1994: 29][2].

---

[1] «щось змушує мене зв, в, ст, м, , несподіван, м, , справдія д, явольськ, м, я шляхам, я зд, буват, сьязялюдьм, явразл, в, м, яіянепроб, вн, м, ,язят, м, ,яхтояпр, ховуєячумніяплям, »я (пер.янаш.я—яВ.яГ.).яя

[2]я «Дляя кращогоя інформуванняя ц, . я людей,я ко2рія по2ребувал, я фак2в,я віня мігя б, ,я якя луна,я від2вор, 2, я наві2ьяс2орон, я ме. аніка.я Післяя першоїя реакціїя супро2, вуя віня дійшовя в, сновку,я щоя 2ільк, я скрупульозная 2очніс2ья свідченья можея переда2, я справжнійя жа. ,я за. ован, йя зая непр, ємн, мя перелікомя подій...я Віня щ, роя прагнувя цея поясн, 2, .я Кожная дрібн, чкаямалаяпершоряднуявагу,яія,янаящас2я,явіняпам'я2авяусе…япрямеяп, 2анняяпереп, н, лоя

Робота уяви героя зводилась до нагромадження ілюзій, до синтезу суджень про буття, де законом є індивідуальна свобода майбутнього ідеалу. Він уже тоді бачив поруч з собою те, що поки що тільки перебувало в його уяві, вірив, що вже відбулось те, над чим тільки працював. Словом, художній світ неоромантичного героя Д.Конрада усвідомлюється як суміш бажаного та реального. Для нього життя – гра з своїми цінностями та атрибутами. Проте коли відчуття зовнішнього світу замінювалось лише його внутрішнім змістом, тоді приходили екстремальні умови, в результаті яких герой втрачав себе.

На цій основі в неоромантичному дискурсі формувались нові поняття про спосіб наратії в рамках художнього твору. Передусім, вони пов'язувались із проблемою правдоподібності зображення. Для цього частим наратором у творах англійського автора є гомодієгетичний Марлоу, хоча центральною ознакою способу розгортання викладу залишалась значна дистанція до об'єкта наратії. Йдеться про те, що дискурс кожного персонажа по-своєму видозмінював узагальнений контекст дійсності. Охопити його в уніфіковані рамки вважалось неможливим. Хоч насправді світ один, точок зору, яким він є чи міг би бути, дуже багато. І всі вони різняться між собою. Відповідно правдоподібність конрадівських творів засвоювалась через дезорієнтацію імпліцитного читача. Зовнішня фокалізація Марлоу в «Серці темряви», в «Лорді Джімі», погляди Мітчела, Декуда або авторська персона екстра-гетеродієгетичного наратора в «Ностромо» – все це формує дистанційовану відсторонену позицію. Конрад ніколи не висловлює своєї солідарності з персонажами чи, тим більше, з читачами. В «Лорді Джімі» ця тенденція стала головною ідеєю показу. Відсутність остаточної завершеності фіксує «порожні» місця в сприйманні героїв. Характери, їх структура залишаються так до кінця і не визначеними. Про Джіма свідчить уже перше речення: «He was an inch, perhaps two, under six feet» [Conrad 1994: 9][1]. Неможливість достатньої натуралізації героя підкреслюється вживанням слова «perhaps», що наводить на думку про «ненадійність» наратора. Марлоу згодом зізнається: «I don't pretend I understood him. The views he let me have of himself were like those glimpses through the shifting rents in a thick fogbits of vivid and vanishing detail, giving no

---

йогоямову,яіявінявідчувянесказаннуязневіруяйяу2ому.яВінянабл, жавсядоясу2ясправ, ,янабл, жавсяя доясу2...яіяосьязаразяйогогрубояурвал, ,яія2ребаябулоявідповіс2, я–я2акяч, яні»я(пер.янаш.я—яВ.я Г.).я

[1]я«Вінябувядюйм,яможл, во,ядва,яменшеяшес2, яфу2ів»я(пер.янаш.я—яВ.яГ.).я

connected idea of the general aspect of a country» [Conrad 1994: 62-63][1].

Загалом, у такий спосіб у наративному дискурсі відкриваються форми, які стануть підґрунтям еволюції літератури наступного періоду. Їх розвиток в епоху неоромантизму відбувався на тій же основі, що й акумуляція «Я»-суб'єкта висловлювання і «Я»-суб'єкта дії. Йдеться про співвіднесеність наративу лише з приватною істиною, лише з глибинними законами уяви індивідуального суб'єкта. При цьому в калейдоскопі всіх можливостей заповнення наративного дискурсу, що виникають у тексті, вибирається одна єдина мить сингуляторної темпоральності як індивідуальне продовження чийогось дискурсу в тексті. Відтак, як відзначає Ж.Женетт, у тексті ілюзія повного наслідування дійсності замінюється другою – «можливістю-в-кожний-момент» [Женетт 1998: 316]. Суб'єктивність такої логіки наративу характеризуються розсіюванням значень, при якому доцільність того чи іншого елемента виявляється тільки через функціональну єдність з іншими одиницями тексту. Одночасно нетрадиційність такої дискурсії пов'язувалась із абсолютною умовністю кожного образу, який вважався важливим сам по собі і без будь-якої вмотивованості на реалістичність своєї ілюзії. Умовність подібного процесу розчленовується на внутрішньотекстуальному рівні сумнівністю одиничної надуманості безпосереднього досвіду. Звідси – «можливість у кожному моменті» здійснює перебудову пропорцій цілого, переносить увагу з цілого на деталь. «Можливість у кожний момент» прагне ввібрати в себе, синтезувати в собі розгорнутість широкомасштабного, епічного змісту. Самоцінність елементарного функціонує і в рамках певного епізоду, і цілісності повної епічної структури. На мікрорівні вона відповідає особливій установці на відтворення тривалості суб'єктивного смислу.

В тексті побудова кожного моменту формує збагачення і розвиток наративності різноструктурними дискурсами. В романі «Лорд Джім» інцидент з капітаном Брайєрлі засвідчує яскравий приклад такої дезорієнтації інформативного простору. «Великий Брайєрлі» – так про відомого капітана всі говорили. «He had never in his life made a mistake, never had an accident, never a mishap, never a check in his steady rise, and he seemed to be one of those

[1]я «Нея кр, юсь,я яя нея розумівя його.я Змін, я йогоя нас2роюя с. ожія ная спала. , я сві2лая вя гус2омуя 2уманія –я яскравія йя неголовні,я нея даюч, я ніякоїя зв'язноїя ідеїя проя загальнея баченняямісцевос2і»я(пер.янаш.я—яВ.яГ.).я

lucky fellows who know nothing of indecision, much less of self-mistrust» [Conrad 1994: 48][1]. Але раптом щось трапилось у його житті. Людина такої надзвичайної майстерності та відчайдушної сміливості наклала на себе руки. Повна невмотивованість породжує розгубленість нараторів. Марлоу в пошуках ясності розповідає про цю справу, але видно, що сам до кінця не знає, в чому істина. Як і будь-який інший елемент в оповіді, цей інцидент змальований у традиції «таємної психології». Виникає безліч запитань, на які так само багато відповідей, проте жодна не залишається правдивою. Таким чином, простежується, як глибоко по-новаторськи веде розповідь наратор. У тексті даються ті чи інші припущення, втягуються все нові і нові учасники, які перебивають один одного, наповнюють оповідь особистісною інтонацією, індивідуальними оцінками. Наратив будується шляхом зняття однієї правди іншою, зміною та зіткненням різних поглядів. На метадієгетичному рівні Марлоу спілкується з помічником капітана, людиною, яка бачила його останньою. Але можна почути лише спогади про мужність та сміливість відомого моряка і нічого більше. Що насправді відбулось, яка причина – так і не відомо: «Maybe his confidence in himself was just shook a bit at the last. That's the only sign of fluster he gave in his whole life, I should think; but I am ready to answer for him, that once over he did not try to swim a stroke, the same as he would have pluck enough to keep up all day long on the bare chance had he fallen overboard accidentally» [Conrad 1994: 52][2]. Аналізуючи, врешті, у часовій послідовності події, Марлоу робить припущення. Можливо, смерть капітана пов'язана якимось чином із справою Джіма: «he was probably holding silent inquiry into his own case. The verdict must have been of unmitigated guilt, and he took the secret of the evidence with him in that leap into the sea» [Conrad 1994: 49-50][3]. Справді, причину слід шукати в іншому. На допомогу приходить абстрактний автор, який устами Марлоу, з одного боку, по вінця драматизує обставини, заплутує процес читацької рецепції, з

---

[1]я«Нікол, явяж, 22явінянеядопус2, всяяпом, лк, ,янікол, янеязазнавякра. уяабояневдачі,янеявідавя перемог, я ная своємуя с2рімкомуя ж, 22євомуя шля. у;я цея бувя од, ня ізя 2, . я удачн, ків,я як, мя невлас2, ваярішучіс2ьяч, язневіраяуясвої. яс, ла. »я(пер.янаш.я—яВ.яГ.).я

[2]я«Очев, дно,яос2анньоїям, 2яйогояпевніЯьяуяЯьбія2ро. , яро. , 2нулаЯь.яЯяпевен:я2оябулоя впершея ія воЯаннєя вя ж, 22і,я кол, я капі2аня Брайєрлія в, казавя ЯлабкіЯь.я Алея яя знаю:я Яр, бнувш, язаябор2,яаяякб, явіняупавязаябор2яв, падково,я2ояйомуяЯач, лоябямужноЯія ціл, йяденья2р, ма2, Яянаяводі,яЯподіваюч, ЯьянаячудО»я(пер.янаш.я—яВ.яГ.).я

[3]я«Він,яв, дно,ямовчк, ярозЯкід3вавяЯвоюявлаЯн3яЯправ3.яВ, рокяб3вяоднозначн, й:яв, нен;я ая2аємн, цюяЯвоюявінязабравяізяЯбою,як, н3вш, ЯьяЗяморе»я(пер.янаш.я—яВ.яГ.).я

другого – здійснює очевидні коментарі, які підштовхують, створюють фон для розуміння загальної моделі істини. При цьому завданням наратора було вичерпати всі аспекти правдоподібності і лише тоді висловити власну концепцію як свідка оповідуваного зовнішнього світу. Усвідомлення сумнівності штовхає Марлоу до пізнання, віднайдення справжньої причини Джімового вчинку. Повертаючись у теперішній час самої наративної, по обіді на веранді на висоті двохсот футів над рівнем моря, маючи під рукою коробку з добрими сигарами, він стверджує, що його тодішня мрія була просто нездійсненна, бо тоді сподівався на саме чудо. Тому як головна ідея звучать слова Марлоу під час розповіді про слідство в суді, коли допит людини обертався навколо добре відомого факту: «However, an official inquiry could not be any other thing. It was not the fundemental why, but the superficial how, of the affair. The young chap could have told them, and, though that very thing was the thing that interested the audience, the questions put to him necessarily led him away from what to me, for instance, would have been the only truth worth knowing. You can't expect the constituted authorities to inquire into the state of a man's – or is it only of his liver?» [Conrad 1994: 48][1]. Отже, в рамках неоромантичного дискурсу Джозефа Конрада виникають нові способи увиразнення епічного конфлікту відтворюваного моменту можливої реальності життя, нове відношення в тріаді подія-персонаж-наратор. Тепер функціональне напруження йде від персонажа, який не виділяється з натовпу, але, який, як кожен з нас, претендує на своє приватне щастя. Тому, врешті, кожна подія, пов'язана з таким героєм, може бути витлумачена тільки в контексті його індивідуального світу.

Нова естетична структура інтенціонального художнього світу, зрозуміло, визначала різні модифікації наративності творів англійського письменника. В умовах нового конфлікту з'являлись форми, які вписувались у загальний процес еволюції наративного дискурсу у світовій літературі. Неперехідність прози Джозефа Конрада оцінюється специфічною установкою на кінематографічність зображення, коли увага переноситься з предмета на сам погляд на цей предмет. Кінематографічність

---

[1]я«Аяв2ім,яч, яйямоглояб32, яінакше?яМе2аяофіційногояЯ1ідЯ2вая–янеяіЯ2о2неязап, 2анняя «чом3?»,я ая повер. овея «як, мя ч, ном?»я Юнакя мігя б, я їмя відповіЯ2, ,я алея офіційнія зап, 2анняявідвер2ал, явідя2ієіяєд, ноіяважл, воіяправд, ,яяк3ямені,я2аяйяреш2іяпр, Я32ні. ,я вар2ояб3лоявзна2, .яТая. ібаяможнаяЯподіва2, ЯнявідяЯ13жбов, . яоЯб,я? обявон, яЯ2ав, л, я зап, 2ання,яч, яболілаяд3шая3япідЯ3дного?яСкорше,явон, язап, 2аю2ь,яч, яболілая3яньогоя печінка»я(пер.янаш.я–яВ.яГ.).я

Конрада відзначається головною тенденцією тодішнього дискурсу – індивідуальним самовизначенням особистості, в якому особлива роль належала відповідальності суб'єкта за все, що відбувається. Індивідуальний підхід до проблеми дійсності та місця людини в ній забезпечувалось безпосередністю наративного погляду, який у свою чергу розчленовувався на кілька підпорядкованих рівнів. Так, у романі «Лорд Джім», де наратор Марлоу займає позицію вербалізуючого оповідача, конструктивна роль належить проекції конкретних візій інших персонажів на життя і постать Джіма. Модель оповіді Марлоу складається із історій французького морського лейтенанта, котрий випадково врятував «Патну», джентльмена Брауна, пірата, що зруйнував Джімові плани, його ж роботодавця Егстрема, німецького комерсанта Стайна, навіть хворого Честера та інших. Різноманітні точки зору ще більше викликали почуття нервозності в картині світу роману. Психологізм, переживання Джіма, його внутрішній світ заглиблювались у накладанні перспектив інших суб'єктів словодії у формі багаторівневої структури оповіді. Важливо, що автор звертається в тексті до мобільності наративних рівнів з метою погодження варіативності дистанцій у звиканні реципієнта до подій оповіді. Відбувається своєрідне свідоме обігрування психології героїв, щоб викликати відчуття непоясненої зацікавленості. На екстрадієгетичному рівні нарацію провадить наратор обрамлення, який у гетеродієгетичній формі розповідає про Джіма, знайомить кількома штрихами з його дитинством, мріями героїчних вчинків романтичного майбутнього і роботою. Наприкінці IV розділу знайомимось з інтрадієгетичним оповідачем Марлоу, який часто згадує Джіма в найрізноманітніших куточках світу. Відтак від V розділу до XXXV включно екстрадієгетичний слухач (тобто ми) перебуває в інтрадієгезисі художнього світу роману. Дуже рідко зовнішній наратор нагадує про себе виразами типу: «Marlow paused to put new life into his expiring cheroot, seemed to forget all about the story, and abruptly began again... He paused again to wait for an encouraging remark, perhaps, but nobody spoke...» [Conrad 1994: 75][1]. Останні десять розділів розгортаються у вигляді великого листа, якого Марлоу написав до одного зі своїх зацікавлених слухачів. Типологія письмового дискурсу наратора відрізняється від попередньо виголошеного усного. Бо ця частина розповіді про

---

[1] я«Марло3явмовк,я? обярозпал, 2, япр, гаЯ3яманіль Як3яЯ, гар3,яіяначеб2оязовЯмязаб3вя проя Яваюя оповідья ія рап2омя знов3я заговор, в...я Віня замовкя знов3,я л, бонь,я очік3юч, я підбадьорл, воіяреплік, ,япро2еяні. 2оянея в, мов, вяіяЯова»я(пер.янаш.я—яВ.яГ.).я

події більш-менш відповідає хронологічній послідовності Джімового перебування в Патюзані. Натомість усний наратив подає події у відповідності з спогадами та асоціаціями між ними, що виступають значно важливішими, ніж ті, що просто передають послідовність у часі.

Отже, проза Джозефа Конрада, послуговуючись художнім досвідом попередніх літераторів, розробляє новий спосіб художнього бачення. Абстрактний автор звертається до опису основних подій у нарації Марлоу аж на метадієгетичному рівні наративу, який у свою чергу розбивається на підрівні оповідей інших персонажів. Як відзначає Ж.Женетт у «Наративному дискурсі», заплутаність конструкції нарації в «Лорді Джімі» сягає меж розуміння [Genette 1983: 232]. Варто відзначити концептуальну наповненість зв'язку всіх рівнів оповіді з метадієгетичним як провідною для твору оповідною структурою, що може виконувати функцію тлумачення чи контрасту. Наратив першого типу пробує пояснити, які саме події привели до тієї чи іншої ситуації. Як правило, цікавість інтрадієгетичного слухача є тільки передумовою відповіді на цікавість читача, і в такому випадку метадієгетичний наратив стає варіантом пояснювального аналепсису (ретроспекції). Для прикладу наведемо уривок з XVIII розділу, де Марлоу переповідає враження свого друга, власника рисової фабрики, стосовно Джімової працьовитості, скромності і тямущості. Підтвердженням служить метадієгетична розповідь друга, викладена ним у листах, надісланих Марлоу: «I guess there is something – some awful little scrape – which you know all about – but if I am sure that it is terribly heinous, I fancy one could to forgive it. For my part, I declare I am unable to imagine him guilty of anything much worse than robbing an orchard» [Conrad 1994: 144][1]. Це тільки один приклад із суцільного потоку метанаративів, які підпорядковані єдиному бажанню Марлоу розпізнати, вивчити, проаналізувати, що насправді відбулося, в чому винен цей молодий хлопець. Конкретні штрихи до встановлення суті катастрофи корабля прочитуємо в розділах, у яких переповідається розмова Марлоу з Джімом у їдальні готелю, де вони зупинилися. Характерність нервозності задається динамікою нарації, натяками, забіганнями вперед, прискореннями, уповільненнями, що відтворюють стан психологічної

[1]я«Яяздогад3юЯья—явЯеянея2акяпроЯо,яєявяньогояяк, йЯьягрі. яная Яьві Яія (Вамяпрояцея відомо),яалеянаві2ьяяк? оягрі. яіядоЯ 2ья2яжк, й,я2оя ч, янеякра? еяпробач, 2, яйом3?яЯя оЯь б, Яоянеямож3я3яв, 2, ,я? оявіняздa2еняная? оЯьягірше,яніжяобікраЯ, яфр3к2ов, йяЯьд»я (пер.янаш.я—яВ.яГ.).я

схвильованості Джіма як оповідача-переживання. При цьому наратив метаформи розгортається через діалог зовнішнього дискурсу, що засвідчував дистанційованість Марлоу як інтрадієгетичного наратора від об'єкта оповіді: «Ah, he was an imaginative beggar! ... I could see in his glance darted into the night all his inner being carried on, projected headlong into the fanciful realm of recklessly heroic aspirations. ...He was very far away from me who watched him across three feet of space» [Conrad 1994: 68][1]. Усю сукупність питань, що виникали, годі було розв'язати, бо це була витончена і серйозна суперечка щодо справжньої суті життя. Для цього не потрібно мати судді, Джімові треба було мати спільника, помічника, співучасника. Відтак дистанційованість наратора метадієгезису в ретроспекції від суб'єкта дії стверджує незаангажованість повістування дискурсом суб'єкта слова. Навпаки, юнак, один з мільйона, задавав свою форму нарації. Для цього Марлоу просто не вистачало слів, і хоч би як він силкувався вдало розповісти цю історію, «I am missing innumerable shades – they were so fine, so difficult to render in colourless words. Because he complicated matters by being so simple, too - the simplest poor devil!» [Conrad 1994: 76][2].

Другий тип метанаративу є тематичним, тому не фіксує ніякої часо-просторової безперервності між метадієгезисом та інтрадієгезисом. Йдеться про відношення по контрасту. В романі «Лорд Джім» таку форму відношень створює конкретний вплив вищих рівнів на дієгетичну ситуацію в загальному контексті нарації. Як відзначає Ж.Женетт, у цьому аспекті виявляється «сила прикладу», з яким щось зіставляється [Genette 1983: 233]. В XIV розділі Марлоу згадує свою зустріч з Честером, який перепробував усі можливі на морі заняття, крім піратства. Він дивиться на життя тверезо, реально, він уміє долати труднощі, тоді в нього нема неприємностей, а якщо в когось вони є, то краще бути мертвим, краще піддатися одразу: «You will never do anything in this world. Look at me. I made it a practice never to take anything to heart» [Conrad 1994: 125][3]. У порівнянні з ним Джім

---

[1]я«Так,яцейя. лопецьямавябага2зя3яв3!..яВяйогояоча. ,яв23плен, . я3яніч,яяябач, вя3яяйогоя єя2во,я? оянавальноя по! , валояяявпе! ед,я3яказковеяца! я2воявідчайд3шногояге! оїзм3.я…я 3а! азяДжімяб3вядалекоявідямене,я. очяяяя2 дівязаяяк, . я2! , яф32, »я(пе! .янаш.я—яВ.яГ.).я

[2]я «Вяея одноя яя в2! ачаюя безлічя від2нківя —я вон, я нея влов, мі,я ї. я важкоя змалюва2, я яловам, .яРічя3якладнює2ьяя? еяйя2, м,я? оявіняб3вязовямяп! оя2, й,ябідола. а»я(пе! .янаш.я —яВ.яГ.).я

[3]я «Наяцімяяві2яія2акянічогоянікол, янеяз! об, ш.яПод, ві2ьяянаямене.яяявзявяябіязаяп! ав, лоя нікол, янічогоянеяб! а2, ядояяе! ця»я(пе! .янаш.я—яВ.яГ.).я

зовсім інший. Останній, на думку Марлоу, надто перейнявся пустою формальністю, своєю ганьбою, тим часом як важила лише провина. Він був одночасно дуже шляхетний і страшенно нещасний.

Простір зображення в наративі роману «Серце темряви» лежить не в глибинній внутрішній суті якогось епізоду, але в тих умовах, що виявляються під його впливом. У загальній сукупності усі вони творять єдину цілісність вищого порядку, що підлягає необхідному в розгортанні історії твору. Відтак будь-яка можливість у кожен момент пов'язується з особливим смислом таємної психології, суть якої розкривається в тексті через співвідношення з гнітючим ревним сумнівом у найвищій владі твердо встановлених норм поведінки, сумнівом, що породжує зло, з яким приходить біда. Звідси – в центрі уваги твору антиідеал, побудований на розширенні осмислення мотивів зла, «можливості в кожен момент» у романтичному контексті. Архетип дуальності негативного акумулюється діаболічною одержимістю персонажів навколо постаті містера Куртца, у полон якої, врешті, потрапив і сам Марлоу. Подвійність світу тут ділиться між добром та злом, які не мають між собою чіткого поділу, а існують у постійній мобільності та взаємопідміні. Відношення між двома світами утверджується в несвідомому впливі Куртца на Марлоу, що виявляється в спробі останнього раціональними методами пізнати справжнє значення або логіку психології мотивації зла в рамках можливості в кожен момент. Первинно цей тип конфлікту добра і зла фігурально втілюється в повторювальних натяках чи згадках про персонаж інспектора – «Сатани». Світ Куртца виражається через повне, рабське поклоніння йому. Його прихильники просто обоготворювали свого ідола: «You don't know how such a life tries a man like Kurtz... I am a simple man. I have no great thoughts. I want nothing from anybody. How can you compare me to?..»[Conrad 1994: 84][1].

Глибинна структура роману, отже, підпорядкована внутрішній суті своєї мотивації. Водночас ця мотивація на текстуальному рівні виражається повною невмотивованістю розгортання. Умовність дискурсу виділяє в контексті твору епізоди індивідуального значення, які не можливо підвести під певну уніфіковану максиму, які не відповідають загальній думці про світ. «Можливості в кожен момент» вибираються в тексті не

[1]я«В, янеязнає2е,якяж, 22яяв, п! обов3єя2е! пінняя2акоїялюд, н, ,якяяК3! 2ц...яЯя—ялюд, ная п! оЯ2а.яУяменеянемаєяняк, . язад3мів.яМеніянічогояніявідякогоянепо2! ібно.яЯкяможе2еяв, я менеяпо! івнюва2, яз...?»я(пе! .янаш.я—яВ.яГ.).я

відсутністю детермінації в світі, а, як стверджує Ж.Женетт, детермінацією засобів цілями, причин – наслідками. Самі ж ці можливості в кожен момент функціонують як сингуляторне виявлення внутрішнього бажання, яке в романі «Серце темряви» пов'язується зі злом людини, властивого їй егоїзму. Зовнішня фокалізація на подіях, об'єктах зображення циркулювала в творі шляхом виявлення нездатності розкрити внутрішню суть хвилинної можливості. Для Марлоу «the essentials of this affair lay deep under the surface, beyond my reach, and beyond my power of meddling» [Conrad 1994: 55][1].

У неоромантичному тексті будь-який герой є можливістю свого буття в цей момент. Відтак у Конрада дискурс розгортається в просторі між називанням і пізнішим розсіюванням значення. Тобто він забезпечує множинність означувальних відношень, розкидання, плюралізацію імені образу, за яким прихований особливий смисл породжених ним умов. Бажання ж суб'єкта, який здобуває його означення, повинно розгортатись нетрадиційними засобами, в позараціональному дискурсі.

Центральною можливістю «ідеального» світу в романі є Куртц, людина з надзвичайними задатками особистого впливу на інших. Спочатку він – просто ім'я: «He was just a word for me. I did not see the man in the name any more than you do. Do you see him? Do you see the story? Do you see anything? It seems to me I am trying to tell you a dream – making a vain attempt… No, it is impossible; it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one's existence - that which makes its truth, its meaning - its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live, as we dream - alone...» [Conrad 1994: 55][2]. Згодом така невизначеність «можливого» трансформувалась у зло «серця темряви» людського єства, яке репрезентувалось яскравим втіленням руйнівної сили індивідуальної самодостатності «можливостей» умовного дискурсу.

У формах і структурах раннього модернізму етичність такого дискурсу фіксувала в рамках неоромантичної прози

---

[1]я«С32ьяЯ!ав,яп!,.ованаяпідяпове!.нею,янедоЯ23пнаямені,яіямоєяв2!3чанняянічогоянея змін,2ь»я(пе!.янаш.я—яВ.яГ.).я

[2]я«Дляяменеявіняб3вяп!оЯ2ояіменем.яЛюд,н3,яякая.овалаЯьязаяц,мяіменем,яяябач,вянея к!а?е,яніжябач,2еяв,.яАябач,2еяв,яйого?яБач,2еяв,яцеяоповідання?яБач,2еяв,я.очя?о-неб3дь?яМеніяздає2ьЯя,я?ояянамагаюЯья!озповіЯ2,явамяЯвня—я!облюяма!н3яЯ!об3.я...я Ні,яцеянеможл,во,янеможл,вояпе!еда2,,яякявідч3ваєшяж,22яявяяк,йЯьяпевн,йяпе!іод,я неможл,вояпе!еда2,я2е,я?ояєяіЯ2,ною,яЯи,Яюмяіяціллюяцьогояж,22я.яМ,яж,вемо,яякяія м!іємо,янаяЯямо2і»я(пе!.янаш.я—яВ.яГ.).я

Джозефа Конрада нові функції гомодієгетичного наративу в плані розгортання зовнішньої фокалізації.

Неоромантична поетика мала також помітний вплив на роман англійського автора – «Ностромо». Характерною ознакою його побудови є гетеродієгетичність зовнішнього наратора. Хоча дискурс будується на обмежених можливостях нульової фокалізації, наратив у романі засвідчує нові форми епічного зображення, які виникли на ґрунті кінематографізму наративного показу. Вирізнення суперечливих, полярних оцінок на внутрішньотекстуальному рівні ускладнюють процес сприймання твору. Часто така різнобічність висловлювань йде з уст самого наратора у формі модернізованої описовості. Цікавий симбіоз традиційного з нетрадиційним розгортається через заперечення ідентичності епічного зображення значною насиченістю в інформації моментів, які не дають уявлення про цілісність вираження. Розгортаючи історію, наратор вдається до широкої розлогості епічної моделі, яка не придатна для однозначного тлумачення. В результаті відбувається накладання простору і часу. Так, затримуючи свій погляд на якомусь об'єкті, наратор не зупиняє хід часу, а сприяє розгортанню конкретного епізоду і в просторі, і часі. Тобто він примушує мову опису збігатися по часу з своїм об'єктом, переводить опис у дієгезис: «Perhaps the very atmospheric conditions which had kept away the merchant fleets of bygone ages induced the O.S.N. Company to violate the sanctuary of peace sheltering the calm existence of Sulaco. The variable airs sporting lightly with the vast semicircle of waters within the head of Azuera could not baffle the steam power of their excellent fleet. Year after year the black hulls of their ships had gone up and down the coast, in and out, past Azuera, past the Isabels, past Punta Mala - disregarding everything but the tyranny of time. Their names, the names of all mythology, became the household words of a coast that had never been ruled by the gods of Olympus.The Juno was known only for her comfortable cabins amidships... The humblest Indian in the obscurist village on the coast was familiar with the Cerberus, a little black puffer without charm or living accommodation to speak of, whose mission was to creep inshore along the wooded beaches close to mighty ugly rocks, stopping obligingly before every cluster of huts to collect produce, down to three-pound parcels of indiarubber bound in a wrapper of dry grass» [Conrad 1994: 21-22][1]. Таким чином,

[1]я «Можл, во,я 2ія жя а2моЯ е! нія 3мов, ,я якія кол, Яъя відганял, я відя за2ок, я 2о! говельнія ко! аблі,я п! , м3Я л, я компаніюя ОПНя в2! 32, 2, Яъя вя цюя Яъя23я Яъя2, . ,я якая о. о! онялая м, ! неяіЯъ3званняяС3лако.яЖвавіяб! , з, ,яякіябо! озня2ьявеле2енЯъкЗяпівкЗлюяза2ок, ,я? оя

письменник-неоромантик розкриває нові можливості категорії ритму прозового твору – як категорії розвитку і становлення, а головне – смислотворення. Природа, мотиви та суб'єктивні процеси реципієнта стають основними предметами наративу. Джозеф Конрад переключає зацікавленість наратора у сферу сприймання. Для нього будь-яка спроба змалювати предмети зовнішнього світу такими, якими вони є насправді, здійснюється через перцептивний апарат індивідуального реципієнта. Відтак стиль, яким послуговується автор, він сам назвав імпресіоністичним: засіб творення образу, коли об'єктивна даність зникає, натомість виражаються почуття людини, яке ґрунтується на свідомості оповідача. Наратив розгортається відповідно з порядком відновлення подій у пам'яті. Такий вид пам'яті Женетт називає мимовільною – вид асоціації, що відновлюється автоматично якимсь звуком, запахом, чи будь-яким іншим відчуттям у цей момент [Genette 1983: 145]. Він переповнює свідомість людини потоками давніх спалахів чуття, спогадів, переживань. Отже, неоромантична проза Конрада відкидає опис подій у часовій послідовності. Стосовно творів англійського письменника можемо говорити про явище «часової автономії», бо тут пам'ять посідає центральне місце в структуралізації тексту. Наратор Конрада будує один спогад на «долоні» іншого, повернення в минуле перемішує із пролептичним рухом уперед.

Серед основних форм аналептичних рухів у прозі письменника зустрічаємо два види внутрішньої ретроспекції: доповнювальний і повторювальний аналепсиси. Кожен з них підпорядкований головній тенденції метадієгетичного пояснення або контрасту. Для прикладу, весь наратив у романі «Лорд Джім»

поч, нає2ьЯяявідякам'яноїяголов, яАЯве! , ,янея в, являю2ьяніякоїяп! о2, дііяЯ ліяпа! , ,яяк3я в, ко! , Я2ов3єя ч3дов, йя - ло2я ОПН.я Ρікя зая ! окомя чо! нія ко! п3Я я їія ко! аблівя набл, жаю2ьЯяя доя бе! егая ія віддаляю2ьЯяя відя бе! ега,я в. одя2ья 3я гаванья ія в, . одя2ья ізя гавані,я м, наюч, я АЯве! 3,я м, наюч, я Ізабелл, ,я м, наюч, я П3н2ая Мала,я неяпідко! яюч, Яья нічом3,як! імяжо! Я2окоїя2, ! аніія! озклад3.яЇ. ніяназв, ,я 3Яявзя2ія зямі- ології,яввійшл, я 3я поб32овеявж, ванняянаяцьом3я3збе! ежжі,ядеянікол, янеяп! ав, л, ябог, яОлімп3...яІянаві2ья найнеоЯвідченіш, йя індієцья ізя найгл3. ішогоя п! , бе! ежногоя Яльця знайом, йя ізя «Це! бе! ом»я —я цейя чо! н, йя па! оплавч, кя нея від! ізняє2ьЯяя нія в, 2онченіЯ2юя ліній,я нія з! 3чніЯ2юя каю2,я алея за2ея нікол, я нея п! ойдея біляя наЯеленогоя п3нк23я наві2ья як? оя цея 3Яьогоя л, шея кількая . , ж, н,я ія впе! 2оя п! об, ! ає2ьЯяя вздовжя ліЯ Я2, . я бе! егів,я шаЯ2аєя Я! едя Я2! ашн, . я ! , - ів,я позаякя йогоя міЯяя Як3пов3ва2, я п! од3кцію,я не. айя наві2ья цея на23! альн, йяка3ч3кявагоюявЯьогоял, шя2! , я- 3н2, явяобго! 2ціязяЯв. оїя2! ав, »я(пе! .янаш.я —яВ.яГ.).я

побудований на спогадах минулого. Кожна подробиця має першорядну вагу. Як у випадку з Джімом, Марлоу хотів говорити заради істини. Тому в метадієгезисі розгортається діалог між ним і Джімом для того, щоб хоч «хто-небудь зрозумів, що Джім не був одним із злочинців, він зовсім-таки інший». Звідси спогади нагадували розслідування у формі питань та відповідей. Зіштовхування часу нарацій на двох наративних рівнях: інтрадієгетичному та метадієгетичному стало базовою основою аналептичних зсувів. Розглянемо уривок, коли Джім розпочав свою оповідь епізодом про врятування матросами «Евонделя» чотирьох із «Патни»: «They had picked up the captain, the mate, and two engineers of the steamer Patna sunk at sea, and that, very properly, was enough for them... (1) He was ashore a whole fortnight waiting in the Sailor's Home, and as there were six or seven men staying there at the time, I had heard of him a little... (2) «So that bulkhead held out after all», I remarked, cheerfully. (3) «Yes,» he murmured, «it held. And yet I swear to you I felt it bulge under my hand» [Conrad 1994: 67][1]. У цих кількох реченнях помітний часовий анахронізм, що властивий для усього твору. (1) і (2) розповідають про останні події Джімової історії на «Патні». Несподівана репліка Марлоу (3) повертає ще більш у минуле, на самий початок, коли Джім тільки зійшов у трюм і побачив тріщину у перетинці. Таким чином, аналептичний зсув, приведений до дії наратором Марлоу, пов'язується у тексті з намаганням з'ясувати, що відбулося в ту ніч на кораблі, який потонув. Цей епізод у наративній прогресії розкладається на кількох наративних рівнях. Якщо Марлоу із Джімом ведуть бесіду на метадієгетичному рівні, то Джім, згадуючи минулу історію, поміщає свій наратив уже на метаметадієгетичний рівень. Відтак конструкція стає ще складнішою, бо здійснюється аналептичний анахронізм як на метаметадієгетичному рівні Джімової історії, так і на переходах між цим рівнем та метадієгезисом розмови із Марлоу. В останньому випадку велике значення має автодієгетичність Джімової гомодієгетичності. Йдеться про зміщення у сам час метадієгетичної нарації, коли показується, як Джім, розповідаючи, переживає над подіями минулого: «It's extraordinary what strains

---

[1]я«Вон, яв! я23вал, якапі2ана,яш23! манаяіядво. яме. аніківяізяза2он3логояЯ3дная«Па2на»,яія цього,я влаЯне,я б3лоя доЯ 2ь...я (1)я Віня п! ож, вя ная бе! езія ціл, . я двая 2, жнія вя Б3д, нк3я мо! яка;яная2ойячаЯя2амямешкалоя? еяшіЯ2ьяч, яЯмячоловік,яіядояменеядійшл, ядеякіяч32к, я п! оя нього...я (2)я «О2же,я 2ая пе! е2, нкая вя 2! юмія 2ак, я в, 2! , мала»,я —я Яказавя я.я (3)я «Так,»я—яп! об3! мо2івявін,я—я«в, 2! , мала.яП! оя2еяяявідч3вав,яякявонаяв, п, нає2ьЯяпідя моєюя! 3кою»я(пе! .янаш.я—яВ.яГ.).я

old iron will stand sometimes,» I said. Thrown back in his seat, his legs stiffly out and arms hanging down, he nodded slightly several times. You could not conceive a sadder spectacle. Suddenly he lifted his head; he sat up; he slapped his thigh. «Ah! what a chance missed! My God! what a chance missed!» he blazed out, but the ring of the last «missed» resembled a cry wrung out by pain» [Conrad 1994: 67][1].

Шукаючи нових форм суб'єктивізації оповіді, Конрад звертається в тексті до повторювальних аналепсисів. Їх характерною властивістю в неоромантичному дискурсі письменника вважається віддалене переосмислення того, що досі було «іменем», «назвою», про що доводилось чути, але не бачити. Так, протягом усієї оповіді Марлоу кілька разів мав можливість дізнатись про незвичайні здібності Куртца, особливо про його голос, специфічну манеру спілкування. Повторювальний аналепсис допомагає відтворити те, як у кінці подорожі до «царства Сатани» сам Марлоу, трансформуючи в собі все почуте, складає власне враження від цієї людини: «The volume of tone he emitted without effort, almost without the trouble of moving his lips, amazed me. A voice! a voice! It was grave, profound, vibrating, while the man did not seem capable of a whisper. However, he had enough strength in him - factitious no doubt - to very nearly make an end of us, as you shall hear directly» [Conrad 1994: 86][2].

Новий спосіб характеристики, розвитку художньої дії заснований у неоромантизмі на пролептичних рухах у майбутнє. Особливе значення в прозі письменника займає пролепсис-зачаток, який натякає, накреслює, схиляє до якоїсь думки, коли читач уже готовий саме так сприймати розповідь. Відкрита функціональна спрямованість таких засобів підкреслюється в тексті пізнішим запереченням, відмовою від тих перспектив, що вже були закладені в образ головного персонажа. Характер Джіма в романі «Лорд Джім» у перших чотирьох розділах розгортається від імені екстра-гетеродієгетичного наратора аж до внутрішньої

---

[1] я «Неймові! но,яякяінодіяЯ2а! еязалізояможеяв, 2! , ма2, я2акіянаван2аження»,я—яЯказавяя.я Від. , л, вш, Яьяная Яп, нк3я Я2ільця,я в, 2ягн3вш, я за2е! плія ног, я ія звіЯ, вш, я ! 3к, ,я віня ледья . , 2н3вя головою.я Годія Яобія 3яв, 2, я Я3мнішея в, дов, ? е.я Зненацькая Джімя підвівя голов3я ія в, п! оЯ2авЯп.я«О. ,яяк3яможл, віЯ2ьяв2! ачено!яБожеяп! аведн, й!яЯк3яможл, віЯ2ьяв2! ачено!»я —яв, пал, вявін,яіяоЯ2аннєяЯловоянагад3валояболіЯн, йязойк»я(пе! .янаш.я—яВ.яГ.).я

[2] я «Менея зд, в3вавяйогоя г3чн, йяголоЯ,я аджея гово! , вя віня безя 3Яик, . я з3Я, лья —я ледвея во! 3шач, яг3бам, .яГолоЯяГолоЯяУ! оч, Я2, й,ягл, бок, й,явіб! 3юч, йя—я2одіяякяп! , яв, глядія цієїялюд, н, янеяві! , лоЯь,я? оявінязможеягово! , 2, я. очяб, япошепк, .яОднакя3янього,яякяв, я за! азяпоч3є2е,яв, Я2ач, лояЯ, ля—яш23чноязб3джен, . ,ябезЯ3мнівноя—яледвеянеяпокінч, 2, я зя3Ямаянам, »я(пе! .янаш.я—яВ.яГ.).я

фокалізації на індивідуальних, характерологічних думках самого героя. Насамперед, йдеться про Джімові мрії щодо його героїчних вчинків. Можна навести кілька прикладів таких послідовних натяків внутрішньої активності персонажа, які, проте, не переходили індивідуальної самовпевненості. Навчаючись мореплавства, Джім із презирством людини, якій випало демонструвати чудеса хоробрості серед численних небезпек, переконував себе, що він єдиний може протистояти будь-якій загрозі, причому краще, ніж хто-небудь інший. «When all men flinched, then – he felt sure – he alone would know how to deal with the spurious menace of wind and seas»; «There was nothing he could not face»; «The life was easy and he was too sure of himself - too sure of himself to... The line deviding his meditation from a surreptitious doze on his feet was thinner than a thread in a spider's web» [Conrad 1994: 13, 22, 25][1].

Отже, неоромантична проза в англійській літературі засобом внутрішньої модифікації наративної практики забезпечувала об'єктивну цілісність зображуваного характеру. Новий спосіб оздоблення неоромантичної моделі ідеальності пов'язувався з розширенням меж правдоподібності. Гомодієгетичність як запорука реальної версії зображення насправді ставала модусом суб'єктивного переломлення інформації в загальній концепції зовнішньої фокалізації на навколишніх обставинах дійсності. Таке мислення в процесі наратії продукувало ідеал самодостатньої зовнішньої і внутрішньої активності суб'єкта.

Література:

Борев 1989: Борев Ю. Художественный процесс (проблемы теории и методологии) // Методология анализа литературного процесса. – М.,1989.

Женетт 1998: Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.

Conrad 1994: Conrad J Heart of darkness. – London: Penguin books, 1994. – 111p.

Conrad 1994: Conrad J. Lord Jim. – London: Penguin books, 1994. – 313 p.

Conrad 1994: Conrad J Nostromo. – London: Penguin books, 1994. – 463 p.

Genette 1983: Genette G. Narrative discourse. – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983. – 268 p.

[1] я «Кол, я вЯя по. , 2н32ьЯн,я віня од, ня —я 2акея б3лоя йогоя пе! еконанняя —я Яп! оможе2ьЯня з3Я2! і2, япозі! н3янебезпек3яві2! 3я2аямо! я;яНі? оявяЯві2іянеязлякаєяйого;яЖ, 22яялегке,яія Джімя б3вя над2оя певн, йя 3я Яьбія —я над2оя певн, й,я ? об...;я Межа,я ? оя відділялая йогоя ! озд3м, явідянепомі2ноїяд! імо2, ,яз! об, лаЯня2онш3юязаяпав32, н3»я(пе! .янаш.я—яВ.яГ.).я

Hyzhy Vladyslav

Narrative means of neoromanticizing in the text by Joseph Conrad

The article deals with the attempt to investigate and analyze the typology of narrative means of neoromanticizing in the text by Joseph Conrad. The main attention is paid to the analysis of typology of narrators, in the context of modernizing of artistic prose the end of the 19 – in the beginning of the 20-th centuries and to the peculiarities of the resolving the problem of time as central structure forming mean in the process of reception of reality by a man in fin de siecle.

Key words: narrative, neoromanticism, narrator, analepsys, prolepsys.

Марія Данилевич *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (4) – 7
УДК 82. 091

Сучасна українська та білоруська літератури у взаємоперекладах: тенденції і перспективи

У статті розглядаються питання історії, тенденції та перспективи розвитку і функціонування українсько-білоруського взаємоперекладу. Для фактажу обрані журнальні публікації перекладних творів сучасної білоруської та української художніх літератур.

Ключові слова: переклад, взаємопереклад, модернізм, постмодернізм, дослівний переклад, близькоспоріднені мови.

Кожна національна література живе своїм життям, зумовленим такими чинниками, як історичні обставини розвитку, різноманітними запитами сучасності і, не в останню чергу, – літературними контактами. Перекладний художній твір, введений у культурний обіг, стає, з одного боку, носієм іншомовної культури, а з іншого – фактом культурного життя нації, мовою якої він перекладений. Білорусько-український взаємопереклад має доволі давні традиції. Силою обставин як білоруська, так і українська літератури впродовж довготривалого періоду були обтяжені місією збереження мови, культури, національної ідеї й, зрештою, історичної перспективи країни. Ця місія, на жаль, не зовсім вичерпала себе і сьогодні. Звернення білорусів до української літератури і, навпаки, до певного періоду мало завданням не стільки познайомити читачів з художніми творами, скільки підтримати один одного чужим прикладом. Добре відома та роль, яку відіграло для розвитку білоруської літератури знайомство з творчістю Т. Шевченка. Шевченкова лірика була добре зрозумілою і суголосною навіть без перекладу. Українці ж пишаються оцінкою української літератури, котра прозвучала з уст білоруського класика Янки Купали: «Українську літературу, мабуть, я люблю більше, ніж будь-яку іншу. Я думаю, це пояснюється однаковим становищем білоруського і українського народів у минулому і тепер. До того ж українська література краще за інші змогла висловити у минулому і зараз думки й настрої свого народу».

Наші міркування побудовані на спостереженнях над сучасним процесом українсько-білоруського та білорусько-українського перекладу, який найкраще представлено на

сторінках літературних журналів: українського «Кур'єр Кривбасу» та білоруського «Arche». Додамо, що публікації перекладних творів час від часу з'являються і на сторінках інших часописів: українських «Всесвіту» та «Дзвону», білоруських «Полымя», «Крыніцы», «Дзеяслова».

Найпомітнішим явищем було, безперечно, видання у 2001 р. українського номера «Arche». Українська сторона на такий крок поки що не спромоглася. Але у вищевказаних журналах постійно виходять у світ нові переклади творів білоруської літератури: як класики (наприклад, Ригор Барадулін, «Псалми Давидові» – авторизований переклад Майї Львович», журнал «Всесвіт» [Барадулін, 2001: 33–35], У. Караткевіч, зі збірки «Моя Іліада» – переклад Михайлини Коцюбинської – журнал «Кур'єр Кривбасу») [Коцюбинська, 2002: 218–223], так і сучасних авторів У. Арлова, А. Хадановіча. В українському номері часопису «Arche» білоруською мовою надруковані твори найпопулярніших сучасних українських прозаїків Юрія Андруховича («Московіада»), Володимира Діброви («День народження», «Савченко», «Перекладач»), Оксани Забужко («Польові дослідження українського сексу»), Юрія Іздрика («Трактат про мудаків»), Андрія Содомори («Мертва тиша»), поетів Володимира Цибулька та Сергія Жадана.

У передньому слові від редакції завдання українського номеру сформульовані так: «Український номер постав найперш з практичної потреби: по-перше, дати білорусам приклади того, як можна писати, досліджувати, аналізувати, мислити у ситуації, наближеній до білоруської; по-друге, з бажання відкрити для білорусів напрямок найновішого українського мислення, самобутність української літератури останніх років; в-третіх, змінити образ України в очах білоруського читача» (переклад наш. – М.Д.) [Arche, 2000: 6]. Як бачимо, ця шляхетна мотивація полягає, передовсім, у необхідності прориву інформаційного голоду, що спостерігався в білорусько-українських літературних контактах. Однак справа не зводиться лише до інформаційної функції перекладу. Переклад стає особливою сферою творчості, де своє зіставляється з інокультурним, іншомовним, відтворюючи вже створене і відкриваючи в рідній мові і культурі нові ресурси, завойовуючи нові ділянки. Цьому сприяє тематична, смислова, жанрова й мовно-стилістична близькість творчості таких авторів, які є одночасно і письменниками, і перекладачами, як О.Ірванець і У.Арлов, чи С.Жадан та А.Хадановіч.

Далі декілька міркувань з приводу функціонально-естетичного аспекту перекладу.

Переклад творів, які належать до реалістичного, модерного чи постмодерного напрямів літератури, суттєво відрізняється. Це пов'язано з характером образності тексту та ієрархією значущості мовно-стилістичних одиниць, що в свою чергу формується фундаментальними світоглядними установками та естетичним ідеалом автора. Так, наприклад, реалістичний образ – це образ, що створюється з позицій естетичного ідеалу, в основі якого лежить тріада: істина – добро – краса. Поступово в процесі історичного розвитку цей код вичерпує себе. Бо вичерпується набір конотацій. Далі виникає потреба оновлення, яка веде до більш активного використання умовних форм та інтеграції елементів поетики інших естетичних систем. Це сприяє виникненню модернізму, який малює ускладнену картину світу. З огляду на це, переклад вимагає більшого напруження творчої уяви перекладача, і в результаті виходить інший художній текст, збагачений чи збіднений семантично. Близькість білоруської та української мови породжує спокусу дослівного перекладу. Але навіть це не виключає втрати чару самобутності і смислового коду національного твору. Особливо це стосується поезії. Тому неомодерні твори таких поетів, як Василь Стус, Ігор Римарук, Грицько Чубай, Наталка Біло церківець, редакція часопису подає без перекладу, не ризикуючи. Для сучасного зацікавленого читача сприйняття україномовного чи білоруськомовного твору особливих труднощів не становить. Головне, щоб твір було надруковано.

Постмодернізм у світі виник як реакція на загальну цивілізаційну кризу. Для східноєвропейських літератур до цього додався ще й крах тоталітаризму, тому тут він набув і ознак посттоталітарної літератури. Естетика постмодернізму постулює плюралізм культурних мов, методів, стилів. Література цього напрямку малює не так індивідуальну свідомість, як колективне підсвідоме. Код постмодернізму – це код карнавалізації, гротеску, теорії імовірності. Українська постмодерна література постала як нова філософія, що протистояла ще і тоталітаризмові, гегемонізмові, утопізмові. Відомо, що ці явища сприяли породженню масштабної соціальної і національної кризи. Але, на відміну від загальноєвропейського, український постмодернізм не став космополітичним. І ця риса, на нашу думку, є надзвичайно привабливою для білоруської культури та літератури. Недаремно білоруською мовою перекладені передовсім оповідання Володимира Діброви «Перекладач» і «Савченко» та роман Юрія Андруховича «Московіада», в яких йдеться про сприйняття чужих світів українцями. Не залишився поза увагою й іронічний

«Трактат про мудаків» Юрія Іздрика, що подає гротескний образ пострадянської людини, таке собі «середньоарифметичне гомосовєтікуса». Знову ж таки образ, що презентує спільні українсько-білоруські проблеми. Практично дослівний переклад білоруською засвідчує, що такий постмодерний перекладний твір майже нічого не втрачає (за винятком хіба тих місць, які, наприклад, в Ю.Андруховичеві як авторі видають західного українця). Це дозволяє зробити припущення, що нова художня естетика постмодернізму породила і нову естетику перекладу з близькоспоріднених мов (за умови близькоспорідненого співіснування). В постмодернізмі дослівний переклад перестає бути недоліком і стає досягненням.

Аналіз журнальних публікацій дозволяє окреслити деякі тенденції українсько-білоруського перекладу:

1. Перекладацька співпраця набуває ознак процесу, позаяк відзначається періодичністю.

2. У цьому процесі найактивнішу участь беруть саме сучасні українські та білоруські письменники, які групуються за ознакою приналежності до одного літературного покоління (Хадановіч – Жадан, Ірванець – Арлов). У такому контексті доречно говорити вже не просто про переклад, а про взаємопереклад.

3. У літературний і культурний обіг включаються найсучасніші твори. Вони в свою чергу відображають тенденції розвитку сучасної літератури, в якій функціонують твори, автори яких ще вірять у поліфункціональні особливості літератури, тому в них більшою чи меншою мірою присутній соціальний чинник (Є.Пашковський, Ю.Ґудзь), і твори, автори яких зорієнтовані на потенційну самодостатність літератури. В них головним композиційним стрижнем є саме мова (Іздрик, Андрухович).

І, насамкінець, про перспективи.

Відомо, що сучасний читач потребує не тільки високої, інтелектуальної чи авангардної літератури, а й літератури масової, розважальної. Остання має свої закони, які не завжди відомі тим, хто творить високу літературу. Читачі близького і далекого зарубіжжя знайомі (в перекладах і без) з російськовомними творами українців А.Куркова і М. та С. Дяченків. Але в Україні популярні і епатажні тексти Андрія Кокотюхи, антиісторії В.Кожелянка, детективні повісті В.Шкляра, жіночі романи Л.Романчик, і переклад їх творів білоруською мовою може значно розширити читацьку аудиторію і різнобічно презентувати сучасний український літературний процес. Українському ж читачеві цікаво буде познайомитися з аналогічними з’явами в літературі білоруській.

Література:

Arche 2001: Ад редакцыі // Arche. – 2001. – № 5. – С. 6.

Барадулін 2001: Барадулін Ригор. Псалми Давидові // Всесвіт. – 2001. – № 3-4. – С. 33–35.

Коцюбинська 2002: Коцюбинська М. Мій Караткевіч // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 1. – С. 218–223.

Danylevytch Maria

Modern Ukrainian and Byelorussian literatures in intertranslations: tendencies and perspectives

The article deals with the problems of history, tendencies and perspectives of developing and functioning of Ukrainian and Byelorussian intertranslation. The object of analysis is translated works of modern Ukrainian and Byelorussian literature publicated in magazines.

Key words: translation, intertranslation, modernism, postmodernism, metaphrase, closely related languages.

Тарас Дзись *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (4) – 3
УДК 82. 091

Йозеф Рот і Богдан Лепкий: типологічні відповідності у творах «Втеча без кінця» і «Зірка»

У статті порівнюються твори австрійського та українського письменників на тему наслідків Першої світової війни, яка породила т. зв. «втрачене покоління». Простежено типологію характерів, світовідчуття молодих людей, що опинилися в ситуації екзистенційного вибору і пошуку сенсу життя; зроблено спробу окреслити специфіку втілення цієї теми з погляду української міжлітературної рецепції.

Ключові слова: типологічні відповідності, асоціації, контекст, літературний герой.

Огляд історико-літературних джерел про творчість австрійського письменника Йозефа Рота (1894-1939) і на сьогодні дозволяє констатувати, що вона *безпосередньо* не співвідносилася з творами українських письменників [Цибенко 2000: 3]. Точніше кажучи, *фіксації* спроб на таку тему поки що не знаходимо. Це не виключає можливості сприймання його творів учасниками культурної ситуації як за життя Й.Рота (читачі, перекладачі, письменники), так і дослідники пізніших часів. Цілком імовірно, що компетентні шанувальники цього популярного свого часу журналіста та одного з відомих творців «габсбурзького міфу», дослідники літератури про Першу світову війну, а також міжетнічних взаємин населення Австро-Угорщини, в тім числі Галичини, Буковини і Волині, того своєрідного «галицького топосу» [Цибенко 2000], не можуть поминути відповідних **асоціацій**, пов'язаних, зокрема, із своєю місцевістю. Говорю про це і з власного досвіду, з переказів родини як мешканців Бродів. Якщо там народився Йозеф Рот, про що нагадує меморіальна дошка на шкільному приміщенні, а в романі «Марш Радецького» впізнаються описи ландшафту і центральної площі містечка, то це *стимулює* читацьку уяву і допитливість земляків. А від подібних зацікавлень, як правило, починаються здогадки, які ведуть до міжкультурних колізій і навіть суперечок. Вони відомі вже на побутовому рівні тим, хто живе у двомовному середовищі або в багатоетнічних регіонах.

Студентам і фахівцям філологічних факультетів подібні явища зустрічаються в художніх творах і літературно-критичних

статтях. Показовий приклад з практики Миколи Євшана як студента-германіста і українського критика. Так, виділяючи А.Шніцлера серед «австрійсько-німецьких письменників» у рецензії на його драму «Professor Bernhardi», Євшан захоплювався «багатством обсервації Шніцлера», який завдяки цьому здобув собі широку європейську популярність. Став, за словами критика, «захоплюючою, аж до напруження всіх нервів, лектурою» [Євшан 1998: 393]. М.Євшан під кінець рецензії зробив такий висновок: «Але я все-таки думаю про наше «рідне» болото. Не можна про нього не думати і відчувати його всіма нервами, коли перечитуєш драму Шніцлера. Може, тому лише вона так сильно діє? Але нехай діє! Коби вона найшла собі в нас найбільше читачів, коби вона збудила в них обридження до тих доріг, якими пішло суспільне і громадське життя галицької України і грозить варварським заливом і потоптанням краплі вищих культурних ідеалів!!!» [Євшан 1998: 393-394]. Це писалося і публікувалося в 1913 році. Отже, критик своє захоплення твором зарубіжного автора *застосував* до оцінки українського середовища. Але, як показує цикл «Листів з Галичини» та багато інших статей цього ж критика, сприймання та оцінка творів різних авторів, поколінь і навіть національних літератур крізь призму зіставлення, певного контексту, — явище дуже поширене, складне і неоднозначне. Виступаючи з темпераментними критичними статтями про творчість старших і молодших письменників, М.Євшан фіксував кожен факт літератури українців як «дуже відрадний, коли поодинокими її проявами починає інтересуватися ширша публіка, вже не лише своя, але й чужа» [Євшан 1998: 565]. У такому разі критик звертав особливу увагу на якість двосторонніх перекладів, які опосередковують міжкультурні обміни. На прикладі збірки українських перекладів поезії Ф. Шіллера, що вийшла 1914 року в упорядкуванні О.Грицая, М.Євшан наголошував: «Український інтелігент <...> може прочитати, як схоче, Шіллера в оригіналі, а щоби він читав його в українському перекладі, то треба, аби його переклад був вартим читання» [Євшан 1998: 616].

Таким чином, наведені приклади з українсько-польсько-німецькомовних літературних контактів, які привертали увагу українського критика протягом 1910-1919 років, були непоодинокими і згодом осмислювалися як форми «міжлітературної рецепції» [Дюришин 1979: 141-173].

Класифікуючи приклади «типологічних сходжень» і розглядаючи проблеми їх порівняльного аналізу, Д.Дюришин ще в 70-х роках XX ст. говорив про «міжлітературні синтези» [Дюришин 1979: 242], а згодом розгортав теорію

міжлітературного процесу, обґрунтовуючи категорію «міжлітературних центризмів» [Ďurišin 1995: 86-90]. Окремою регіональною формацією міжлітературного центризму середньої Європи словацький вчений вважав взаємозалежність російської, української та білоруської літератур [Ďurišin 1995: 107].

Низка критеріїв географічного, історичного, соціокультурного та естетичного характеру дає можливість співвідносити індивідуальні своєрідні явища національних культур за типологічно співмірними (або й адекватними) параметрами: тобто певним чином упорядковувати безпосередню літературну рецепцію текстів свого регіону. Центром тяжіння, доцентровим фактором у цій аналітико-синтезуючій процедурі стає домінанта, яка утримує рівновагу структур художнього світу кількох творів саме на перетині зближуваних культур і їх творців. Таке зближення може бути історично необхідним, геополітично випадковим, але внутрішньо закономірним.

З цього погляду проза Йозефа Рота і Богдана Лепкого 20-х років XX століття **зближується** і виявляє типологічні відповідності не тільки в сприйманні літературно компетентного суб'єкта-реципієнта, а й об'єктивно своєю системою референтних і внутрішньо текстових відносин формує і знаходить адекватного собі адресата.

Типологія ґрунтується на всій сукупності текстів Й.Рота і Б.Лепкого, хоча в деяких з них виразніше виступають поведінкові парадигми їхніх героїв, типові характери, наскрізні мотиви світовідчуття, породжені спорідненими екзистенційними ситуаціями. Тому виявляти й описувати типологічні відповідності можна відштовхуючись або від Й.Рота, або від Б.Лепкого. Український письменник старший майже на 20 років, швидше почав публікувати короткі оповідання й новели з життя галицьких етнічних українців (русинів), поляків і євреїв. Але його твори, публіковані українською мовою (в тім числі і статті з періоду Першої світової війни і перебування в Німеччині), залишилася довго поза міжлітературним контекстом. Повість-казка Б.Лепкого «Під тихий вечір» (1923), що випереджувала перші публікації ще невідомого Й.Рота, загальноєврейської тематики не стосувалася. Натомість перші романи Й.Рота «Павутиння» (1923) і «Готель «Савой» (1924) були, за словами Д.Затонського, «характерними для раннього Рота» і розгорталися «в річищі втраченого покоління» [Затонський 1977: 125]. Цей мотив найглибше закорінений і в східнослов'янській етнічній проблематиці після поїздки Й.Рота в Радянський Союз у новому романі «Втеча без кінця» (1927). Названі твори Й.Рота разом з його репортажем про поїздку в СРСР (1926), яка для нього «стала

початком глибокого внутрішнього перелому» (В. Сєдельнік [Рот 1994: 177]), допомогли письменникові «відкрити самого себе».

1925 року Богдан Лепкий повернувся з Німеччини до Кракова, поновив викладацьку роботу в Ягеллонському університеті і невдовзі опублікував, за авторським визначенням, «повість з повоєнного життя» — «Зірка» (1929). Обидва автори, що мали протилежні долі, після розвалу Австро-Угорщини, опинилися без батьківщини, як вічні мандрівники-емігранти. І їх герої пережили подібний статус — були втікачами: Франц Тунда, старший лейтенант австрійської армії — з російського полону з-під Іркутська; Петро Пилипець, сотник січових стрільців, що був хорунжим у тій же австрійській армії, утік з польського табору. Герої українського та австрійського письменників постійно вже на волі згадують жахи перших днів війни, позиційні битви і таборові пригоди.

Сучасний читач внаслідок закономірностей міжлітературної рецепції не може обмежитися тільки текстами вибраних для аналізу художніх текстів («Втеча без кінця», «Зірка»), бо, з одного боку, йому відомі фейлетони, репортажі і кореспонденції Й.Рота, які відбили його тодішні візії і пізніше роздуми про українське питання («Україноманія. Нова мода в Берліні», «Українська меншина», «Український націоналізм — німецький патент») і проблеми євреїв на сході Європи («Становище євреїв у Радянській Росії») і т. под. А, по-друге, українець пам’ятає повість-поему «Поза межами болю» О.Турянського, що була написана ще 1917 року, коли автор як учасник війни був інтернований на острові Ельба, а після закінчення війни жив у Відні, важко переживаючи наслідки воєнних випробувань.

Український літературний контекст тих часів, коли відбувалося становлення Й.Рота як письменника, мав уже твори про воєнне лихоліття, написані М.Черемшиною, О.Кобилянською, О.Маковеєм, В.Стефаником, Б.Лепким і молодими письменниками-учасниками війни (М.Ірчан, В.Бобинський, П.Карманський, Р.Купчинський) [Гром’як 2003]. Оскільки майже всі вони тривалий час протягом 30-50-х рр. XX століття були вилучені з читацького вжитку і літературно-мистецького дискурсу, то й не могли функціонувати в міжлітературній рецепції спеціалістів-ротознавців (В.Затонський, О.Горелик, Л.Цибенко, Г.Петросаняк). Історики української літератури, які повертали до культурного життя спадщину репресованих за радянських часів (М.Ірчана, В.Бобинського) і емігрантів (О.Бабія, Р.Купчинського, Б.Лепкого) чи передчасно померлих (М.Євшана, О.Турянського), не мали безпосередньої потреби залучати до

відтворюваного контексту не перекладених по-українськи творів Й.Рота. І тільки перебування українців у німецькомовному міжкультурному середовищі дало перші стимули до міжлітературної рецепції прози Й.Рота під час відзначення 70-річчя з дня народження письменника.

Маємо на увазі піонерську публікацію Анни Галі Горбач «Українські мотиви у творах Йозефа Рота» (1965). Для розуміння української рецепції, яка є базовою в типологічних дослідженнях спадщини Рота, надзвичайно характерна логіка міркувань А.Г.Горбач. «Для нас, українців, — писала в журналі «Сучасність» 1965 року авторка, — Йозеф Рот цікавий тим, що в свої твори, які зображають життя в колишній Австро-Угорщині, розклад її суспільства, революційні настрої після поразки у війні, письменник вплів цілий ряд українських постатей, і дія цих творів відбувається деякою мірою на українських землях. Його твори охоплюють життя галицької провінції перед вибухом першої світової війни, а в деяких є намагання відтворити ті соціальні та політичні процеси, що відбувалися на Україні під час і після революції. **Тому що нам не байдуже, в якому світлі чужий автор представив українську людину і нашу проблематику, постараємось дати перегляд цих його творів**» [Горбач 1965: 54] (підкр. наше.— Т. Д.).

Назвавши з них такі, як «Втеча без кінця», «Марш Радецького», «Тарабас», «Сповідь убивці», «Начальник станції Фальмераєр», «Фальшивий тягарець», А.Г.Горбач обрала не хронологічний порядок їх розгляду, а проблемний за критерієм «ступеня реальності і правдивості зображення фактів» [Горбач 1965: 56], хоча нагадує, що «розчарування ... поворотців з війни та полону, які приходять у порожнє та не можуть знайти місця в новому суспільстві і змісту свого життя», становить «пуанту» ранніх творів. Отже, маємо «перегляд» творів Йозефа Рота, цікавих для українців про «українську людину» крізь призму «пуанту» розчарування і переконання у «безвихідності і вузькості будь-якої ідеології» [Горбач 1965]. Така домінанта цієї першої за часом фіксації української міжлітературної рецепції творчості Йозефа Рота.

Стаття А.Г.Горбач — хронологічно перший зразок зафіксованої реакції українців на твори Й.Рота. Авторка відбила ряд особливостей літературної рецепції. По-перше, вона здійснюється крізь національну призму (Горбач цікавило те, в «якому світі **чужий** автор представив українську людину і нашу проблематику»). По-друге, літературний критик, що походить з іншого соціокультурного середовища, цікавиться «літературним

рядом», в якому прізвище письменника, з творами котрого він знайомиться, вже фігурує в літературознавчих працях (Горбач зауважила ще в 60-х роках, що в Німеччині Йозеф Рот згадувався «поруч з Р.Музілем та Г.Брохом»). По-третє, літературно освічений реципієнт виділяє для себе провідний мотив у творах нового для себе автора (з погляду А.Г.Горбач, герої ранньої творчості Рота — «поворотці з війни та полону», вони розчаровані і гостро переживають свою «безвихідність»). Але як у ранніх, так і в пізніших його творах відбилися «постійна мандрівка і внутрішній неспокій автора». Нарешті, варто відзначити ще одну рису міжлітературної рецепції, важливу для такого типу освоєння зарубіжної літератури в наступні періоди після їх публікації, коли літературно-мистецькі течії і напрямки не збігаються в різних країнах і в уподобаннях реципієнтів. А.Г.Горбач погрупувала твори Й.Рота за «ступенем реальности і правдивости зображення фактів», отже, керуючись критерієм реалізму. Про це свідчить і таке її твердження: «Автор добре знав галицьку провінцію і в романі віддав вірно життя представників тих народів і прошарків, з якими зустрічався...» [Горбач 1965: 58]. Ця оцінка стосувалася роману «Марш Радецького» (1932) і тематично споріднених з ним інших творів.

Говорячи про повість «Тарабас, гість на цій землі» (1936) як про твір, що «виключно присвячений українській тематиці» [Горбач 1965: 59], і беручи до уваги те, що події в ньому служать для того, щоб «зобразити внутрішній процес незрівноваженої, психопатичної натури героя», А.Г.Горбач мимохідь торкається життєвого досвіду реципієнта. Така зміна кута зору зумовлює відповідну оцінку: «Автор, може, й не відчував, що представлені ним події революційних часів на Україні викличуть в ознайомленого (!) з справами читача почуття несмаку» [Горбач 1965: 59]. Припустивши, що «наміром автора було відтворення подій під час і після революції на Україні» [там само], критик далі вбачає певну непослідовність Рота, який начебто відійшов від цього задуму, бо «творення українських військових з'єднань використав як «привід для продемонстрування проблеми вини та прощення гріха» [там само]. Тому, на її думку, вийшов «слабий, трафаретний твір, яким може захоплюватися тільки цікавий до російської тематики німецький читач» [Горбач 1965: 60]. З такого погляду, Горбач вживає такі оцінки, як «шабльонова постать», «романтична ідилія», «гротесковість» і на завершення пропонує висновок: «Як багато інших чужих письменників, Йозеф Рот не міг опертися спокусі представити східноєвропейську людину (байдуже, російську чи українську) як погану копію персонажів

Достоєвського» [Горбач 1965: 61].

Виписані тут оцінки А.Г.Горбач ілюструють вирішальну роль в її рецепції спадщини Рота саме реалістичних, ідеологічних критеріїв. Разом з тим вони унаочнюють і те, що впливало на пізнішу рецепцію творчості Рота в східнослов'янському і західному контексті. Наприклад, Д.В.Затонський так же, як і А.Г.Горбач, починав огляд творчості Й.Рота з ряду, в який ставив прізвища Ф.Кафка, Р.Музіль, Г.Брох, Ф. Верфель, А.Доберд, а глибинні витоки літературної традиції, яку продовжував Й.Рот, літературознавець виводив із Флобера, Грільпарцера, Штіфтера, а з другого боку, — від Достоєвського, Толстого і Чехова [Затонський 1982: 133]. Багатогранніше характеризуючи «чисто художницькі нахили» Й.Рота, які його споріднювали з представниками «нової предметності» і зачинателями неоромантичної манери, визнаний фахівець з німецько-австрійської літератури, Затонський твердив, що Рот «передусім реаліст, безсторонній суддя пороків доби» [Затонський 1982: 130]. Згодом вчений переакцентував свої міркування про художню своєрідність творів Й.Рота, що й позначилося на новій назві історико-літературного нарису. 1982 року у книзі Затонського «Минуле, сучасне і майбутнє» спостереження над творчістю і місцем Рота в історико-літературному процесі подавалося під назвою «Йозеф Рот: новації традиціоналіста» [Затонський 1977]. Саме такий акцент виразніше наголошував на парадоксальності і синтетизмові художнього світу, який творив Й.Рот в 20-30-х рр. XX століття. Йшлося про «поетичне й гуманне дзеркало буття, трагічного, комічного і величного у своєму безперервному поступальному русі» [Затонський 1977: 240].

Стисла оглядова стаття А.Г. Горбач і розгорнутий історико-літературний портрет-нарис Д.В. Затонського виявляють **істотну** властивість міжлітературної рецепції: їхня інтерпретація текстів Рота визначається двома чинниками, які формують осягнення твору на основі безпосереднього сприймання тексту і знання літературознавчих оцінок зарубіжних авторів. У цьому зв'язку характерний ще один епізод із праць Затонського. Книжку К.Магріса «Габсбурзький міф в австрійській літературі» (1963) вчений називає «славнозвісним дослідженням» і далі розгортає та додатково аргументує думку автора про стиль Й.Рота: «... Позбавлений прикрас стиль, далекий від будь-яких надмірностей, будь-яких вивертів, нагадує ясну простоту «Тихого Дону» Шолохова» [Затонський 1982: 134]. У випадках міжлітературної рецепції не має значення те, звідки йде стимул взаємодії — чи від сприйняття оригінального тексту, чи від чужих

оцінок, зафіксованих у літературно-критичних публікаціях, — істотним виступає саме взаємодія літературних вражень у свідомості, в досвіді реципієнта іншонаціональної культури.

Стосовно Й.Рота це має особливе значення тому, що відповідає природі його мислення, світовідчуття, особливостям дару цього літератора, котрий органічно поєднав діяльність публіциста, журналіста-репортера і майстра розповідних жанрів. Вдумливий спостерігач і аналітик, він вже у своїх ранніх есе і репортажах залишив автохарактеристики власного творчого методу. Ось кілька прикладів з його нарисів «Мандрівка», «Романтика мандрів», «Мандрівка по Галичині», які дають ключ до розуміння поетики автора.

У вступі до книги «Білі міста», характеризуючи швидке дозрівання свого покоління, Й.Рот скаже між іншим: «Ми щогодини переживаємо маленькі сутички і велику війну між минулим і прийдешнім...» [Рот 1997: 84] і буде згадувати «щасливу країну» свого дитинства, яке в спогадах невіддільне від воєнних асоціацій, хоча мандрівникові містами Франції «кожен камінь читає лекцію з історії» [Рот 1997: 91]. Роздумуючи над строкатістю мешканців Авіньйону французького Провансу, Рот сформулює парадоксальний афоризм: «Кожен має у своїй крові п'ять рас, байдуже, старий чи молодий, і кожен індивід то світ із п'яти континентів. Усі одне одного розуміють, і спільнота вільна, вона нікого не силує до певної поведінки. Найвищий ступінь асиміляції: щоб стати своїм, треба залишитися чужим» [Рот 1997: 112]. А в Марселі він записав: «Щогодини ясно, відчутно, матеріально і близько відбувається велике безнастанне кровозмішення народів... Видно, як обертаються вселенські стрілки історичного годинника. «Розвій» і «становлення» — то вже не абстрактні уявлення. Можна помітити, як крокує історія, і рахувати ті кроки» [Рот 1997: 131]. В загальному образі «мандрівки» після парадоксальних зіставлень контрастів і подібностей у матеріальних і духовних подробицях знаходимо такий типологічний висновок на соціальному рівні: «Люди розмовляли інакше. Будинки були інакші. Одне слово, чужина. Але найголовніше, власне, те, що репрезентує державу, а саме: поліцаї на кордоні і митники — і тут, і там вони всюди однакові. В кожного загребущі руки і проникливий погляд, спраглий усього матеріального» [Рот 1997: 141].

Уважний погляд мандрівника, збагачений зіставленнями мінливих вражень, формував таке світорозуміння, яке в картині, в одному епізоді, навіть в одному візуальному сприйнятті домислювало і давало ґрунт для об'ємної характеристики

Галичини як місцевості і людей. Для Рота це «велике бойовище великої війни... дарма, що в галицьку землю лягли гноєм західноєвропейські вояки» [Рот 1997: 151], над якою «цвіте кукурудза того краю». Коли 1924 року колишній студент і мобілізований на війну журналіст подорожував Галичиною, він констатував, що «при інших одностроях, при інших орлах, інших емблемах» не змінилося найсуттєвіше. До найсуттєвішого, з його погляду, належало «повітря, людська душа і Бог з усіма святими, що населяють небеса і що їхні зображення стоять при дорогах» [Рот 1997: 152]. Рот признавався, що не міг «з незгасною втіхою нотувати свої летючі враження», бо поринав у «світ без меж, у ту ніжну печаль землі, в яку вросли бойовища, такі собі a posteriori додатки» [Рот 1997: 153]. Маленькі містечка Галичини були незатишними, їх мешканці для мандрівника виглядали, як «якісь дивовижі». Але в порівнянні з тим, яким був цей край у роки війни, письменник писав у газеті «Frankfurter Zeitung» у лютому 1924 року: «Галичина самотня, забута світом, але не ізольована; вона заслана, проте не відрізана; в ній більше культури, ніж можна припустити, зваживши на брак каналізацій; багато безладдя і ще більше дивного. Багато хто знає її з часів війни, однак тоді вона ховала своє обличчя. Вона не була краєм. **Вона була етапом або фронтом** (підкр. наше. — Т.Д.). Але в неї є власна втіха, власні люди і власний блиск, сумний блиск знеславленої» [Рот 1997: 155]. Відвіданий тоді Львів (Lemberg) як місто здавався йому «маленькою філією великого світу» [Рот 1997: 157]. Рот іронізував з «україноманії» як «нової моди в Берліні», за якою він спостерігав 1920 року. Позиція Й.Рота-репортера була тоді досить чіткою як в політичному, так і в естетичному планах: «... Народне мистецтво, — писав письменник у «Neue Berliner Zeitung» в грудні 1920 року,— не слід перекручувати вже навіть тому, що то мистецтво нині беззахисного народу, в якого відібрали батьківщину більшовики та поляки» [Рот 1997: 162]. І заключний висновок Рота звучить актуально донині, хоч і надто категорично: «Українське мистецтво цілком самобутнє, з яскраво вираженими національними рисами, і не має нічого спільного ні з російським, ані з польським, тим паче з татарським. Але цей феномен цікавий сам по собі: варто нації втратити державну незалежність, як вона починає панувати в оперетах і вар'єте» [Рот 1997: 163].

Виписані думки Й.Рота з його публіцистики 1920-х — початку 30-х років складаються в певну систему ідей, яка корелює з ідеологічною позицією Богдана Лепкого того ж періоду. І хоча ідейні акценти Й.Рота стосовно української національної

самобутності з другої половини 30-х років XX століття набули іншої спрямованості («Українська меншина», 1928; «Український націоналізм — німецький патент»), все ж таки є достатні підстави виділяти типологічні відповідності у структурі художнього світу обраних для аналізу творів: «Втеча без кінця» Й.Рота і «Зірка» Б.Лепкого, вбачати в них прояви, відгомін традиції «мандрівної літератури» [Цибенко 2000: 141].

Суттєві відмінності мотиву «мандрівки» протагоністів Й.Рота й Б.Лепкого від подорожей до Галичини, писаних просвітянами попередніх часів, полягає в тому, що теперішні «герої» втратили домівку, рідних і навіть країну, яка офіційно була їхньою Батьківщиною. Це сталося не з їх волі, почалося без їхньої ініціативи. «Раптово» почалася війна, внаслідок якої люди, зображені тепер письменниками, потрапили у безвихідь. Така ситуація породила їх специфічне світовідчуття, яке виявляється в кожному епізоді їх поведінки і — відповідно — проходить наскрізним лейтмотивом у текстах.

Так, Габріель Дан, від імені якого ведеться розповідь у романі «Готель «Савой» Й.Рота, вже в експозиції твору представляє себе всебічно: «... мої батьки були російськими євреями. Я хочу роздобути кошти, аби продовжити шлях на Захід. Я повертаюся із трирічного військового полону, жив у сибірському таборі і мандрував російськими селами й містами, — робітником, наймитом, нічним сторожем, носієм валіз і помічником пекаря <...> Уперше за п'ять років я знову стою біля воріт Європи» [Рот 1996: 4]. Герой сам виразно змальовує свій одяг, успадкований від померлих і подарований благодійниками, і не може позбутися спогадів, як тільки торкнеться власного внутрішнього світу: «Я тішуся змогою знову струсити із себе старе життя, як то бувало зі мною часто цими роками. Я бачу солдата, вбивцю, самого мало що не замордованого, воскреслого з мертвих, закутого в кайдани, мандрівника» [Рот 1996: 4]. До краю втомлений, він навіть у дрімоті по-своєму сприймає всі розмови, плітки в готелі. Читачеві у тексті подається не потік свідомості героя, а прояснена письменником оповідь героя-мандрівника: «Санчін раптово захворів. «Раптово», кажуть усі й не знають, що Санчін помирав невпинно впродовж десяти років. День за днем. У Симбірському таборі рік тому теж так один помер раптово. Маленький єврей. Він упав якось по обіді, миючи свій посуд, і вмер. Він лежав на животі, розкинувши всі чотири, і був мертвий...» [Рот 1996: 26].

Слухаючи і відтворюючи «незчисленні історії», пережиті невлаштованими людьми, Дан, наче між іншим, апелюючи до

уяви читачів, кидає: «Чоловік пережив незчисленні історії у свої жалюгідні двадцять два роки. Одна історія породжує іншу, я вже не слухаю...» [Рот 1996: 35]. Така манера оповіді про пригоди й клопоти мешканців переповненого готелю у післявоєнному містечку дає певне уявлення про стиль раннього Й.Рота та його поетику навіть у деталях, про що свідчить структура такого порівняння: «Я пішов до своєї кімнати, **як у наново віднайдену батьківщину**» (підкр. наше. — Т.Д.) [Рот 1996: 35].

Мотиви мандрівки, полону, пошуку коштів, житла і т. под. конкретизуються у спогадах про переміщення і змішування людей різних національностей, державної підлеглості. Вони, подібні мотиви, ще більше згущуються у романі «Втеча без кінця», стаючи в композиції твору смислопороджуючими, функціонально важливими чинниками.

Головного героя цього твору Франца Тунду, що втік з табору військовополонених біля Іркутська, спорядили фальшивими документами, в яких він значився «сином австрійського майора і польської єврейки, народженого в маленькому містечку в Галичині, де дислокувався гарнізон його батька» [Рот 1996: 9].

Багатогранна інформація про національно-родинні, етно-географічні, ідеологічно-політичні стосунки героїв в Йозефа Рота відразу виповнює передісторію фабул його творів, мотивує їх сюжетне втілення і розширює, поглиблюючи підтекст розповіді. Про це свідчить, наприклад, уже початок другого розділу роману (подаємо в російському перекладі): «Тунда хотел добраться сначала до Украины, потом через Жмеринку, где он попал в плен, до австрийской пограничной станции Подволочиска, а оттуда уж поехать до Вены» [Рот 1996: 13]. Усвідомлюючи, що дорога буде тривалою і небезпечною, герой мав намір не потрапляти в руки ні «білим», ні «червоним», революцію обминати. Мотиви поведінки героя читачам письменник відкриває від себе: «Австро-Венгерская монархия развалилась. Родины у него больше не было. Отец, дослужившийся до полковника, умер, мать давно лежала в могиле. Брат служил капельмейстером в одном из немецких городков.

В Вене его ждала невеста, дочь владельца карандашной фабрики ...» [Рот 1996: 13].

Й.Рот так розгорнув «невидуману історію» свого протагоніста, що той, всупереч намірам залишатися нейтральним, йдучи до нареченої, побував і в усіх формуваннях, які брали участь у громадянській війні на території Російської імперії, а водночас і в обіймах рішучої і відважної Наташі. За словами

розповідача, «телесная любовь была требованием природы. Наташа возвела любовь чуть ли не в ранг революционного долга, и с той минуты совесть ее была чиста» [Рот 1996: 28]. З іронією безпристрасного оповідача автор констатує стосовно такого типу героїв: «Эта женщина словно сошла с книжной страницы. В ее жизнь, подкрепленную авторитетом прочитанных книг, он вошел с восхищением и покорностью мужчины, который, следуя ложному общепринятому взгляду, видит в решительной женщине не правило, а исключение. Он стал революционером. Он любил Наташу и революцию» [Рот 1996: 28]. Одначе, потрапивши на окраїни російської імперії після революційних походів і московських пригод, Тунда в Баку здавався «незаметным и словно укутанным в глубокое и непроницаемое одиночество» [Рот 1996: 49]. У такому стані віддався примхам французької туристки, почав писати щоденник і, зрештою, став нешлюбним чоловіком мовчазної Алі, яку також залишив, не прощаючись, і з отриманим у Москві австрійським паспортом поїхав до Відня.

Такі несподівані вчинки тихого героя розповідач Й.Рота мотивує в тексті роману концептуально: «Все вышло так,— читає читач,— как обычно происходило в его жизни, как происходит почти все самое важное и в жизни других людей, которым их шумная и контролируемая рассудком деятельность позволяет считать, что они свободны в своих решениях и поступках. На самом же деле их суетливые движения лишь заглушают твердую поступь судьбы» [Рот 1996: 67].

Як у типових зразках «мандрівної літератури» («Reiseliteratur»), важливу роль у проясненні і характеру Франца Тунди, і концепції твору Рота відіграють, крім щоденника, листи протагоніста, в тексті адресовані саме Йозефу Роту. Тут Тунда характеризує свій душевний стан періоду перебування в Росії («в состоянии между отчаянием и ожиданием», «стал слишком чужим для этого мира» [Рот 1996: 70]). Подібний стан світовідчуття і підсумок аналізу періоду перебування на фронті, в полоні і в післяреволюційній Росії — все це дозволило подати в тексті роману підсумковий висновок, концептуально важливий для розуміння літератури «втраченого, розчарованого покоління» 20-х років XX століття. «Когда мы в России сражались за революцию, — роздумує Тунда, — мы верили, что сражаемся против всего мира; а когда мы победили, победа над всем миром была совсем близка. **Я чувствую себя в этом мире чужим** (підкр. наше. — Т.Д.). <...> Я продолжаю играть роль «сибиряка», вернувшегося на родину. Меня расспрашивают о моих приключениях, и я вру им, как могу. Чтобы не запутаться, я стал

записывать все, что напридумывал в течение нескольких недель» [Рот 1996: 75].

Розповіді про зустрічі Тунди з рідним братом, про гостину в різних середовищах Німеччини і Парижа, влучні і парадоксальні характеристики різних типів міщан та еліти післявоєнної Європи, ротівські афоризми та узагальнення щодо тогочасної культури — все це прозоро виявляє як особливості стильової своєрідності прози письменника, так і типологічні параметри, за якими можна описувати твори відповідної тематики українських письменників з Галичини. Характерно, що саме в уста балакучого фабриканта письменник уклав ідеї, дуже близькі до тих, які стосувалися мотивації поведінки Франца Тунди в Росії. «Все здесь живут, — повчає успішний фабрикант учасника Першої світової війни, — по извечным законам и против собственной воли. Разумеется, каждый, кто здесь начинал или впервые появлялся, обладал собственной волей. Он устраивал собственную жизнь абсолютно свободно, никто не лез к нему с советами. Но спустя какое-то время, совершенно незаметно для себя, все, что он создал в согласии с независимой волей, превращалось в закон, пусть и неписанный, но святой, и тем самым больше не было связано с его волей <...> Вам то этот закон совсем еще неизвестен» [Рот 1996: 108]. З такої позиції кожен «обязан разговаривать так, как велит закон», «все роли расписаны», всі «символи» окреслені й усталені, а «маски» скривають парадоксальність т.зв. «спільної культури». Узагальнюючи ці «амбівалентні» процеси й явища, Й.Рот скаже: «Все эти люди вели возвышенные разговоры об общности культуры», а на запитання Тунди про те, в чому ж полягає спільність культури, відповідали таким чином: «У релігії, — сказав той, хто «ни разу не был в церкви»; «в моралі», — сказала дама, про позашлюбні стосунки якої «знал весь свет»; «в мистецтві», — відповів дипломат, що був у картинній галереї ще в школі; «у європейській ідеї», — сказав «умно і обтекаемо господин по фамилии Раппапорт» [Рот 1996: 153].

Докладно описаний світ, що складається з таких екстрем, зумовлював домінантні характеристики світовідчуття зайвих людей, на зразок таких формул: «Он дошел до Елисейских полей и в самой гуще толпы ощутил себя совершенно одиноким» [Рот 1996: 163], «его жизненного опыта недостаточно, чтобы устроиться в мире, который был ему чужим» [Рот 1996: 165], «В этом мире он был бездомным» [Рот 1996: 170], «Мы — чужие в этом мире, мы пришли из царства теней» [Рот 1996: 171] і т. под.

Цілком закономірно, що літературний герой з таким

відчуженим світовідчуттям не зміг упізнати тієї жінки, яку так довго шукав ... І Рот дуже тонко вибудував поетику тексту, присвячену презентації читачам двох взаємовідчужених персонажів. Розповідь автора тут майже зливається з рецептивною свідомістю протагоніста і відбиває візуальний діалог двох образів — Тунди та Ірини. Ось приклад філігранної майстерності прозаїка: «Взгляд Тунды скользнул по ее узким туфелькам из серой, гладкой кожи, нежно обхватывавшим ножку, по тонкому, столь же цветущему чулку, по этой искусственной и вдвойне волнующей коже на ногах, по узким и стройным бедрах. Женщина шла ему навстречу, и хотя от края тротуара до порога дома, на котором он стоял, было всего шага три, ему показалось, что путь ее длился целую вечность, что шла она к нему, прямо к нему, а не в дом, словно он целую вечность именно на этом месте ожидал именно эту женщину.

Да, она подошла к нему, он увидел ее красивое, гордое, любимое лицо. Она тоже взглянула на него. Она посмотрела на него слегка недовольным и слегка польщенным взором, каким рассматривают себя, проходя мимо зеркала <...> Ирина смотрела на Тунду и не узнавала его. В глубине ее глаз была стена, стена между сетчаткой и душой, стена в ее серых, холодных, недовольных глазах.

Ирина принадлежала к иному миру ...» [Рот 1996: 185-186].

Вона не впізнала свого колишнього чоловіка — героя війни.

Одержавши листа з тайги з інформацією, що до його давнього рятівника прибула з Баку осиротіла й самотня Аля, Тунда зрозумів: його в Сибіру чекає дружина ... За тайгою Тунда не скучав...

Розвиток фабульно-сюжетної інтриги навально наблизився до розв'язки, а розповідна стратегія націлена на реципієнта — до повної вичерпаності. Тому замикався створений художній світ, умотивовуючи емоційно-естетичний висновок: «... Франц Тунда, тридцати двух лет, здоровый и бодрый, молодой и сильный человек с разнообразными талантами **стоял** на площади перед церковью св. Магдалины, **в самом центре столицы мира и не знал, что ему делать** (підкрес. наше.Т.Д.). У него не было профессии, не было любви, не было желания, не было надежды, не было честолюбия и даже эгоизма» [Рот 1996: 189].

Таким чином, мистецьке втілення концепції «втраченого покоління» отримало текстуальне вивершення в романі «Втеча без кінця» і в широко відомій тепер тезі — заключному акорді: «Таким лишним, как он, в этом мире не был никто» [Рот 1996: 189].

Твір Б.Лепкого як «повість з повоєнного життя» споріднений із «Втечею без кінця» Й.Рота насамперед тематикою і структурою художнього світу, хоча ідейною спрямованістю, основним емоційно-естетичним пафосом значною мірою відрізняється. Його своєрідність зумовлена українськими реаліями, соціокультурною ситуацією, яка склалася для Лепкого.

Отже, йдеться в «Зірці» про самопочуття і світосприйняття двох учасників Першої світової війни з формувань українських Січових стрільців. І на війні, і після її закінчення героям випала протилежна доля. Контраст як композиційний прийом зумовлений цією вихідною ситуацією і виявляється у кожній деталі поетики повісті «Зірка», що дуже чітко проявляється вже в експозиції твору. Доктор Барило, як його прозивали в полку, тепер успішний лікар, влаштований з сім'єю в добротному будинку і задоволений вигідною лікарською практикою. Сотник Петро Пилипець, він же Ладо, — «голий, мов турецький святий», утік з польського табору, без будь-яких засобів для існування. Перший — «мистець у штуці життя», котрий під час війни «мандрував» за маршрутом «нині Київ, завтра Берестя, позавтра Берлін, Лондон, Париж». Другий мав інший маршрут — «касарня, стрілецькі рови, тиф і наскрізь передірявлена нога...» [Лепкий 1997: 489]. Тепер вони зустрілися на території Чехо-Словаччини і з цього погляду зрівнялися. Барило говорить пошепки і застерігає сотника бути обачним («Ми чужинці»). Ладо, чекаючи документів на легалізацію, мучиться докучливими сумнівами і думками. «Що з того, — розмірковує він через якийсь час поневірянь, — що ти пильно вчився, що кілька літ товк собою по всіх воєнних фронтах, що вмієш гарно грати, і що з того, що ти людина певна, а навіть корисна, коли ти еміґрант?! Тебе тут можуть щонайбільше терпіти, бо ти чужий, хоч живеш серед своїх земляків, балакаєш їх мовою і віриш в їхнього Бога <...> На фронті, коли кругом свистали кулі й розривалися гранати, не почував себе таким безпомічним і безпорадним, як тепер» [Лепкий 1997: 589]. Такий його стан ще більше зміцнів, коли він почув докір урядовця при оформленні довідки («пруказа») на проживання: «Ви краще сиділи б на місці й не рипалися. Бідний еміґрант і — вояжує собі, як барон» [Лепкий 1997: 591].

Б. Лепкий так розкриває стосунки лікаря Барила з іншими персонажами (дружиною, сином, пацієнтами, земляками і найголовніше з сотником), що розвиток сюжету, діалоги й роздуми героїв поступово демаскують, сатирично розвінчують філософію пристосовництва і, навпаки, підсилюють, чіткіше підносять моральні уроки сотника Пилипця. Він поступово

переборює прояви неврастенії, безпорадності; обстоює своє переконання: «Ми мусимо бути здоровими в собі» [Лепкий 1997: 567]. І така лінія поведінки цього героя, який захоплюється витривалістю в подібній ситуації Марійки (Зірки), позитивно впливає на таких роздвоєних героїнь, як дружина лікаря. Лепкий вкладає в уста жінки, яка усвідомлює, що «мусить грати ролю, вдавати вдоволену», слова вдячності саме цьому непоказному героєві: ви, признається екзальтована жінка, «вирвали мене з тупого отупіння <...>, оживили, як потухаючу ватру серед пушти» [Лепкий 1997: 568].

Саме в опозиції до «бувшого сотника бувшої української армії» [Лепкий 1997: 548] втрачає привабливість в очах Зірки «нотар», цей «поважний, характерний і не бідний» чоловік. Про нього Зірка говорить: «Чомусь-то він мені філістером приходить, такий собі звичайний, вигідний чоловік, буржуй» [Лепкий 1997: 548].

У структурі повісті «Зірка» набуває концептуального значення відкрита полеміка Пилипця з Барилом. Лікар обстоює кредо: «Чоловік еґоїст. Це закон природи. <...> Чоловік, це чоловік, а не якась ідея. <...> Треба світ брати таким, як він є, а не дурити себе чорт зна чим» [Лепкий 1997: 552]. Сотник, який вирішив заробити грошей для освіти в Празі і мріє «повернутися в край», виходить з іншої орієнтації: «Роботи, докторе, є в нас більше, ніж охоти» [Лепкий 1997: 553], «В нас або фальшивий демократизм, або і фальшивий аристократизм, а щирого відношення до людини мало» [Лепкий 1997: 562].

У системі персонажів Б.Лепкого і Й.Рота є чимало типових для післявоєнних часів постатей, життя і світовідчуття яких складалося за умов зруйнованої Австро-Угорської держави: Барило поводиться і думає так, як фабрикант Рота; дружина лікаря нагадує Ірену, яка прийняла філістерський світ, хоча їй подобалося бути нареченою героя війни, Ладо тривалий час сприймає й оцінює світ, як герої Рота, повернувшись з далеких світів до місць, де жили з дитинства. Зразком такого стану внутрішньої домінанти героя-мандрівника може бути наступний фрагмент: «Ладо привітався зі своїм піддашшям. Пригадав собі, яким-то він колись входив до нього. Без гроша, в подертім одязі, збідований, майже непритяменний. Звірок, зацькований хортами. Одним словом, утікач» [Лепкий 1997: 598-599]. І ця домінанта-мотив утікача, який нічого не надбав, «ідеаліста», виявляється навіть у репліках Барила. Він безцеремонно передає Ладові ставлення до героя своєї жінки таким чином: «Вона дуже тебе шанує. Гадаю, що за твій музичний хист, бо поза тим, то ти, даруй

за слово, нічого собою не уявляєш, от такий, як тисячі других. Хіба що це, що на війні був і несогірше бився. Але, правду сказати, то ми всі билися, як герої, — правда?» [Лепкий 1997: 598].

Намагання лікаря Барила видавати себе за бойового побратима сотника, яке постійно виявляється у різних деталях тексту повісті, остаточно демаскує фарисея в заключних розділах, присвячених ловецьким епізодам і пораненню Лада, його випадкової зустрічі з американськими українцями. Тут між іншим влучно саморозкриваються характери, сформовані в міжетнічних регіонах імперії. Нотар каже: «Я не українець, я русин» [Лепкий 1997: 602]; лісничий, старий мадяр, хоч «півсотні літ служив у лісах баронів Штенгілів, німців, по-німецьки добре не навчився» [Лепкий 1997: 603]; а лікар, щоб уникнути скандалу, видає конфлікт двох українців на полюванні за прикрий випадок, керуючись багатозначним мотивом: «... нотар відомий чоловік, ти втікач, оба ви українці <...> що з того вийшло б» [Лепкий 1997: 607], «Я лікар, мушу твердо і реально дивитись на світ, у моїм званні фантазій не може бути» [Лепкий 1997: 618].

Тут же побіжно акцентується один з мотивів, які наявні й у творах Й. Рота, — згадки про еміграцію зі старого світу до Америки, сподівання представників «втраченого покоління» післявоєнної Європи поправити своє становище в «новому світі». Супутники Ладо, які вихваляли нові порядки, представляли себе задоволено («від тридцяти літ живемо в Америці, виїхали дідами, а вертаємо, на тутешній рахунок, панами...») і цікавилися фронтовиком («Де ж ваші медалі?» «А пенсію дістали?»), не даючи йому спокою. «Молоді, здорові, гарно вдягнені, добре відживлені», вони, — зауважує автор, — «творили контраст до худого й блідого Лада» [Лепкий 1997: 613].

Усвідомлюючи причини і наслідки такого контрасту, один з «американців» вдався до філантропічного вчинку — дав йому гроші з такою мотивацією: «Ви тратилися, а ми богатилися <...> воно негарно і несправедливо. Хочемо хоч трохи якось тую кривду вирівняти. Не гнівайтеся і не відмовте нам...» [Лепкий 1997: 615]. Видавшись за боржника сотникового батька, старший серед американців, той, «з золотим ланцюжком, до котрого можна було причепити корову», змусив сконфуженого героя прийняти дарунок. Вийшов наче новелістичний епізод з художнім прийомом типу «сокола». Ладо гроші перерахував пізніше при лікареві Барилові. Із 125 доларів більшу частину герой змушений був віддати благополучному лікареві, якому бракувало 85 доларів «до купна парцелі...» Благодійник не вимагав, він просто радив

«сквитуватися», бо сотник виявився «винним за хату й харч» якраз стільки.

Таким чином, Петро Пилипець, який під час війни втратив усе (навіть батьків) так, як і ротові герої Габрієл Дан і Франц Тунда, залишається в фабульно-сюжетній повісті невлаштованим у матеріальному світі, але не одиноким і духовно не самотнім: «Поспішно замкнувши за собою двері» садиби «благодійника»-однополчанина, як «свого чоловіка» і «мистця у штуці життя», герой у художньому світі Б.Лепкого зосереджує обидві сюжетно-смислові лінії: доктора Барила і нареченої сотника Пилипця, фактичні заручини яких відбулися на святвечір під коляду «Дивна радість стала» — «найкращу коляду в світі» [Лепкий 1997: 617]. Перша з ліній вичерпувалася, розривалася, а друга — проектувалася в прийдешнє. Тому останній рядок повісті Б. Лепкого «До Зірки, хутчіш до Зірки і разом з нею геть звідсіль, — геть!» принципово відрізняється від schlussakkordy «Втечі без кінця» Й.Рота: «Таким зайвим, як він, в цьому світі не був ніхто».

Якщо в Тунди «не було любові, не було бажань, не було і надії», то українському сотникові все рідше «ввижалися червоні плями на стінах» і «присипані землею товариші», він мав якусь надію, вважаючи, що «найважніше: надія і охота до життя» [Лепкий 1997: 599]. А свою постійну мрію сотник обстоював у суперечках з Барилом: «... вернути до рідного краю і жити працювати для своїх і між своїми <...>, у першу чергу стояти на тому місці, на якому його поставила доля» [Лепкий 1997: 551].

Посилання на Долю в житті, зокрема в різних поведінкових ситуаціях героїв, як бачимо, також споріднюють мотиваційну сферу персонажів українського та австрійського письменників, хоча роль вольових зусиль і світоглядних орієнтацій у них різна. Спостерігаються і певні типологічні відповідності в стильових тенденціях тих літературно-художніх напрямів, які домінували в 20-х роках ХХ ст. Г.Петросаняк уже докладніше аргументувала «органічність поєднання особливостей реалізму, романтизму, імпресіонізму» в художньому світі Й.Рота [Петросаняк 2001: 16], зокрема зауважувала «імпресіоністичний та неоромантичний колорит» у поетиці його малої прози згаданого періоду. Про подібну тенденцію пишуть і дослідники поетики Б.Лепкого.

У цьому зв'язку показовим є і текст «Зірки», особливо в тих епізодах, які зображують взаємини сотника з жінками (дружиною лікаря і Марійкою). Наприклад, у внутрішньому монолозі Лада, котрий в помешканні Барила впізнав стрілецьке майно (залізне ліжко, теплий коц, жовті чоботи), спогади, розбурхана уява викликали галюцинації, пов'язувалися з власними ранами,

спадковою недугою. Він бачив себе «на гнилій соломі в тифусовій гарячці», стримував себе, розуміючи, що «за серцем йшов», а треба було «розуму слухати». Тоді авторський текст спирався не тільки на суб'єктивізовані візії героя, а й вбирав у себе мотиви з відомих пісень, а поетикою наближався до імпресіоністичних образків поезії в прозі.

Про це свідчать цитовані нижче уривки. У першому читаємо: «Ладо очима через вікно у садок втікав, між мальви. Його думки гойдалися на високій шиї журавля, з криші на кришу скакали, так аж до гір, а там вже «з верха на верх, а з бору в бір» аж до Маківки, до Лисоні і ген-ген мало шо не Ігоревим шляхом бігли. А чортик щораз-то за мізинний палець смик і «хі-хі-хі»! Спадок по покійній мамуні...

— Підеш ти геть! — обганявся Ладо.

Не хотів бути невдячним. Барило так щиро привітав його. Приютив утікача в своїй хаті. Видно, не найгірший чоловік» [Лепкий 1997: 496].

У другому — асоціативність світовідчуття втікача ще виразніша, автоцитування Лепкого надто прозоре. А поетикально-риторичні засоби імпресіонізму очевидні. Сказане підтвердимо ширшим контекстом: «Хмари, смереки, гайворони гонили за ним і кричали: «Тримай, лови, втікач!» Тепер між чотирма білими стінами, двері зачинені, під дахом доктора він безпечний, лишіть його. Таж то здуріти можна, збожеволіти! І залізо під великим тягарем подасться. Чого ви хочете від нього з тими коцами, чобітьми, кам'яницями, лишіть. І почав журавлів співати: «Мерехтить в очах безконечний шлях, гине, гине в синіх хмарах слід по журавлях».

Вдивлений у синяву вечірнього неба, уявляв себе одним з тих журавлів, про яких співала пісня. Яка далека дорога! Як ті крила болять! Які хмари бовваніють на виднокрузі! Аж страшно! А між хмарами зірка.

Летів до неї, летів, летів ...» [Лепкий 1997: 497].

Велика кількість прикладів з текстів Й.Рота і Б.Лепкого, обраних для аналізу, не тільки ілюструє певні типологічні відповідності в персонажній, фабульно-сюжетній і поведінкових структурах, у багатьох оцінно-образних парадигмах, а й водночас аргументують концептуально-ідеологічне розходження двох митців-сучасників, які художньо втілили свої візії образу світу з погляду «втраченого покоління» 20-х років XX століття. Однотипна екзистенційна ситуація, заломлюючись у різних соціокультурних середовищах, дає своєрідні мистецькі явища — співвідосні і разом з тим самодостатні в контексті міжлітературної

рецепції.

Література:

Горбач 1965: Горбач А. Українські мотиви у творчості Йозефа Рота // Сучасність. – 1965 – №3. – С. 54-61.

Гром'як 2003: Гром'як Р. Перша світова війна в перших художніх візіях українських письменників // Українсько-польські літературні контексти. Київські полоністичні студії. Том IV. – Київ: КНУ, 2003. – С. 273-287.

Дзись 2004: Дзись Т. Творчість Йозефа Рота – один з факторів української міжлітературної рецепції // Соціокультурні аспекти навчання іноземних мов. – Тернопіль: ТДПУ, 2004. – С. 219-220.

Дюришин 1979: Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – 334 с.

Євшан 1998: Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – 658 с.

Затонський 1977: Затонський Д. Всі барви життя // Всесвіт. – 1977. – № 12. – С. 127-137.

Затонський 1982: Затонський Д. Йозеф Рот: новації традиціоналіста // Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції і новаторство). – Київ: Дніпро, 1982. — С. 219-240.

Лепкий 1997: Лепкий Б. Зірка. Повість з повоєнного життя // Лепкий Б. С. Твори: У 2 томах. Т.2. – К.: Наукова думка, 1997. – С. 488-620.

Петросаняк 2001: Петросаняк Г. Поетика художньої прози Йозефа Рота / Автореф. дис. канд. філол. наук. – Львів, 2001. – 19 с.

Рот 1981: Рот Й. Ціппер та його батько / Пер. з нім. Євген Попович // Всесвіт. – 1981. – №8. – С. 86-155.

Рот 1994: Рот Й. Из писем. Вступ. статья, сост., пер. и прим. В. Седельника // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. IV – С. 174-227.

Рот 1996: Рот Й. Готель «Савой». Уривок з роману / Пер. з нім. Ю. Прохаська // Четвер. – 1996. – №7. – Перевал, 1995. – №1. – Івано-Франківськ, 1995. – С. 4-35.

Рот 1996: Рот Й. Бегство без конца. Невыдуманная история Роман / Пер. с нем., примеч. А. Белобратова. – СПб.: Дидактика плюс, 1996. – 190 с.

Рот 1997: Рот Й. Білі міста / Пер. І. Андрущенка, вступ. ст. Ю. Бедрика. – К.: Смолоскип, 1997. – 213 с.

Цибенко 2000: Цибенко Л. Галицький топос австрійської літератури // Вікно у світ – К., 2000. – №2. – С. 137-157.

Ďurišin 1995: Ďurišin D. Teoria medziliterarneho procesu – 1. Bratislava: SAV, 1995. – 120 s.

Roth 1995: Roth J. Reise nach Rußland. Feuilletons, Reportagen, Tagebuchnotizen 1919 — 1930. Hrsg. mit einem Nachwort von Klaus Westermann. – Köln Kiepenheuer&Witsch, 1995 – 294 S.

Dzys Taras

Joseph Roth and Bohdan Lepkyj: typological conformities in the novels «Escape without end» and «Zirka»

The novels by the authors of so-called «lost generation» are compared in the article. The works of Ukrainian and Austrian writers explore the effects and consequences of the First World War.

Typological relations of characters, philosophical conceptions of life, standpoints of young people in the situation of existential choice are explored in the article. The attempt to specify the embodiment of this theme in the Ukrainian literary perception has been made by the author of the article.

Key words: typological conformities, associations, context, literary hero.

Орест Дорофтей *(м. Дрогобич)*
ББК 83. 3 (4 Укр)
УДК 82. 091

Структура польськомовної публіцистики Івана Франка

У статті аналізується початковий етап формування стосунків І.Франка з польськими політичними середовищами. Акцентується на еволюції поглядів І.Франка як соціаліста і ролі цієї ідеології в налагодженні перших позитивних контактів між українцями і поляками в Галичині.

Ключові слова: діалог, громадянство, національні інтереси, ідеологія, раціоналізм, матеріалізм.

Творча біографія Івана Франка склалася з прокладання нових шляхів у ділянці польсько-українських культурних і громадянських контактів в Галичині. Як відомо, галицьке українське громадянство після 1848 р., відколи воно з'явилося на суспільній арені більш-менш зорганізованою силою, розвивалося у двох ідейно-політичних тенденціях – **москвофільства і народовства**. Перший табір сформувався у 50-ті роки XIX ст., другий – протягом 60-х. Москвофіли, або ще «святоюрці», «староруси», як їх називали за підкреслену прив'язаність до церковно-патріархальних традицій народу, – це був дещо патологічний варіант культурно-політичного консерватизму [Вендлянд 2000: 117], глибоко провінційна реакція та наступ і домінування польської культури і суспільності в краю, позначена паралітичною лояльністю щодо влади, пораженською орієнтацією на російську культуру і майже повною невірою у власні сили. Через підтримку вищих кіл Греко-Католицької Церкви, значне російське субсидування москвофіли назагал домінували в українському житті до 1880-х рр. Однак їхні громадські і культурні організації, видання, ідеологія швидше нагадували омертвілу луску, що ось-ось мала обсипатися з тіла нації, аніж рух національного відродження і самоствердження. Вони користувалися на письмі штучним «язичієм» – дивним поєднанням лексичних та синтаксичних елементів російської, церковнослов'янської, польської, української та частково німецької мов. Їхня публіцистика вражала крайньою провінційністю і нежиттєвістю, їхня наука була повністю відірвана від європейського теоретичного та ідейно-методологічного контекстів. Єдиним живим імпульсом діяльності «старорусів» була їхня принципова антипольська позиція, що

таким чином оберігала сяку-таку національну ідентичність галичан-русинів. Фактично цей рух був приречений на історичну поразку вже від самого початку, оскільки він не мав **національної ідеології** як такої в пору, коли вже зав'язалися об'єктивні процеси українського національного відродження. Це був лише варіант українського малоросійства, ментального і суспільно-політичного комплексу національної меншовартості, недокровності [Субтельний 1991: 291].

Табір народовців, ще молодий і недосвідчений, теж представляв у 1870-і рр. доволі невиразну картину своєї політичної програми та ідеології, загальною провінційністю мислення, культурною вторинністю. Народовці щойно почали формувати всенаціональну свідомість, спільну з українцями Наддніпрянщини, заснували перші дієві організації – «Просвіту» (1868) і НТШ (1873), розгорнувши концепцію національної культури на народній основі. Головний акцент вони ставили, як і москвофіли, на опір асиміляційному тискові поляків. Народовська публіцистика і література, презентовані в їхньому головному виданні – журналі «Правда» (1867) – порушувала широке коло тем суспільного буття краю.

Загалом обидва українські табори дещо **герметизувалися** від ширших культурних та інтелектуальних контактів із польською культурою і суспільністю, адже саме польське посередництво в галицьких умовах могло ґарантувати українцям шлях до засвоєння європейського культурного горизонту, до подолання власної провінційності, відкинутості в історії. У цьому був певний парадокс ситуації: **польська суспільність становила головну загрозу для національного збереження українців Галичини і водночас була живим викликом і органічним культурним мостом для формування нової європейської ідентичності молодої української нації, без чого ця остання не могла розпочати вирішальну фазу свого формування як, власне, середньоєвропейська нація, яка відірвалася від російської православно-євразійської цивілізації, що розчиняла і стагнізувала її зі Сходу.**

Іван Франко не те що розумів цю складну націологічну і культурософоську парадигму, але швидше відчував своїм надзвичайно розвиненим **національним інстинктом**. Бо саме так можна пояснити, чому молодий галицький інтелектуал у віці 22-ох років так сміливо розпочав діалог з польською суспільністю, включившись у її політичне та інтелектуальне життя, при цьому не звертаючи уваги на застереження учасників обидвох

українських таборів, що закостеніли у своїй антипольській позиції.

Нова течія в українському галицькому суспільному русі – соціалістична – сформувалася під впливом ідей Михайла Драгоманова (1841-1895). Протягом 1875-76 рр. він надрукував три листи до редакції львівського студентського москвофільського журналу «Друг», у яких скритикував становище галицького політикуму і накреслив програму нового розвитку українства на засадах європейського демократизму і лібералізму, культурного позитивізму та соціалізму. М.Драгоманов використав свій досвід відвідин Галичини у попередні роки для того, щоб показати непривабливість галицької української інтелігенції і висвітлити провінційність українського руху. Яскравість публіцистичного таланту автора, його відомі на той час наукові студії російською і українською мовами так вплинули на певне коло молодих людей (О.Терлецький, М.Павлик, Г.Павлик, І.Франко, Н.Онишкевич та ін.), що ті здійснили своєрідний переворот у редакції ж. «Друг» і перевели видання на демократичні світоглядні позиції.

Саме знайомство з творчістю М.Драгоманова визначально вплинуло на формування публіцистичного таланту І.Франка. Дотепер зорієнтований на романтичну літературу і класичну філософію, І.Франко різко змінює свої зацікавлення та ідеї і починає ґрунтовно вивчати теорії позитивізму і соціалізму, ставить більшу вагу на розвиток свого публіцистично-наукового таланту. Цикли статей «Літературні письма» («Друг», 1876, №19, 22) і «Критичні письма о галицькій інтелігенції» («Молот», 1878) демонструють нам, наскільки радикально взявся переосмислювати молодий автор основи і пріоритети розвитку національної культури. Ось як він оцінював ситуацію загально: «Кождому, хто з якою-небудь застановою дивився на цілий рух нашого так званого «відродження» від р. 1848, звісно, що винявши коротеньку живішу хвилю в самім початку, весь той рух відзначується дивною пустотою мислі, пустотою бесіди і пустотою діла. Цілий тридцятилітній протяг нашого «відродження» не зродив ані одного значного писателя або вченого, ані одного розумного політика, ані одного діяча на полі освіти, виховання, публіцистики, – словом, не зродив нічо такого, що би могло свідчити о правдивім, здоровім життю інтеліґенції» [Франко, 1980: 75]. Отже, конче потрібною була, за Франком, кардинальна переорієнтація національної думки і культури, з тим, щоб вийти на європейський рівень інтелектуального та соціального розвитку. Такою доктриною, яка могла забезпечити

цей вихід, здавався тоді Франкові соціалізм – як наймодніше і дуже демократичне тогочасне європейське вчення. Власне, у концепції «Критичних писем о галицькій інтелігенції» ми й бачимо виразну тенденцію до заперечення ідейних та моральних засад лібералізму і пропозицію звернутися до нової доктрини.

Як відомо, саме в цей час у польській суспільності починає наростати новий соціалістичний рух як політична антитеза, зумовлена поразкою національно-визвольного повстання 1863 р., до консервативно-шляхетського табору і до ліберальних середовищ. Серед польських діячів демократичного ґатунку поширюється розуміння того, що без кардинальної перебудови польського соціуму не може дійти до ефективних змін у плані мобілізації та модернізації польського суспільства. Соціалісти починають вбачати у феодально-шляхетській надбудові надто закостенілу, паразитарну і ретроґрадну сутність. Маєтна шляхта, оберігаючи своє виключне право представляти польську націю, поступово перетворилася на замкнуту верству, яка не відчувала інтересів простого люду, морально деґрадувала, не реаґувала адекватно на виклики нового витка європейської цивілізації. Приходив капіталізм, а шляхта, звикла жити на селі зі своїх маєтностей, не могла повноцінно включитися у ґлобальні процеси індустріалізації та урбанізації. Вона опинялася наче **поза історією.**

З іншого боку, польські ліберали, які розпочали демократизацію польського суспільства ще наприкінці XVIII ст., сприймалися як призвідники краху польської державності, як надто непослідовні і половинчасті політики та ідеологи, що не зуміли ефективно перебудувати основи польського суспільства. До того ж консервативний і ліберальний табори часто перепліталися у своїх домаганнях та ідеалах, а тому з часом їх перестали сприймати як дві різко відмінні сили, революційно налаштована і максималістська молодь щораз більше починала апелювати до «третього шляху», яким, природно, став соціалізм. Від 1870-х рр. ми спостерігаємо невпинне наростання соціалістичного руху в Польщі, особливо на підросійських землях т.зв. Конґресівки, аж допоки на початку XX ст. він не став фактично домінуючою силою у польському політикумі. В Галичині – менше індустріалізованій і урбанізованій – соціалістичні ідеї сприймалися серед поляків повільніше, однак і тут вони означали орієнтацію нового покоління на щось проґресивне.

Таким чином, можемо зробити перший висновок про причини і характер зближення І.Франка з польськими ідейно-

культурними середовищами. Об'єктивно, як людина принципова і обдарована широким світоглядом, І.Франко разом з невеликою групою однодумців опинився перед потребою творення нової ідейно-суспільної течії в українстві, яке розвивалося в Галичині через діяльність надто вже провінціалізованих і кон'юнктурницьких політичних середовищ. Водночас інтернаціоналістський та економічний характер теорій соціалізму послужив тією основою, в якій І.Франко побачив **союзницькій** зміст між молодими українським і польським національно-визвольними рухами. Адже тоді тільки соціалізм готував ідейну базу і пропонував програму радикального розворушення і піднесення суспільних низів, без чого, принаймні, українське національне визволення було неможливе. Тільки в середовищі селянства зберігалася ще здорова національна свідомість, тому, на думку І.Франка, треба було лише озброїти це селянство європейською передовою культурою і дати йому ідейну програму власного розвитку. Вочевидь, що процеси такої ґлобальної трансформації як ліквідація феодальної системи, широка демократизація, економічний переворот на засадах громадянської власності і т.ін. самі собою мали змінити стосунки між польською і українською націями. Головною перешкодою і ворогом зараз бачилася маєтна шляхта, яка гальмувала і розвиток капіталізму, і соціальне піднесення селянства. Чи справді існуючу проблему можна було розв'язати за такою схемою? – це вже питання сучасності. Тоді ж, в останній чверті XIX ст., юні й романтичні українські і польські радикали побачили в такій схемі світлий шлях у майбутнє – радісне, гуманне, справедливе.

Налагоджуючи творчі і громадські контакти з польськими середовищами, І.Франко не мав почуття відступництва. Політика галицьких москвофілів і народовців вражала його крайньою компромісністю, непослідовністю і просто примітивністю. Його натура бунтувала проти холуйства перед владою і заразом кликала до радикального перевороту в масштабах всієї цивілізації. Цю ментальність І.Франка ілюструють нам його листи 1876-79 рр. до друзів і знайомих, де молодий письменник виступає дуже пристрасним, принциповим, рішуче критичним ідеалістом-соціалістом, який мріє про велике переродження цілої Європи. Наприклад, у листі до коханої – Ольги Рошкевич – від 20 вересня 1878 р. він детально описує своє profession de foi, тобто викладає цілу концепцію соціалізму, сповнену щирих і романтичних почувань [Франко 1986: 108-118]. Тому на позицію галицьких політиканів-рутенців (улюблене Франкове означення того часу)

дивився він як на безпросвітнє ретроґрадство, політичну короткозорість та історичну безперспективність.

Значний вплив на молодого І.Франка справив відомий польський теоретик і діяч соціалізму Болеслав Лімановський (1835-1935), про що засвідчив сам І.Франко у «Нарисі історії українсько-руської літератури», де аналізував свої творчі початки [Франко 1983: 461]. Саме в домі В.Лімановського він познайомився з робітником-друкарем Йосипом Данилюком, що видавав робітничу польськомовну газету «Praca» (виходила у 1878-1895 рр.). Так розпочалася творча співпраця І.Франка із польським політичним табором соціалістів.

У радянський час особливо наголошувалося на моменті соціалістичної солідарності обидвох народів і творився певний науковий міф про ідейну прихильність І.Франка до марксизму і про якусь нібито боротьбу його з австрійським «опортуністичним соціал-демократизмом» і теоріями «польського національного соціалізму», що були, зрозуміло, «ворожі трудовому народу». Про Франкові публікації на сторінках «Pracy» теж писалося багато. Існує сумлінна з фактологічного боку стаття М.Возняка «До співробітництва Івана Франка в робітничій газеті «Praca» в 1878-1880 роках» (відділ рукописів Львівської бібліотеки НАН України ім. В.Стефаника під №Воз. 66,п.18); деталізаторська стаття А.Пашука «Питання Франкового авторства деяких статей і кореспонденцій у газеті «Praca» [Пащук 1962: 17]; вельми детально описані творчі зусилля і контакти письменника в середовищі «Pracy» в книзі Г.Вервеса «Іван Франко і питання українсько-польських літературно-громадських взаємин», де є цілий розділ «Іван Франко в період співробітництва в газеті «Praca» [Вервес 1957: 35-71]. Стаття В.Гошовської «Прогресивні українські діячі і газета «Praca» [Гошовська 1988: 19], хоч і написана в надто агітаційному дусі, все-таки з'ясовує ряд історично важливих моментів співпраці І.Франка на сторінках соціалістичного видання.

Обмежимо перелік радянських досліджень названої теми, оскільки на сьогодні їхні наукові висновки, світоглядні засади та ідейні акценти підважуються елементарним знанням історичних фактів і звертатися до цих студій можна лише у пошукові фактологічних уточнень. Насправді І.Франко не догматизував теорію соціалізму, як це було в радянській науці, він був відкритий до широкого спектру її ідей, в тому числі до австрійського поміркованого соціал-демократизму; він був надто критичний до усіх теоретиків соціалізму, зокрема й до К.Маркса і Ф.Енґельса, яких канонізувала радянська система і, головне,

соціалізм для нього був лише **перехідним етапом у загальному ідейно-світоглядному розвиткові.**

Окрім Б.Лімановського, активну участь в утвердженні ідей соціалізму в галицькому політикумі з польського боку взяли А.Маньковський, Л.Інлендер, письменники Б.Спауста і Б.Червєнський, Л.Варинський, І.Дашинський. З українського боку – М.Драгоманов, І.Франко, М.Павлик, С.Подолинський, О.Тарнавський, Й.Данилюк.

Головним завданням газети «Praca» була популяризація ідей соціалізму, регулярне інформування про соціально-економічні трансформації у краю, пояснення ситуації визиску робітництва і селянства. І.Франко був чи не найактивнішим автором видання, він пропагандистськи працював в усіх цих трьох напрямках. Періодами він редагував газету; часто підписувався криптонімами або подавав кореспонденції зовсім без підпису, як й інші автори, тому до сьогодні не з'ясовано авторства всіх публікацій на сторінках «Pracy». Основні криптоніми І.Франка : «а-а-о»; «І».

Цікаво, що в 50-томному зібранні творів І.Франка не надруковано усіх точно відомих статей І.Франка з «Pracy», що ще раз потверджує фальсифікаторський підхід радянської науки. Часто І.Франко виступав із редакційними статтями, колективними зверненнями. Тут передусім слід назвати такі статті: «O solidarności» (умовна назва, 1878, №9), «Solidarności!» (1879, №1), «Czego pragniemy» (1879,01.02), «Czego żądamy» (1880, 24.05). Їх відзначають бадьорий тон, категоричність суджень, пафос побажань. За стилем вони подібні до польськомовних брошур І.Франка «Катехизм економічного соціалізму» (Львів, 1878) і «Програма галицьких соціалістів» (Женева, 1881) (у співавторстві з Л.Інлендером і Б.Червєнським). Ця остання написана 1880 р. і перероблена в популярнішому викладі для робітників у 1881 р. під назвою «Program galicyjskiej Partii Robotniczej».

У статтях «Nowy świat» (1878, №9), «Co nas łączy, a co rozdziela?» (1879, 15.01), «Kto winien?» (1879, 15.03), «Robotnicy i pracownicy» (1879, 01.02), «Zasady matematyki» (1879, №4,5) І.Франко виступає з полемічним запалом, захищаючи позицію газети «Praca». Подає статті як редакційні і викладає деякі аспекти загальної програми видання.

Заслуговують на окрему увагу кореспонденції І.Франка під назвою «Дрогобич» (Praca, 1880 за 19.09, 14.11, 11.12; 1881 за 11.02, 30.05, 20.06). У 50-томнику вони надруковані під умовною назвою «Фабрика парафіну й церезину в Дрогобичі» [Франко, 1984: 52-65]. У цей час – 1880-81 рр. – І.Франко після другого арешту довго мешкав у Нагуєвичах, в батьківській хаті, часто

відвідував Дрогобич і мав можливість уважніше придивитися до процесів розвитку капіталізму при нафтовидобуванні. Він дуже скрупульозно описав всі деталі виробництва парафіну, його економічний і фінансовий аспекти, умови життя робітників і їхні заробітки. Як відомо, соціальний матеріал цих кореспонденцій ліг в основу роману «Борислав сміється», який писався у цей час (друкувався в ж. «Світ» протягом 1881 р.). Навіть в іменах власників фабрик Лейзора Гартенберґа і Герша Гольдгаммера проглядають прототипи Франкових героїв-капіталістів з роману – Леона Гаммершляга і Германа Гольдкремера. Остання кореспонденція закінчувалася закликом до класової боротьби, який тоді був наскрізним у І.Франка: «Але ви, браття – дрогобицькі робітники, – невже ви не відчуваєте своєї недолі, невже вічно думаєте гнути шию і терпляче схилятися, невже власні злидні не переконали вас, що сучасне «покірне телятко» не ссе не тільки двох маток, але й жодної? [Франко 1984: 65] – що явно перегукується з темою бунту в романі.

Тоді в Галичині існувала практика написання україномовних статей і творів латинкою. Тож в архіві І.Франка збереглася стаття для газети «Praca», написана таким чином про соціальні умови життя селян с. Нагуєвичі [Франко 1984: 79-81]. Така двомовність дозволяла виробляти галицьким соціалістам потрібну солідарність між двома народами. У газеті «Praca» були надруковані й художні твори І.Франка: «Вічний революціонер», «Оповідання гропасника», «Сон робітника», «Муляр», які відомі нам і в україномовному варіанті. Тож можемо відзначити момент переплетення його художнього мислення між образністю польської і української мов.

У радянський час не передруковувалася і мало обговорювалася в науці стаття І.Франка «Stowarzyszenie robotnicze angielskie (Trades Unions), ich cele i organizacja» («Praca», 1879, №8-9). І можна здогадатися чому: автор із симпатією писав про профспілковий рух в Англії, про форми морально-правового і громадянського тиску на владу з боку робітництва, що стало визначальною ознакою боротьби трудящих за свої права і можливості в Західній Європі і що недолюблював «революційний» марксизм.

Безумовно, вершиною публіцистичного таланту І.Франка у перший період польськомовної творчості на сторінках газети «Praca»(1878-81 pp.) стали статті «Nauka i jej stanowisko wobec klas pracujących» (1878, №7,8,9,11,12) і «Pytania robotnicze» (1881, за 10.02, 10.05, 30.05, 20.06 і 09.07). Ця остання того ж року видана окремою брошурою під назвою «O pracе. Książeczka dla

robotników» (Львів). Обидві статті демонструють нам, наскільки уміло молодий І.Франко використав концепції соціалізму для загальної пропаґанди ідей солідарності, для аналізу соціально-економічної ситуації в Галичині.

У першій статті він назагал у своїй публіцистиці запропонував цілісний погляд на історію, людську інтелектуальну активність з позицій завершеного світоглядного **раціоналізму і матеріалізму**. Тут виявляється той максималізм і пристрасне заперечення доктрини минулого, якими пройнявся науковий соціалізм XIX ст., проповідуючи велике звільнення людства від забобонів, експлуатації і бідності. Тому автор надто категоричний, зверхній у своїх висновках. Платона і Арістотеля він просто поплескує по плечу: «Чи спекулятивна грецька філософія Платона і системи Арістотеля, яким на кожнім кроці бракує фактів, спостережень, описів, – чи можуть вони йти в порівняння з сучасним розвитком позитивної філософії, – вони, що містять у собі заледве слабкі її зародки? [Франко 1986: 30]. Інших видатних мислителів явно зневажає: «...шалені ідеї, як нігілізм Шопенгауера або Гартмана, який є, власне, запереченням всякої здорової, розумної думки» [Франко 1986: 31] – і цим демонструє упередженість і вузькість своєї світоглядної концепції. Для нього принципом є: світовий проґрес і люди «залежать від попередніх і сучасних економічно-політичних відносин, що також усе людство в своєму історичному розвитку підлягає певним природним сталим законам, а не капризам і забаганкам окремих людей» [Франко 1986: 25].

У раціоналістичному, ліберальному дусі І.Франко висвітлює історію винайдення друку і його значення для проґресу, для звільнення людини. Наука, її можливості описуються буквально у стерологічному дусі – через них на землю прийде спасіння від темноти, неправди, нелюбові між людьми. У розділах «Що таке наука?» і «Поділ наук» І.Франко коротко оглядає історію започаткування наук і їхнє розгалуження і цим ніби відкриває перед працюючими масами перспективу їхньої активності – здобувати якнайширші знання, невпинно працювати розумово, вірити у всепереможну силу науки: «Прискорюйте, прискорюйте ж появу на світ ідеалу любові, братерства і щастя всіх людей!» [Франко 1986: 40].

У брошурі «О pracy» І.Франко запропонував популярне пояснення всіх важливіших понять і ключових формул економічного соціалізму. Дивує та ясність, вправність думки, з якими він тлумачить вельми складні суспільно-економічні проблеми. Стаття відбиває стан захоплення І.Франка ідеями

марксизму. Як відомо, в 1879 р. він перекладав окремі розділи з праць К.Маркса і Ф.Енґельса, тому її концепція несе в собі двоподіл суспільства на інтереси багатих і бідних. Автор пристрасний, категоричний в означеннях: «Оце і є нинішній робітник – справжній раб капіталу, білий негр»[Франко 1984: 67]. Самі назви розділів будують концепцію висновку: «Хто є робітником?», «Як виникла наймана праця?», «Що дає нам праця?», «На кого ми працюємо?» і «Чия вина?». Відповіді на ці питання малюють у І.Франка образ ненаситного і безсердечного капіталіста, наскрізь фальшиву, антинародну соціально-економічну систему, яких треба знищити як об'єктивне зло [Франко 1985: 78].

Ми обминемо аналіз брошур І.Франка «Катехізис економічного соціалізму» і «Програма галицьких соціалістів» як все-таки спільний «продукт» кількох авторів, де індивідуальні стиль і погляд його губиться. Узагальнимо лише: І.Франко цілком органічно і повновартісно вписався у польську соціалістичну публіцистику через газету «Praca», його інтелектуальний вплив на розвиток галицького соціалізму був незаперечним. У польському політичному середовищі він знайшов те, чого не міг знайти в українському галицькому політикумі: **більшу гостроту ідейної боротьби, свободу суджень, публіцистичну жвавість оцінки ситуації**.

Причини поступового сповільнення співпраці І.Франка із газетою «Praca», а потім і відходу від неї не до кінця з'ясовані сучасним франкознавством. Головні з них такі: від 1889 р. почав виходити україномовний журнал «Світ» за редакцією І.Белея, і І.Франко дуже активно включився у його роботу, тож мав можливість вести ідейну роботу на рідному ґрунті. Десь від 1882 р. почалася світоглядна еволюція у самого І.Франка як соціаліста-марксиста: він усвідомлює вузькість, ортодоксальність доктрини суто матеріалістичного соціалізму, а, з іншого боку, починає зближуватися із табором українських народовців, активно друкується на сторінках їхньої головної газети «Діло», де з'являються його важливі програмні статті, в журналі «Зоря», який об'єднує різні платформи – і все це через зрозуміння ним потреби глибшої консолідації українства саме на ґрунті **національної ідеї**. Не випадково на цю пору припадає написання таких виразно національних художніх маніфестів, як вірша «Не пора, не пора, не пора...», «Святовечірньої казки» та ін. Так І.Франко на довгі роки визначив для себе стратегію і тактику ідейної і політичної боротьби: **відмовився від революційної, класово-терористичної концепції соціалізму, прийняв широку**

програму реформаторського соціалізму в дусі т. зв. «австросоціалізму», на ідеях якого потім сформувалася значною мірою європейська соціал-демократія XX ст. На цих засадах він і творив разом з однодумцями у 1890 р. Русько-українську радикальну партію.

Своїм центральним завданням І.Франко постійно вважав діяльність з піднесення селянства як основної потенційної української національної сили. Передусім, економічне, правове, моральне і культурне піднесення тієї гущі, яка упродовж століть перебувала в значному закостенінні, відсталості, однак зберігала через звичаї і обряди, через конфесійну свідомість живу **ментальність та ідею** української нації. Тому соціалізм в епоху індустріалізації цілком логічно був сприйнятий І.Франком як та політична ідеологія і суспільна філософія, яка могла розворушити, мобілізувати і звільнити соціально багатомільйонну масу українського селянства. Так ми коротко передали концепцію політичного і соціологічного мислення І.Франка-публіциста у 1880-90-і рр.

До повного зближення із табором народовців не дійшло, оскільки І.Франко не сприймав на особистісному рівні ряду чільних його діячів – В. та О.Барвінських, Ю.Романчука, А.Вахнянина та ін.; він постійно критикував програму і тактику дій народовства: сервілізм перед владою, відірваність від справжніх соціально-економічних проблем селянства, непослідовність у принципах і діях, просвітянщина у сферах науки і культури, відсутність гострої публіцистики і т.ін. Власне, через це, на нашу думку, а також через постійну потребу регулярного заробітку І.Франко й надалі співпрацював із польською пресою, перебував у «наймах у сусідів».

У 1882-83 рр. він надрукував ряд статей літературного змісту в львівському журналі «Tydzień literacki», а в журналі «Ziarno» статтю «O czym i jak trzeba pisać dla ludu». Проте вже у 1884 р. І.Франко знову виступає з політичною публіцистикою у варшавському демократичному часописі «Prawda», який виходив за редакцією А.Свєнтоховського, що особисто запросив І.Франка до співпраці [Сухий 1999: 245-249 12]. Свого часу М.Возняк детально описав співпрацю І.Франка з цим часописом: Див його статтю «Франко в «Правді» Свєнтоховського» в «Календарі для всіх» за 1939 р.

Журнал «Prawda» був започаткований у 1881 р. і став одним з чільних середовищ ідейного позитивізму в польській культурі. Позитивізм означав для польського суспільства кардинальну переорієнтацію в цінностях і засадах. Насамперед, це була певна

реакція проти домінування шляхетської свідомості та політичної ідеології, також концепція привнесення знань та теорій про реальне буття соціуму, про інтелектуальний розвиток сучасної Європи, про науково-технічний і виробничий переворот у світі. Водночас ця концепція мислення означала більш уважне ставлення до проблем життя цілого народу, особливо його нижчих верств. Тож закономірно, що І.Франко, який сам у той час сповідував позитивістські ідеї, органічно вписувався у нову варшавську публіцистику.

Паралельно з часописом «Prawdą» виступав ще один часопис із позитивістською ідеологією – «Przegląd Tygodniowy», в якому також друкувався І.Франко, здебільшого з літературно-критичними статтями.

А.Свєнтоховський запросив І.Франка спеціально для того, щоб «спокійно і справедливо» [Свєнтоховський] представляти на сторінках журналу русинську справу. Тому спочатку І.Франко систематично друкувався в рубриці «Z Rusi Czerwonej» (потім вона називалася «Z Rusi Galicyjskiej»). Тут він давав короткі повідомлення про політичні і культурні події, підкресленою увагою обділяв соціальне життя селянства краю, інформував і про культурні події в польському середовищі Галичини, намагаючись якось проаналізувати і обеззброїти ура-патріотичні та антиукраїнські польські заходи. Цілком логічно, що І.Франко використовував польську демократичну пресову трибуну для захисту українських інтересів. Окрім того, І.Франко чимало матеріалів репрезентував про українську культуру, надрукував у «Prawdzie» ряд власних художніх творів (оповідання «Грицева шкільна наука», «Муляр», «Хлопська комісія», «Schönschreiben», «Сам собі винен», вірш «Ідеалісти» та ін.). Народолюбний зміст цих творів і гуманістичний пафос підсилювали демократичні і проукраїнські настрої у польському суспільстві.

Стратегічно участь І.Франка у варшавських демократичних часописах мала ту велику користь для Галичини, що польська суспільність, інтелігенція, зокрема на теренах Центральної Польщі (т.зв. «Конґресівка», що входила до складу Російської імперії, яка була більше урбанізована, індустріалізована, а значить – модернізована), відзначалася ширшим демократизмом, сповідувала ліберальні та соціалістичні ідеї, дізнавалася про галицькі проблеми і можливості. В Галичині в польському середовищі домінували консерватори, сформовані на базі шляхетської верстви, – надто шовіністичний стосовно українства табір. Тож будь-яке включення центральнопольського інтелектуального дискурсу автоматично сприяло демократизації

мислення цілої Галичини. І роль І.Франка в цьому важливому процесі особливо значуща.

Ця стратегічна робота І.Франка була спрямована на те, щоб привернути більше уваги польської громадськості до «русинського питання» в Галичині, добре простежується, наприклад, у трьох кореспонденціях в «Prawdzie» про селянські заворушення. У статті від 1-го травня 1886 р. (№19) він показав ментальну логіку цих заворушень: в селянстві тліє велика недовіра до шляхти як природних визискувачів, підозра про можливість повернення панщини. Тож між державно-соціальною ієрархією і народом зяє прірва непорозуміння, оскільки кровні інтереси маєтних людей і трудівників розходяться. Далі І.Франко наводить позитивний приклад з українського середовища Галичини, де все-таки між політиками-депутатами і селянством є така довіра, що навіть польські селяни вже почали звертатися до русинських депутатів про правовий захист. Він хвалить справді народну, взірцеву газету «Батьківщина», яку видавали народовці.

У кореспонденції про мазурські заворушення («Prawda», 1886, №27) І.Франко вже застерігав про соціально-вибухову ситуацію у, власне, Східній Галичині, тобто у заселеній здебільшого українцями частині коронного краю. Серед причин особливого напруження він виділив такі: 1) «розбуджені національні і релігійно-обрядні антагонізми між сільським населенням і шляхтою; 2) більші промислово-фабричні осередки з високо розвинутою системою експлуатації, як, наприклад, у Бориславі, в коломийських горах тощо; 3) менше шкіл, а значить і більша темнота народу; 4) більша ймовірність закордонної агітації» [Франко 1984: 441]. І.Франко іронізував про реакцію на заворушення у проурядовій австрійській пресі, яка лукаво похвалила навіть українських народовців за просвітницьку працю серед народу і пообіцяла їм майбутню роль урядової партії. «Для цього, – відгукувався І.Франко, – треба було б відмовитись від того, що для кожного народовця повинне бути найдорожчим, – від праці для народу, від захисту його інтересів перед привілейованими класами» [Франко 1984: 422]. Водночас І.Франко критикував галицькі політичні кола за дріб'язковість, інертність; говорив як про найефективнішу форму громадянського піднесення людей – про народні віча і збори, тобто про якіснішу організацію і мобілізацію нижчих верств. Закінчувалася кореспонденція стриманим, але й «кусючим» коротким реченням: «Надіємось, що такий стан, неприродний для жодного живого організму, довго тривати не може» [Франко 1984: 442].

У статті «Ще про галицькі заворушення» («Prawda», 1886, №23) І.Франко зробив ряд узагальнень, цікавих нам для розуміння його концепції бачення проблеми, загальної ситуації в Австро-Угорщині. По-перше, він чітко вважав австрійську конституцію «міщанською, капіталістичною», тобто відстороненою від інтересів селянства – все-таки величезної соціальної основи країни. По-друге, зробивши історичний екскурс на основі статті Т.-Т.Єжа, І.Франко послідовно доводив, що саме польська шляхта була тим сегментом галицького соціуму, який постійно гальмував розвиток і паразитував на природних економічних ресурсах краю. І по-третє, він наголошував вкотре, що австрійська конституція є лише ширмою для багатого класу польської шляхти, яка кожного разу, щоб здобути користь і привілеї собі, порушує, як може, цю конституцію, тобто здійснює цинічний і владний акт, що завжди супроводжував світову історію. З усього цього у підтексті випливав висновок автора кореспонденції: селянські протести є закономірні, в суспільстві зріє буря, правда на боці працюючих мас.

Паралельно подібного спрямування статті І.Франко вміщує у польському петербурзькому часописі «Kraj», який сповідував ідеологію, подібну до варшавських «позитивістських» журналів – «Prawda», «Atheneum», «Głos», «Przegląd Tygodniowy». Це, передусім, статті «Zaburzenia chłopskie z powodu ustawy drogowej» (1887, за 01.10), «Jeszcze słów kilka o kółkach rolniczych w Galicji» (1885, від 20.11), «Smutna historia banku kryłoszańskiego i jego tak zwanej sanacji» (1886, за 20.04) та стаття в рубриці «Z obozu rusińskiego» про фінансові справи українських інституцій (1886, 15.06).

Співпраця І.Франка з «Krajem» – це доволі велика сторінка його творчості та ідейного входження у польський культурний контекст. Газета стояла на помірковано-демократичних позиціях, об'єднувала коло відомих публіцистів (Е.Пільц, В.Спасович та ін.), прагнула оновити проблемний та естетичний дискурси польської культури. Так, газета, одна з не багатьох тоді, доволі багато уваги приділяла українській темі. Серед іншого там були надруковані відгуки й на твори І.Франка («Kraj», 1885, №18). Важливо, що «Kraj» поширювався насамперед серед польської інтеліґенції на території Російської імперії, тож серед тієї її частини, яка добре знала українську проблематику і сама часто походила з українського етнічного середовища. Тому участь І.Франка в налагодженні польсько-українського діалогу важко переоцінити.

Друкувався І.Франко в «Kraju» до 1890 р. Тут він опублікував низку важливих літературознавчих статей, багато своїх художніх творів: «Історія моєї січкарні», «Два приятелі», «Добрий заробок» (1885, №6, 21,40), «Слимак», «Олівець», «Поєдинок» (1886, №2-3, 20-21, 25), «Ідилія» (в «Przeglądzie literackim» – додатку до «Kraju» за 1887,№36), «Домашній промисел», «Цигани» (1887, №48,50).

Франкові кореспонденції про Галичину в «Kraju» відзначаються гостротою і критичністю, тверезістю оцінки устремлінь українських партій, осмисленням їхньої загальної відсталості і провінційності. Не дивно, що у цей час посилюється ізоляція І.Франка серед офіційно-представницького кола галицьких українських політиків і культурників – вони не могли йому пробачити чесного й аналітичного погляду на ситуацію.

У цей же час (від 1886 р.) І.Франко розпочинає свою співпрацю із варшавськими журналами «Atheneum» і «Głos». У першому друкує тільки літературні статті, у другому – ряд публіцистичних. «Głos» щойно тоді започаткувався. Його редактором був Ян Поплавський – публіцист та ідеолог, який виражав одну з версій польського соціалізму. Журнал відстоював польську незалежність, орієнтувався на молоде покоління – демократичне, освічене, пройняте народолюбними ідеалами, звідси – його підкреслений інтерес до селянської теми.

Дві статті І.Франка на сторінках «Głosu» «Dwory szlachty w Galicji» [1886, №7,13]; «Gmina» і «Zadruga» wśród rusińskiego ludu w Galicji і na Bukowinie» [1887, №19] цілком відповідали концепції журналу. У першій І.Франко полемізує із брошурою Г.Ясенського «Nędza na Rusi» – галицького шляхтича-публіциста, який задумав був правдиво описати соціальне становище в Галичині. Викривши цілий ряд алогізмів, фальшувань і окозамилювань Г.Ясенського, що все-таки пробував бодай глянути на реальність, І.Франко дав свою глибоку оцінку ситуації: «Політика, яка спирається на почуттєві поривання або на доктрини окремих керівників, так само, як і політика, що базується на незнанні інтересів мас, є не чим іншим, як низкою шкідливих експериментів. І вже просто вбивчою є політика, оперта на свідомій і витонченій експлуатації цих мас на користь меншості ... До цієї останньої категорії я повинен віднести суспільну політику, яку віддавна провадять галицькі двори ... Не можна говорити тут про фальшиві доктрини, де особисті класові інтереси на кожному кроці висуваються наперед з цинічною відвертістю. Не можна також виправдати помилок незнанням там, де самі факти систематично замовчуються чи

фальсифікуються, де вироблено майже окремий діалект для маскування справжніх думок чи для покриття блискучими фразами аж ніяк не благородних логічних вивертів» [Франко, 1984: 465]. Цей інвективний пасаж блискуче передає настрій і логіку оцінки, з якими автор дивився на паразитарну і гальмівну роль шляхти в історії Галичини. Особливо обурювало І.Франка те, що люди, які зробили своїм покликанням «розпусту, азартні ігри і пияцтво», вважають українських селян за щось нижче від тварини [Франко, 1984: 465], що між шляхетством і мужицтвом пролягла межа «крові», насправді умовна і брехлива, проведена тільки для того, щоб меншість могла вдовольнити свій невситимий гедонізм і неробство.

У другій частині статті, виклавши скрупульозну систему цифр про галицьку економіку, І.Франко зробив висновок: «Майже половина галицької землі сконцентрована в руках декількох тисяч власників і все більше концентрується як наслідок сучасного капіталістичного ладу; проти неї друга половина дрібної власності – та, що роздрібнюється дедалі більше і при цьому позбавлена природних ресурсів розвитку. Між цими двома суспільними силами стоїть третя, посередня, або нейтральна, або така, що прямує до вирівняння з першою коштом другої» [Франко 1984: 473]. Тобто невпинно наростають процеси пауперизації в Галичині, які, зрештою, незабаром призвели до масової еміґрації з краю через бідність і до соціальної стаґнації на селі.

У статтях «Gmina» і «Zadruga» wśród rusińskiego ludu w Galicji і na Bukowinie» І.Франко звернувся до такого оригінального й екзотичного явища, як існування патріархальної «задруги» серед карпатських бойків. Він зауважив, що «община» у росіян і «задруга» в сербів і хорватів, описані доволі повно істориками й етнографами, вже отримали свою оцінку в сучасній науці. Натомість бойківська «громада» як форма колективного господарювання в горах «Ліського, Самбірського, Турківського, Стрийського і Сколівського повітів» [Франко 1984: С.489] ще мало вивчена. Водночас вона демонструє сучасникам, як розпадається патріархальний уклад життя в найконсервативніших селах краю.

Цікавою є характеристика бойків у І.Франка: «Цей народ кремезний, хоч не високий на зріст, залюбки займається скотарством, менш охочий до ріллі, яка в тих околицях (над Верхнім Сяном) переважно з жорствою або глиною і, крім вівса і картоплі, родить ледве трохи ячменю, жита і бобу. Садів донедавна майже не було, та й тепер їх ще дуже мало, жнив також майже нема, де-не-де коситься овес; народ, отже, до важкої праці,

як «на долах», не звиклий, апатичний і позбавлений ініціативи, лише в лісах і на полонинах «за вівцями» і «за волами» почуває себе в своїй стихії... Проте тамтешній народ у його основній масі бідним назвати не можна; пролетаріату майже нема зовсім, халупників також небагато. Правда, їхній «життєвий рівень», тобто обсяг їхній потреб, такий обмежений, що селянин «з долу», самий найбідніший, напевно, не захотів би поміняти своє життя на життя тутешнього бойка, який ховає в скрині кілька сотень, а часом навіть декілька тисяч гульденів готівкою, а живе півроку однією лише картоплею … сам устрій родинного життя надзвичайно впливає на звуження обсягу життєвих потреб і на посилення того консерватизму, який тут справді впроваджує у зашкарублість» [Франко 1984: 490].

Далі І.Франко детально описував життя в бойківській «задрузі» з висновком, що така форма колективної підтримки виражала прадавній патріархальний світогляд (для прикладу він наводив ряд бойківських прислів'їв на цю тему, як от: «Ми вкупі – не глупі»), і що це явище, яке зникає в ході цивілізаційного процесу, треба уважно вивчити.

Сьогодні ця стаття І.Франка не тільки демонструє нам, як автор намагався звернути увагу польської громадськості і науковців на українську специфіку в Галичині, а й цінна тим, що вказує на подібність між давніми звичаями карпатських бойків і балканських сербів та хорватів, прабатьківщина яких, як відомо, містилася в Галичині [Франко 1985: 162-213]. Отже, матеріал цієї статті може бути використаний у сучасних слов'янознавчих студіях на дану тему.

У 1886 р. у Львові почав виходити новий польський часопис соціалістичного спрямування «Przegląd społeczny». Франкові публікації в ньому стали справжнім розмахом його таланту і дійсним проривом у поглибленні співпраці між польськими і українськими демократичними громадськими середовищами. Редактором журналу був Болеслав Вислоух – знаний публіцист і діяч нової ґенерації соціалістів. Уродженець Полісся і вихованець Петербурзького технологічного інституту, він мав досвід конспіративної діяльності революціонера-соціаліста у Варшаві, досвід трирічного ув'язнення за свої переконання. Рятуючись від нагляду російської поліції, у 1885 р. переїхав до Галичини і відразу розгорнув активну організаторську та ідейну діяльність: у 1885 р. став співвидавцем ліберально-соціалістичної газети «Kurier Lwowski», у 1886 р. заснував «Przegląd Społeczny», у 1889 р. – газету для селян «Przyjaciel ludu», у 1893 р. – почав видавати

науково-літературний додаток до «Kuriera Lwowskiego» «Tydzień». В усіх цих виданнях брав участь І.Франко.

Б.Вислоух приніс у Галичину радикальність і романтичний запал, якими дихав революційний демократичний рух у Росії. Відповідно, польські соціалістичні кола з Конґресівки пішли уперед у своєму переосмисленні польської суспільно-політичної системи. Вони концептуально усвідомили потребу ґлобальної трансформації польського соціуму з виробленням ідеології всенаціональної мобілізації на засадах рівності станів, широкого демократизму, індустріалізації та модернізації країни. Закономірно, що для цього передбачалося перебудувати правову та економічну базу селянства – найчисельнішого стратуму польського суспільства.

У Львові Б.Вислоух згуртував групу творчих людей, серед яких були Фелікс та Ігнацій Дашинські, Г.Діаманд, Ф.Носінґ-Прухнікова, В.Охорович, Б.Родоць-Бернацький. З українців він особливо зблизився з І.Франком. Дуже позитивною ознакою програми журналу була його відкрита і нешовіністична позиція щодо українського питання. Б.Вислоух одним з перших у польській культурі розпочав пропаґандистську роботу в плані переосмислення «східної політики» поляків, тобто зрозумів, що без визнання історичного права литвинів, білорусів і українців на самостійну роль у майбутньому не може бути мови про якесь порозуміння між народами-сусідами. Він категорично виступив проти ідеї відновлення Польської держави у кордонах до 1772 р., тобто з охопленням етнічних литовських, білоруських і українських земель. Не виключено, що таку позицію він зайняв під впливом попередніх публікацій І.Франка, ідеї якого через соціалістичні середовища могли доходити й до польських інтелектуалів. Йдеться про відому статтю в газеті «Діло» «Наш погляд на польське питання» (1883, №36-39). У цій статті, зокрема, І.Франко писав: «Польща не вміла здобутися ніколи настільки політичного розуму, щоб стати рішуче на одну дорогу, а то іще й на дорогу свобідного і чесного відношення до руського народу, котрий будь-що-будь мусив би був статися головним аґентом тої східної політики, котрий за всі свої услуги Речі Посполитої домагався тільки рівноправности, а не хотів бути підніжком і підданим вельможної польської шляхти ... Замість боронити себе, а затим і всю Слов'янщину від походу німців, поляки своєю нещирістю і політичною безтактовністю та жадобою панування над своїми ж братами піднімали проти себе всіх, з ким тільки ввійшли в ближчі зношення ...» [Франко 1986: 210-211]. І далі робив висновок: «Є се до безперечності певна річ,

що відірвана від нашої Русі, Польща ніколи не може здвигнутися, але скорше чи пізніше станеться вся німецькою здобиччю. Але ж не менше певна річ і те, що силою придавити нашу Русь, винародовити її Польща теж не зможе. Єдину поруку ліпшої будучности обох народів ми бачимо тільки в **їх федеральнім зв'язку між собою і з другими сусідами**, в зв'язку, основанім на якнайповнішій рівноправности і автономії кожного окремого народу ...» [Франко 1986: 219].

Б.Вислоух ставив акцент на понятті **народної основи** як вирішального фактору буття і розвитку нації, виходячи, власне, із ліберально-соціалістичних теорій суспільства. Він передбачав, що надалі польська національно-державницька ідеологія і процеси формування модерної польської нації зможуть розгортатися тільки на тих теренах, які замешкувало польське селянство – в Сілезії і на Познанщині, натомість в Білорусі і на Україні, де проживала здебільшого тільки польська шляхта, можливі тільки процеси творення модерних білоруської і української націй. Вочевидь, що така концепція бачення майбутнього відкривала перед українськими публіцистами, зокрема перед І.Франком, широкий простір для діяльності. Тим-то етап «Przeglądu Społecznego» такий плідний в ідейній діяльності І.Франка. Солідарність обох народів, які увійшли в історичну фазу індустріалізації і урбанізації своїх суспільств, хоч і з відмінними стартовими можливостями і з різними темпами трансформації, об'єктивно відкривала перед ними широке поле взаємодії та інтелектуального обміну, особливо в ситуації протистояння могутнім імперіям-загарбникам – Австро-Угорщині та Росії.

Не випадково І.Франко сформував зі статей із «Przeglądu Społecznego» аж два перші розділи у збірці «В наймах у сусідів» (1914). Всього їх там вміщено 12. Кілька статей, а саме: «Посольські звіти», «Із історії робітничого руху в Австрії», «Справи суспільно-політичні в устах руського люду в Галичині», «Огляд краєвих справ за січень 1887», «Огляд краєвих справ за лютий 1887», «Семітизм і антисемітизм в Галичині» не увійшли до радянського 50-томного зібрання творів І.Франка.

Насамперед виділимо статтю «Z historii ruchu robotniczego w Awstrii» (1886, т.II), яка фіксує нам один з яскравих епізодів світоглядної еволюції І.Франка. Стаття є відгуком на брошуру німецького соціаліста Г.Обервіндера «Соціалізм і соціальна політика» (Берлін, 1886), яка у свою чергу маніфестувала тенденцію до наростання німецького націоналізму. І.Франко відзначав, що Г.Обервіндер представляє «виразно централістський напрям» у німецькому соціалістичному русі,

зорієнтований на мобілізацію насамперед німецьких робітників, на випрацювання ідеології німецького гегемонізму. «Слов'янські краї, – писав І.Франко, – для нього майже не існують, а коли існують і беруть якусь участь у руху, то тільки шкодять йому. Вносячи розстрій у сцентралізовану машину організації своїм «анархізмом», слов'янський федералізм ненависний Обервіндерові. Він бачить у ньому непримиримого ворога...» [Франко 2001: 351]. Джерела теорії Г.Обервіндера йдуть від політичних ідей відомого німецького соціаліста Фердинанда Лассаля, який організував, власне, німецький соціал-демократичний рух як практичний і програмний рух. Кількома влучними штрихами І.Франко показав непослідовність і доктринерство в ідеології нового соціалізму, який увійшов у стадію взаємоборотьби фракцій і груп, що об'єктивно наповнювало його духом ненависництва. І вже зовсім не для радянської ідеології був кінцевий висновок І.Франка: «Історичний розвій робочої верстви в Західній Австрії від того часу пішов зовсім іншою дорогою, бо в Відні та інших центрах австрійських країв витворилася сильна соціал-демократична організація, що піддержує дуже близькі зносини з соціальною демократією Німеччини і виробила собі програму, основану на доктринах Маркса і Енгельса, в якій, незважаючи на її мниму свободолюбність, в основі лежить ідея деспотизму та поневолення не тільки тіл, але ще більше душ і думок людських. Зріст тої організації в Австрії я вважаю великим нещастям для сеї монархії та для всіх її народів, яких члени пристають до неї» [Франко 2001: 355].

Таким чином, І.Франко разом з великим колом польських соціалістів здійснив ідейний крок у напрямку до заперечення екстремістських і тоталітаристських марксистських тенденцій. Він чітко стояв на засадах захисту чисто соціальних інтересів трудящих верств в умовах наростаючого капіталізму і водночас був проти перетворення соціалізму в фанатизовану ідеологічну доктрину, яка відкривала простір до нескінченних політичних протиборств, але вже на ґрунті партійницької нетерпимості і вузькоглядності, національної зверхності й упередженості, культу вождів і пророків і т. ін., усього того, чим стала багата історія тих суспільств, куди прийшов пізніше, вже в XX ст., марксизм та його підвиди – «троцькізм», «маоїзм» та ін.

Література:

Вендлянд 2000: Вендлянд А.В. Русофільство: ще один український проект // Ї. – 2000, – №17.

Вервес 1957: Вервес Г. Іван Франко і питання українсько-польських літературно-громадських взаємин 70-90-х років XIX ст. – К.: Видавництво АН УРСР, 1957. – 363 с.

Гошовська 1988: Гошовська В. Прогресивні українські діячі і газета «Praca» // Радянське літературознавство, –1988 – №10.

Ідзьо 2004: Ідзьо В. Територія, суспільний лад, етнологічна і соціально-економічна реконструкція історії розвитку хорватського етносу Карпато-Дністровського регіону // Ідзьо В. Ранньослов'янське суспільство і ранньослов'янська державність на території України. – Львів: Сполом, 2004. – 286 с.

Пащук 1962: Пащук А. Питання Франкового авторства деяких статей і кореспонденцій у газеті «Praca» // Українське літературознавство. Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1962. – С.4-25.

Свєнтоховський: Свєнтоховський А. Лист до І.Франка /Архів І.Франка, к.216/28.

Субтельний 1991: Субтельний О. Україна. Історія. – К.: Либідь, 1991. – 581 с.

Сухий 2000: Сухий О. Еволюція національної програми Русько-української радикальної партії // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип.7. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2000. – С. 243-249.

Франко 1980: Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. –К.: Наукова думка, 1980. – Т.26.

Франко 1983: Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. –К.: Наукова думка, 1983. – Т.40.

Франко 1984: Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. –К.: Наукова думка, 1984. – Т.44. – Кн.1.

Франко 1985: Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. –К.: Наукова думка, 1985. – Т.45.

Франко 1986: Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. –К.: Наукова думка, 1986. – Т.48.

Франко 2001: Франко І. Мозаїка. – Львів: Каменяр, 2001. – 434 с.

Doroftey Orest

The structure of Polish language publicism by I.Franko

The article analyzes the early period in forming of the Franko's relations with Polish political surroundings. The main attention is paid to the evolution of views of I.Franko as socialist and the role of this ideology in constricting the first positive contacts between Ukrainians and Poles in Halytchyna.

Key words: dialogue, citizenship, national interests, ideology, rationalism, materialism.

Оксана Кавун *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (4 Укр) 6 – 27
УДК 82. 94

Програмно-функціональне спрямування «Дуклі» – журналу української національної меншини у Словаччині

Стаття порушує проблему функціонування преси українських національних меншин у чужоземному суспільно-культурному контексті. У ній робиться спроба визначити роль і значення літературно-мистецького й публіцистичного альманаху «Дукля» в культурному житті української спільноти Східної Словаччини. Оглядовий характер публікації передбачає окреслення основних етапів діяльності і напрямів роботи журналу, авторського колективу, структури видання, тематичної та жанрової розмаїтості друкованих текстів.

Ключові слова: національна меншина, авторський колектив, структура видання, основні етапи діяльності.

Постановка проблеми. Після здобуття Україною незалежності переосмислюється історичний та естетичний досвід українського письменства, формується нова концепція літератури. Відтак вивчення феномену преси українських національних меншин стає особливо актуальним і водночас складним завданням. Його складність зумовлена тим, що більшість чужоземних українських спільнот віками жили у несприятливих для повноцінного людського існування умовах духовно-культурної та суспільної ізольованості. При цьому саме література, що розгорталася передусім на сторінках громадської преси, була могутнім, нерідко й основним, чинником їхнього культурного життя. Пропагувати українське письменство Східної Словаччини було одним із завдань газет «Слово народа» (1931-1932), «Пряшевщина» (1945-1951), «Нове життя» (1950-по сьогодні); журналів «Наша земля» (1927-1929), «Голос життя» (1929-1938), «Голос молоді» (січень-травень 1938), «Колокольчик-Дзвіночок» (1946-1949), «Дружно вперед» (з 1951 р.).

Альманах «Дукля» (1953 – по сьогодні) – перший і поки єдиний літературний та літературознавчий часопис словацьких українців, офіційний друкований орган українських письменників, репрезентант і активний організатор місцевого літературного руху. Проте такі дослідники українсько-словацьких культурних взаємин, як М.Мольнар [Мольнар 1980], Ф.Ковач [Ковач 1973], В.Хома [Література чехословацьких українців

(1945-1967). Проблеми й перспективи 1988], О.Зілинський [Зілинський 1965: 16], Ю.Бача [Бача, Ковач, Штець 1992: 2] лише вибірково і принагідно розглядають окремі положення та ідеї, маніфестовані публікаціями журналу, або періодично підсумовують діяльність видання переважно на його ж сторінках, як наприклад, З.Франко [Франко 1954], Ф.Гондор [Гондор 1963: 6], Ю.Гарбар [Гарбар 1963], І.Галайда [Галайда 1980], М.Ілюк [Ілюк 1982], Ф.Ковач [Ковач 1988]. Досі немає докладного аналізу альманаху «Дукля» як синтезуючого й визначального фактора в українсько-словацькому культурному діалозі. Пропонована стаття є першою спробою на шляху такого дослідження. Її **мета** – дати оглядову характеристику журналу «Дукля» для визначення його ролі у процесі національно-культурного розвитку української спільноти Східної Словаччини.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- окреслити суспільно-політичні та культурні передумови виникнення журналу «Дукля»;
- визначити основні етапи історії видання;
- висвітлити процес реалізації програмних положень «Дуклі» за роки її існування;
- охарактеризувати провідні рубрики журналу, показати взаємозалежність між друкованими матеріалами та конкретною суспільно-культурною практикою;
- показати місце «Дуклі» в історії української культури Східної Словаччини.

Коли йдеться про культурні взаємини із сусідами, то українці, з-поміж інших, такими передусім називають словаків. Духовна спорідненість цих двох слов'янських народів має вікові традиції, зумовлені спільністю витоків писемності. Ще з епохи Київської Русі між русинами й словаками спостерігається подібність у фольклорі, звичаях та обрядах. Міжлітературні зв'язки найжвавіші у XIX ст., у період національно-культурного відродження, найвиразніше проявилися завдяки взаємному використанню фольклорних мотивів в осмисленні національної проблематики (Я.Коллар, Я.Ботто, О.Белла, Й.Заборський, О.Духнович, А.Кралицький, О.Попович, О.Павлович та ін.), видавничій та фольклористичній діяльності Я.Коллара, Л.Штура. Й.Гурбана, І.Срезневського, В.Гнатюка та ін., перекладацькій та літературно-критичній практиці Л.Штура, С.Ваянського, І.Франка, В.Гнатюка, П.Грабовського, В.Доманицького та ін. Загальновідомий вплив словацьких будителів (Л.Штур, С.Халупка, Т.Ігнац, Б.Носак-Незабудов) на творчість українців

М.Шашкевича, Я.Головацького, І.Вагилевича, О.Духновича [Бача, Ковач, Штець 1992; Діалог культур: Україна в міжнародних зв'язках: Словаччина 1994; Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками 1957; З історії чехословацько-українських зв'язків 1959; Мольнар 1980; Смирнов 1998].

Багатогранний українсько-словацький культурний діалог – не лише результат географічного сусідства та спільного слов'янського коріння, а й наслідок схожої історичної долі. Протягом сторіч українці-русини Східної Словаччини разом зі словаками боролися за збереження своєї національної самобутності у складі різних держав: починаючи з XI століття, – в Угорщині, з XVI-XVII століть – в Австо-Угорській імперії. Після 1945 року – чергового «перевпорядкування» Європи, значна частина закарпатців, усупереч власній волі, залишається жити в Чехо-Словаччині (від 1993 року – у Словаччині). Ряд політичних акцій, а саме: виселення корінних чехословацьких громадян української національності до Радянського Союзу, заборона греко-католицької церкви та «православізація» населення, колективізація сільського господарства, «атеїзація» віруючих і масова словакізація українців, повна дискредитація старшого покоління української інтелігенції в післявоєнні роки, брак наукової інформації про минуле й сучасне життя України й українського народу та інші асиміляційні процеси мали за мету остаточно ліквідувати українське питання Чехо-Словаччини. Як результат – заперечення словацькими українцями своєї української (чи навіть «руської») приналежності й будь-якого поширення між ними української культурної чи мовної орієнтації, тобто поривання з усякими соціальними, релігійними, культурно-національними традиціями [Бача, Ковач, Штець 1992; Бача 1998; Mušinka 1997].

Про духовну ізоляцію українського населення Чехо-Словаччини відкрито заговорили лише на поч. 90-х років. «За долю кожної національної меншини, в якому краї та б не жила, – пише Віталій Конопелець, – співвідповідальні три чинники: народ, серед якого національна меншість побутує, відповідні державні органи (від найнижчих по найвищі), національний материк, від котрого у свій час той острівець відколовся. Наша «відрубність» від національного материка не так географічна, як духовна» [Конопелець 1990: 2].

Опинившись, за словами Олександра Олеся, «без стерна і без вітрил», українська спільнота мусила дбати про своє утвердження на чужині. Віками позбавлені власної державності й силоміць розкидані по чужих державах українці зберігали свою

національну самобутність саме у сфері культури. Українська громада Чехо-Словаччини, усвідомлюючи тривалу політичну залежність і свій колоніальний статус як національної меншини, теж обирає найоптимальніший шлях збереження власної національної сутності у слов'янському контексті – шлях літератури, науки й мистецтва, «котрий в'яже, а не розділює всі слов'янські народи» (І.Франко) [Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками 1957: 504].

Соціально-політичні, економічні та етно-психологічні умови й обставини розвитку культурного (зокрема літературного) життя української меншини у Чехо-Словаччині спричинили той факт, що єдиним джерелом зростання і середовищем функціонування літератури була літературно-мистецька громадська преса. Майже кожен закарпатський письменник розпочинав свій творчий шлях з журналу чи газети. Журнальна література була «основною формою оприлюднення зразків прози поезії, літературної критики» [Лощинська 1999: 5], засобом донесення їх до читача.

Українські літератори повоєнної Словаччини групуються навколо журналу **«Дукля»**. Як орган Української філії Спілки словацьких письменників альманах-квартальник (з 1966 року – двомісячник) заснований **навесні 1953 року** при видавництві Культурного союзу українських трудящих Чехо-Словаччини (сьогодні – Союз русинів-українців у Словаччині) Його зініціювала група українських авторів: Ю.Боролич, В.Зозуляк, Ф.Іванчов, А.Кусько, Ф.Лазорик, І.Мацинський, М.Питель, І.Прокіпчак, О.Рудловчак та М.Шмайда.

П'ятдесятирічний шлях «Дуклі» був нелегкий, зумовлений її особливим характером і становищем. Журнал видавався у специфічних умовах соціально-політичного і культурно життя українців-русинів у чужій державі. Сама його поява «була детермінована атмосферою своєї епохи» [Гондор 1963: 64]; тематична спрямованість, зміст і регулярність опублікованих матеріалів залежали великою мірою від власних можливостей не таких вже й потужних літературних сил Пряшівщини; вони ж формували й читацьку аудиторію, завдяки діяльності створеного при редакції часопису Клубу приятелів української літератури (КПУЛ) «Дружба» – клубу індивідуальних передплатників українських книжок. Більше тисячі його членів – письменники, науковці, освітяни, громадські діячі – складали основу нового покоління української інтеліґенції Чехо-Словаччини.

На перші роки припадає становлення «Дуклі» в контексті української преси Чехо-Словаччини, формування свого

індивідуального обличчя, організаційної визначеності, усвідомлення чіткої мети і програми. У цей період більш, як раз на рік змінюється редакція, іноді досить стихійно і необгрунтовано: за три роки редактором і головним редактором в одній особі поперемінно були І. Мацинський, Ю. Боролич, Ф. Іванчов. Весь час добрим помічником і дорадчим органом редакції була редакційна колегія – письменники, літературні критики, літературознавці, які разом сприяли виконанню завдань журналу.

Упродовж усієї історії часопису видавці своїм **першорядним обов'язком** вважали публікувати художні твори, наукові й публіцистичні праці пряшівських авторів, знайомити читачів із творчістю радянських українських письменників, друкувати в перекладі на українську мову зразки художніх творів словацьких і чеських митців, висувати й обговорювати проблеми існування, місця і значення української літератури в контексті чехословацького літературного процесу.

Сьогодні, з позиції часу, можна впевнено твердити, що більш-менш повно виконано першу частину завдань: за п'ятдесят років на сторінках журналу опубліковано чимало поетичних, прозових, рідше драматичних зразків творчості письменників Пряшівщини. Палітру часопису на етапі його становлення формують твори його організаторів та перших членів Української філії Спілки словацьких письменників. Молодше покоління творчої ґенерації, а саме В.Гайний, С.Макара, В.Дацей, Й.Шелепець, Ф.Ковач, М.Роман, С.Гостиняк, М.Мольнар, які пізніше стали членами письменницької організації, засвоювали творчу майстерність саме на сторінках «Дуклі». В наступні роки в журналі розпочинали свій творчий шлях Й.Збіглей, М.Немет, М.Дробняк, І.Галайда та інші початківці. Причини недостатнього виконання, а подеколи й повного ігнорування решти зобов'язань – предмет майбутніх досліджень у різних сферах гуманітарних наук.

Програмна спрямованість, чітко визначений **«літературно-мистецький та публіцистичний»** профіль видання, розмаїтість авторського колективу за час існування журналу, та конкретна соціально-політична ситуація диктують тематику й структуру часопису, розгалуженість рубрик (упродовж років), визначають характер друкованих матеріалів і спектр питань, пов'язаних із культурним і зокрема літературним життям українців у Словаччині.

Основу «Дуклі», як і будь-якого іншого «товстого» журналу, складає **художня література**, розділена за постійними і

тимчасовими рубриками, серед яких **«Поезія», «Художня проза**», «**Сатира і гумор», «Голос Радянського Закарпаття», «З чеської прози»** та ін. Ідейно-художній рівень опублікованих творів не завжди був однаковий, відповідав своєму часові й суспільним умовам видання.

Другою за обсягом матеріалу й важливістю, визначеною профілем журналу, є рубрика – **«Критика і публіцистика».** Її зміст за п'ятдесят років теж не є однорідний та рівнозначний. Найбільш якісний період в історії літературної критики припадає на 1956-1968 рр. і відповідає кульмінаційному етапові літературного розвитку.

Спрямованість «Дуклі» передбачає ще одну важливу, але, на жаль, менш заповнену, рубрику – **«Мистецтво»**, у якій постійно публікуються фоторепродукції малярських робіт українських художників та короткі біографічні довідки про митців. Осібно виступає «театр». Найчастіше – це спогади і статті до ювілеїв театральних діячів і лише поодинокі з них торкаються проблем театру.

Окремі рубрики формує народна творчість: «**НХС»**, **«Етнографія і фольклор»**, **«Звичаї»**.

Постійна рубрика **«Про нас пишуть»** (ранній варіант «**Радянська преса про наші видання»**) вміщує передруки статей з різних журналів (н-д, «Всесвіт», «Дружно вперед»).

Час від часу в 70-х роках з'являється рубрика **«Знайомтесь»** з короткими довідками про письменників та зразками їх творчості.

«Наукові статті», **«Повідомлення і документи»**, **«Культурні події»** друкують матеріали про історію і сучасний стан українсько-словацьких взаємин, історичні розвідки про українців інших країн, повідомлення про культурно-літературне життя чехословацьких українців, широко висвітлюють діяльність Української філії ССП на підтримку й пропаганду української культури.

Розглянувши історію створення, основні напрями роботи, автуру та характер друкованих матеріалів, час функціонування «Дуклі» можна поділити на **чотири періоди:**

I. 1953 – 1956 рр.
II. кін. 50-х – 60-ті рр.
III. 1968 – 80-ті рр.
IV. 1989 – до сьогодні.

Такий поділ, певна річ, умовний. Він зроблений відповідно до періодизації української літератури повоєнної Чехо-Словаччини, яку запропонував Ю.Бача. Після 1945 року авторитет усього «радянського» став настільки сильним і впливовим на всі

галузі життя Чехо-Словаччини, що й розвиток літератури української меншини теж визначався бажанням орієнтуватись на готові зразки радянського (перш за все українського) письменства. Це породжує велику кількість схематичних, поверхових творів, своєрідних ілюстрацій до партійних гасел та настанов, єдиним критерієм поцінування й оригінальності яких є рівень суспільної заанґажованості автора, «актуальна тематика», риторика прославлення й урочистості, пафосне декларування абсолютного щастя і т. д. На початку свого існування «Дукля», виконуючи заманіфестоване у першому номері зобов'язання «активізувати всі літературні сили краю і спрямувати їх на будівництво соціалізму» [Цит.за: Ілюк 1982: 53], друкує багато такої «псевдолітератури» дуже низької художньої вартості: схвалюючі, панегіричні ліричні вірші на патріотичну й соціальну тему, оповідання, нариси, публіцистичні статті про трагізм війни й мирні будні розбудови «соціалістичного суспільства», про соціальні перетворення й конфлікти на селі. Це дало підстави визначати роль журналу на цьому етапі як «заїжджої корчми» [Зілинський 1965: 99], до якої прибиваються однотипні, безликі твори авторів-початківців. Суто літературною причиною такої ситуації було «неіснування» української літературної критики [Бача, Ковач, Штець 1992: 195]. В той час уся критична діяльність українських літераторів зводилась до анотацій-повідомлень про вихід з друку нової книжки, про її тему, ідею, авторський задум, переказування змісту, «встановлення, чи твір «вірно відбиває дійсність», чи є в ньому «типовість» [Література чехословацьких українців (1945-1967). Проблеми й перспективи 1988: 95], яка його виховна роль.

На кінець 50-х років (після XX з'їзду КПРС у 1956 р.) припадає активний процес формування української літературної критики Чехо-Словаччини, яка значно випередила художню практику й висунула цілий ряд нових вимог до авторів і критеріїв літературних творів. Надруковані за цей час оглядові замітки, відгуки, рецензії, літературно-критичні й історико-літературні розвідки, полемічні нотатки (н-д, навколо роману М.Шмайди «Тріщать криги»), публіцистичні статті В.Копчака, М.Гирякя, С.Макари, І.Мацинського, Ю.Бачі, В.Хоми, А.Червеняка, І.Волощука, А.Шлепецького, Ф.Гондора та ін. представили ширший спектр поглядів на специфіку художньої літератури, її завдання і роль у суспільстві, розуміння теорії відображення й питання художньої правди, її зв'язку з життям, висунули нові вимоги щодо літературних критеріїв та образотворення, окреслили своєрідність літератури словацьких українців, її

тематичні, стильові й жанрові особливості, перспективи і шляхи подальшого розвитку, підняли питання творчого переосмислення власних традицій, засвоєння здобутків світової культури і тим самим сформували українську літературну критику (ширше – літературознавство) Словаччини, яка активно впливала на тогочасний літературний процес і продовжує це робити дотепер.

Тож і «Дукля» тоді поповнюється високохудожніми зразками творчості М.Шмайди, С.Гостиняка, Є.Бісс, І.Мацинського, Ф.Лазорика, В.Гренджі-Донського, Ю.Боролича, Ф.Іванчова, Й.Шелепця, Й.Збіглея, В.Дацея, І.Галайди. Їхні ліричні вірші, поеми, балади, сонети, оповідання, новели, нариси, репортажі, повісті, романи, драми, ліричні комедії помітно розширили жанрову палітру видання. Можливо, й не всі твори відзначалися винятковими художніми вартостями, але вирізнялися прагненням глибоко проникати у складність життя й людських відносин, відтворювати внутрішній світ персонажів, всебічно розкривати динамічний розвиток їхніх характерів у майстерних, естетично яскравих образах. Крім того, в цей час журнал друкує твори заборонених в Україні «шістдесятників», репресованих письменників, дисидентів (поезію Василя Симоненка, Івана Драча, Миколи Вінграновського, Ліни Костенко, Дмитра Павличка, літературно-критичні та публіцистичні праці Івана Дзюби та ін.), подає інформацію про загальноукраїнське національно-культурне життя, якої уникала радянська преса, завдяки чому переростає «місцеве значення і стає фактором всеукраїнської боротьби за незалежність України» [Бача, Ковач, Штець 1992: 208]. Українські читачі мали змогу також познайомитися з художніми творами й літературознавчими дослідженнями словацьких і чеських авторів завдяки плідній праці Гуртка теорії і практики перекладу на українську мову, що функціонував при редакції часопису.

Вторгнення у 1968 році у Чехо-Словаччину радянських військ зруйнувало відрадні тенденції оновлення культурно-національного життя української громадськості, повернуло його на початок 60-х, а то й 50-х років. З літературного процесу були вилучені кращі його представники, а на арені літературного розвитку головні позиції посіли І.Прокіпчак, В.Зозуляк, М.Роман та ін., які ще на початку 60-х рр. знаходились на периферії літературного життя. Українську літературну критику тоді представляли найперше В.Коман, Ф.Ковач, М.Роман своїми поверховими рецензіями-анотаціями на окремі видання та оглядовими працями про життя і творчість письменників, у яких критичний аналіз знову зводився до висвітлення місцевої

тематики й суспільної проблематики, поцінування художніх творів за т. зв. «місцевими» критеріями, з опорою на провінційність літератури чехословацьких українців. І звичайно, жодних дискусій, полемік над питаннями художньої вартості окремих творів та власного літературного процесу загалом. У результаті – двадцять років застою в українському літературному житті, наслідки якого ще довго давали про себе знати після 1989 року.

Таким чином, навіть огляд діяльності журналу свідчить, що «літературно-мистецький і публіцистичний альманах» «Дукля» без перебільшення визначне явище в історії української культури Східної Словаччини. Часопис намагався не тільки об'єктивно віддзеркалювати плин літературного процесу й культурного розвою словацьких українців, а й виступати своєрідною трибуною для обговорення актуальних мистецько- літературних питань доби і тим самим активно впливати на розвиток культурно-літературного життя словацької української громади другої половини XX століття. «Дукля» стала специфічно національним виявом самоідентифікації українців у чужій державі. Плекаючи у творчій праці своє національне «я», редактори й дописувачі журналу, з одного боку, стверджували свою приналежність до українського народу, формували свідомість його інтелігенції та почуття національної єдності, а з іншого – будучи складовою інформаційно-культурного потенціалу України і Словаччини, аргументовано доводили необхідність єднання, інтеграції української національної меншини у словацьке суспільство на засадах взаєморозуміння і духовного взаємозбагачення.

Як бачимо, у дослідженні феномену преси українських національних меншин перехрещується ряд проблем як суто літературо- та журналістикознавчих, так і націотворчих, загальнодуховних, політичних та історичних. Це ще раз підкреслює актуальність дослідження ролі і значення літературно-мистецького видання «Дукля» у процесі культурно-національного розвитку української громади у Східній Словаччині та міжнаціонального культурного діалогу.

Література:

Бача, Ковач, Штець 1992: Бача Ю., Ковач А., Штець М. Чому, Коли і Як? Запитання й відповіді з історії русинів-українців Чехо-Словаччини. – К.: ІНТЕЛ, 1992. – 84 с.

Бача 1998: Бача Ю. З історії української літератури Закарпаття та Чехо-Словаччини. – Presov: Filozoficka fakulta Presovskej univerzity, 1998. – 280 с.

Галайда 1980: Галайда І. Роздуми над журналом «Дукля» (1977-1979 рр.) //Дукля . – 1980. – № 3. – С. 57-60.

Гарбар 1963: Гарбар Ю. Думки над реєстром //Дукля. – 1963. – № 2. – С. 60-61.

Гондор 1963: Гондор Ф. «Дуклі» 10 років: йдеться про концепцію «Дуклі» //Дукля. – 1963. – № 1. – С.5-10.

Гондор 1963: Гондор Ф. Ширший розмах «Дуклі»! //Дукля. – 1963. – № 4. – С. 64-70.

Діалог культур: Україна в міжнародних зв'язках: Словаччина 1994: Діалог культур: Україна в міжнародних зв'язках: Словаччина //Українська культура: історія і сучасність: Навч. посібник /За ред. Черепанової С.О. – Львів: Світ, 1994. – С. 384-389.

Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками 1957: Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками /Упор. Мольнар М., Мундяк М. – Братіслава: Словацьке вид-во худ. літ., 1957. – 693 с.

З історії чехословацько-українських зв'язків 1959: З історії чехословацько-українських зв'язків /Гол. ред. Грозенчик Й. – Братіслава: Словацьке вид-во худ. літ., 1959. – 688 с.

Зілинський 1965: Зілинський О. Куди йти літературі східнословацьких українців? //Дукля. – 1965. – № 2. – С. 94-99.

Журнал наших братів: «Дукля» очима радянського критика 1963: Журнал наших братів: «Дукля» очима радянського критика //Дукля – 1963. – № 4. – С. 72-73.

Ілюк 1982: Ілюк М. Тридцятирічний шлях. Анкета з приводу ювілею журналу //Дукля. – 1982. – № 4. – С. 51-61.

Ковач 1973: Ковач Ф. Деякі проблеми розвитку української літератури в Чехословаччині (післявоєнний період). Літературно-критичний нарис. – Пряшів: Центр. Комітет Культурного союзу українських трудящих ЧСССР, 1973. – 160 с.

Ковач 1988: Ковач Ф. Трибуна літературного життя (До 30-річчя журналу «Дукля») //Ковач Ф. Діалоги. – Словацьке педаг. вид-во в Братіславі, відділ укр. літ. в Пряшеві, 1988. – С. 262-276.

Конопелець 1990: Конопелець В. Проти течії //Дукля. – 1990.– №5. – С. 1-2.

Література чехословацьких українців (1945-1967). Проблеми й перспективи 1988: Література чехословацьких українців (1945-1967). Проблеми й перспективи. – Словацьке педаг. вид-во в Братіславі, відділ укр. літ. в Пряшеві, 1988. – 128 с.

Лощинська 1999: Лощинська Н.В. Журнал «Червоний шлях» та літературний процесс 20-30-х рр. В Україні. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – К., 1999. – 18 с.

Мишанич 2002: Мишанич О. Питання української національної самосвідомості в літературі південно карпатського ареалу //Мишанич О. На переломі: Літературознавчі статті й дослідження. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 256-272.

Мольнар 1980: Мольнар М. Зустрічі культур: З чехословацько-українських взаємовідносин. – Братіслава: Словацьке педаг. вид-во, 1980. – 542 с.

Смирнов 1998: Смирнов Л. К вопросу о словацко-украинских культурных связях в контексте истории Закарпатья в XIX веке // Благовісник праці. Науковий збірник на пошану акад. М.Мушинки. – Ужгород – Пряшів: Карпати, 1998. – С. 313-319.

Франко 1954: Франко З. Український альманах в Чехословаччині //Дружно вперед. – 1954. – № 2. – С. 30-31.

Mušinka 1997: Mušinka M. Rusíni-ukrajinci – jedna národnosť. – PREŠOV: Vydavateľstvo Zväzu Rusínov-Ukrajincov Slovenskej republiky, 1997. – 26 s.

Kavun Oksana

Programme-functional direction of «Dukla» – a magazine of Ukrainian national minority in Slovakia

The article surveys the problem of the Ukrainian minority press functioning in foreign cultural society. An attempt is made to determine the role and significance of literary publicistic almanac «Duklia» at cultural life of the Ukrainian community in Eastern Slovakia. The publication purpots to outline the main trends and stages of magazine’s activity, structure of the edition, thematic and genre varieties of the published texts.

Key words: national minority, authorial collective, structure of publication, main steps of activity.

Наталія Колесникова *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (7 США)
УДК 82. 091

Джон Стейнбек у дзеркалі радянського літературознавства

Творчість Джона Стейнбека у трактуванні радянського літературознавства була піддана специфічній ідеологічній та естетичній обробці. В результаті всесвітньо відомий американський письменник набув рис типового радянського літератора, який підлягає необхідним заходам виховного впливу.

Ключові слова: ідеологічний вплив, рецепція, американська література, радянська література

До 1917 року російське літературознавство оцінювало творчість письменників з-за кордону за тим резонансом, яке воно мало на своїй батьківщині та у всьому світі. Це було достатньо об'єктивним. Після революції критерії оцінювання різко змінилися, відійшли у тінь принципи естетичні та навіть соціальні, на перший план вийшла ідеологія. Після виходу у світ книг американського журналіста Джона Ріда «Десять днів, які приголомшили світ» та англійського письменника Герберта Уелса «Росія у пітьмі» у сприйнятті вже радянського літературознавства практично уся закордонна література різко поділилася на «своїх» та «чужих» саме за ідеологічною ознакою. Ситуація загострилася ще й тим, що за кордоном опинилася велика група знаних літераторів, теж налаштованих суто ідеологічно. Поступово складався ареопаг зарубіжних письменників, яким присвоювався титул «великого друга Радянського Союзу», перевага надавалася тим, хто належав до лав своєї, вітчизняної комуністичної партії. До цього грона вибраних, творчість яких всіляко розповсюджувалася, могли належати автори, які, наприклад, самі пропагували у своїх творах нову державу та спосіб життя у ній, або ж долучалися до демократичних сил, що знаходилися у опозиції до провідних капіталістичних держав, або ж зазнавали від цих держав гонінь тощо.

Американська література завжди перебувала у сфері пильної уваги радянських дослідників з огляду на те, що у економічних працях засновників марксизму американський спосіб виробництва визнавався провідним та найбільш прогресивним. З цього виникала ідея, заснована на принципах діалектичного матеріалізму, про неминучий зв'язок між передовою формою

виробництва та передовими формами мистецтва. Наскільки ця ідея справджується, ще належало перевірити.

У американській літературі вже був на той час письменник, який знаходився у списку улюблених авторів вождя світового пролетаріату – Джек Лондон. Можна було сподіватися появи аналогічних літераторів. І такі невдовзі почали з'являтися. У 1940 році газета «Правда» надрукувала фрагменти книги американського письменника Джона Стейнбека «Грона гніву». У самих Сполучених Штатах автора книги називали «червоним» та «більшовиком». Кращої рекомендації годі було й шукати. Та незабаром почалася війна, й про прогресивного американця призабули.

Але у післявоєнні роки діяло популярне гасло: «Наздогнати й перегнати Америку». І от у 1962 році Стейнбек здобуває Нобелівську премію «за реалістичне та поетичне обдарування, що поєднується з м'яким гумором та гострим соціальним баченням». Правда, ця форма суспільного визнання у Радянському Союзі не дуже визнавалася, бо Нобелівський комітет часом таки допікав радянській владі, 1933-го року присудивши премію емігранту Буніну, 1958-го – укритому дисиденту Пастернаку. Радянські літератори мали нагороджуватися за місцем проживання, Державними та Ленінськими преміями. Для зарубіжних авторів існувала Ленінська премія миру, якою, до речі, вже були нагороджені американські письменники Говард Фаст та Уільям Дюбуа, обидва, звичайно, комуністи.

Та ця подія, Нобелівська премія Стейнбека, набула на той час дещо іншого візерунку. 1962 рік мало не став початком Третьої світової війни. Карибська криза між Радянським Союзом та Сполученими Штатами тільки якимсь політичним дивом не перетворилася на збройне протистояння. Й у цьому світлі учинок Нобелівського комітету, який згадав письменника, що навіть у себе на батьківщині років десять-п'ятнадцять як випав з обойми авторів бестселерів, можна вважати миротворчим актом з боку Заходу.

Спершу це було сприйнято з певною підозрою, але коли через рік, у 1964-му, премію надали майже комуністу тоді Жан-Полю Сартру, а у 1965-му – цілком радянському письменнику Михайлові Шолохову, радянське літературознавство прийняло Стейнбека у свої обійми. Тим більше, що у 1968-му він перейшов у кращий світ і міг вважатися класиком. Стейнбека почали досліджувати на усіх рівнях: від академічної науки – до вузівських програм для студентів.

Перш за все треба було увести творчий доробок прогресивного американського письменника у річище єдино вірного художньо-політичного вчення, оцінивши усе зроблене ним з точки зору відповідності виробленим на той час критеріям радянської літературознавчої науки.

Що було добре, так це те, що творчий шлях письменника вже завершився, й можна було трактувати весь комплекс його робіт з точки зору соціалістичного реалізму, не звертаючи уваги на будь-які можливі колишні його оцінки. Єдине, що мало лишитися недоторканим – «Грона гніву», оскільки газета «Правда» у 1940 році вже видала цьому роману свою індульгенцію.

Біографія письменника під пером радянських дослідників стала цілком трудовою, юний Джон, перш ніж стати письменником, «перепробовал множество занятий», терпів злидні («Я беден, чертовски беден»), це допомогло йому у майбутньому добре розуміти головних героїв своїх книжок, «хорошо знакомых ему по собственному опыту простых людей Америки». Правда, оскільки Стейнбек все ж таки жив у країні, яку доля позбавила можливості безпосередньо відчути остаточну історичну істину, то йому «не сразу удалось до конца правдиво и художественно верно представить в своем творчество положение трудящихся в Америке, деятельность прогрессивных организаций». Саме тому початок творчої діяльності письменника був ознаменований тим, що він «опубликовал ряд откровенно слабых книг, насыщенных абстрактным морализированием, полумистическими настроениями», більше того – у деяких своїх творах він «уподобляет жизнь людей процессам, происходящим в животном мире», змальовуючи «картины жестокой борьбы за существование».

Естетичне формування Стейнбека-митця відбувалося, певна річ, у колі американських письменників, радянський дослідник навіть знає, яких саме, й тому впевнено пише, що у творчості Стейнбека «передовая критика видела дальнейшее развитие прогрессивных традиций литературы США XX века, связанных с именами Джона Рида, Теодора Драйзера, Эптона Синклера, писателей школы «пролетарского романа» 30-х годов». Звичайно, авторові довелося уперто долати «узость позитивизма», але уроки не пропадають надаремно, й «реализм Стейнбека-художника одерживает безоговорочную победу над отвлеченными мотивами фатализма и мистики» та «все силы его взрослеющего таланта устремляются на прославление внутренней красоты человека» [Мулярчик 1977]. Тобто еволюція автора йде належним шляхом,

прямуючи до створення шедевру американської літератури – роману «Грона гніву».

Та дослідників не полишає підозра щодо ідейної досконалості простого американського письменника. Перш, ніж затвердити остаточно достатній ідеологічний рівень твору, який читатимуть радянські студенти, варто було переконатися, що він виник не просто так, а так, як належить виникати такого роду творам: під впливом прогресивних ідей, внаслідок правильного життєвого досвіду. І дослідники з радістю знаходять у біографії Стейнбека факт, який, на їх думку, все пояснює. Виявляється, перш ніж взятися за перо і створити роман, гідний публікації у газеті «Правда», письменник здійснив відрядження туди, де йому усе пояснили: «Есть еще один фактор, который, надо думать, сыграл определенную роль в реализации замысла «Гроздьев» – поездка Стейнбека в СССР» [Злобин 1985]. Письменник, дійсно, влітку 1937 року їздив до Європи, побувавши також у Москві та Ленінграді. Але що ж такого у вікопомному 1937 році побачив та взнав він у Радянському Союзі, що після цього написав насичену по вінця негативними емоціями книгу, можна тільки здогадуватися. Тим більше, що, на відміну від двох наступних своїх поїздок, у 1947-му та 1963-му, ніяких згадок про своє перебування в Росії не залишив.

Але головна мета була досягнута: всесвітньо відомий письменник, лауреат Нобелівської премії написав свій шедевр, попередньо одержавши фахові консультації у країні перемігшого соціалізму. Тепер можна аналізувати його творчість, виходячи з канонів соціалістичного реалізму. Що й було зроблено.

Громадянська позиція письменника за цими канонами оцінюється як першорядна, тому його позалітературна діяльність, хай постфактум, розглядалася не менш прискіпливо, ніж вчинки члена Спілки письменників. Якщо Стейнбек «активно выступил в защиту принципов демократии от смертельной угрозы фашизма» [Мулярчик 1977], то це, безумовно, так і належиться. Але коли письменник поїхав до В'єтнаму, де служив його син, та дозволив собі спробу хоч якимось чином пояснити своїм співгромадянам, що роблять американські хлопці у далекому Індокитаю, то це було потрактовано з усією партійною вимогливістю: «Таким падением закончил свой творческий путь этот талантливый самобытный художник» [История американской литературы 1971].

Службове відрядження від американської газети до Радянського Союзу та перебування, зокрема, у Києві виглядає як відповідне відрядження від газети «Правда». Цитуються такі

рядки з приватних листів Стейнбека: «Прекрасная страна и прекрасный город... Эти украинцы – отличный приветливый народ, с прекрасным чувством юмора» [Иванько 1989]. 1963-го року, вже у статусі Нобелівського лауреата, письменник ще раз побував у Союзі – і знову максимально позитивно оцінив побачене.

Тексти Стейнбека розглядаються перш за все з точки зору відповідності передовій ідеології, хоча події у його романах відбуваються в Америці: «Герои романа приходили к пониманию необходимости коренного изменения собственнических общественных отношений, и в этом заключается особая идейная значимость произведения Стейнбека для ***развития социалистической мысли*** в США» [Беляев 1969: 39] (Виділено нами – Н.К.), «писатель приближается… к осознанию социалистического идеала, что способствовало широте и глубине его эпического замысла» [Засурский 1966: 340], «Стейнбек ставит имена Маркса и Ленина в один ряд с именами американских идеологов-демократов Пэйна и Джефферсона» [Гиленсон 1974: 212]. Для естетичного аналізу використовуються паралелі, звичайно, з творів класика соціалістичного реалізму: «Образ матери Джоудов – замечательное завоевание Стейнбека. Ее иногда сопоставляют с горьковской Пелагеей Ниловной» [Гиленсон 1974: 211], «компании калифорнийских бродяг, этих близких родственников знаменитых горьковских босяков» [Мулярчик 1977].

Можна ще довго ілюструвати висловлюваннями літературознавців-«зарубіжників» задекларовану тезу про те, що творчість Джона Стейнбека у рецепції радянського літературознавства аналізувалася як частина літератури радянської, практично без урахування естетичних та соціальних особливостей американської літератури XX століття.

Література:

Батурин 1984: Батурин С.С. Джон Стейнбек и традиции американской литературы. – М., 1984

Белов 1982: Белов С. Зима тревоги Джона Стейнбека //Литературное обозрение. – 1982 – №11

Беляев 1969: Беляев А.А. Социальный американский роман 30-х годов и буржуазная критика. – М., 1969

Гиленсон 1974: Гиленсон Б.А. Американская литература 30-х годов XX века. – М., 1974

Гиленсон 1975: Гиленсон Б.А. Социалистическая традиция в литературе США. – М., 1975

Динамов 1960: Динамов С. Зарубежная литература. – М., 1960.
Засурский 1966: Засурский Я. Американская литература XX века. – М., 1966
Зверев 1980: Зверев А. Дорога никуда //Литературное обозрение – 1980 - №2
Зверев 1982: Зверев А.М. Американский роман 20-30-х годов. – М., 1982
Злобин 1985: Злобин Г.П. По ту сторону мечты. Страницы американской литературы. – М., 1985.
Иванько 1989: Иванько С.С. Биография Д. Стейнбека // Стейнбек Джон. Собр. соч.: В 6-ти тт. Т.1. – М., 1989
История американской литературы 1971: История американской литературы. – М., 1971
Мулярчик 1977: Мулярчик А.С. Творческий путь Джона Стейнбека // Стейнбек Джон. Избранные произведения. М., 1977, С.3-23.
Мулярчик 1988: Мулярчик А.С. Современный реалистический роман США. – М., 1988
Мулярчик 1985: Мулярчик А.С. Спор идет о человеке: О литературе США второй половины XX века. – М., 1985

Kolesnykova Natalia

John Steinbeck in the mirror of the Soviet literary criticism.

John Steinbeck's works in treatment of the Soviet literary criticism was subjected to specific ideological and aesthetic processing. As a result the world famous American writer gained features of the typical Soviet writer which was subjected to necessary measures of educational influence.

Key words: ideological influence, reception, American literature, Soviet literature

Андрій Кусяк, Роман Гаврилюк *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (7 США)
УДК 82. 73 – 31

Специфіка трансформації образу кентавра в однойменному романі Джона Апдайка

Стаття присвячена дослідженню творчості Джона Апдайка, зокрема його романові «Кентавр». У статті проаналізовано образ Кентавра, базуючись на теоретичних засадах у галузі міфокритики., а також продемонстровано функціонування роману «Кентавр» на певному метарівні. Зокрема, висвітлено лише один аспект цього функціонування, а саме роль поліфонії у трактуванні статусу художнього образу і набуття ним на рівні з традиційним метааспекту.

Ключові слова: образ кентавра, трансформація, міфокритика, метарівень, поліфонія.

Композиції роману Дж. Апдайка притаманний двоплановий характер зображення дійсності: справжній світ служить художньою моделлю для власне контексту, а нашарований на нього світ міфологічних алегорій зосереджений у надтексті твору. Справжній Колдуел та його двійник, спроектований на екран традиційного образу кентавра Хірона, зображені як діалогічна взаємодія міфологічного зі справжнім. Двоєдина природа кентавра є прекрасним зразком для розкриття двоєдиної природи людини. В імагінативній картині світу Колдуел та кентавр об'єднані в єдине поліфонічне ціле, це досягається за допомогою взаємодії та нашарування фантастичного на буденне, а тому цей синтез демонструє функціонування образу головного героя на метарівні.

В.К.Тарасова розглядає двопланову композицію роману як метафору – порівняння людини з міфологічним кентавром – розгорнуту в сюжеті твору [Тарасова 1965: 115]. А тому теоретичною основою дослідження прислужиться нам визначення структури метафори, запропоноване І.А.Річардсом: людина – це тема метафори (tenor), кентавр – образ метафори (vehicle) [Richards 1936: 93]. Таким чином, два плани роману (реальний і міфологічний) – це два чинники метафори. Базою для порівняння (ground) служитимуть риси, притаманні як вчителеві Колдуелу, так і Кентавру Хірону: високе почуття гуманності, жертовності, любові до ближнього, безмежна доброта тощо.

Отже, центральне місце в романі відведене рядовому вчителю Джорджу Колдуелу, отому, як зауважує О.Арсеньтьєва, «сильному духом стоїку, котрий, зумисне нехтуючи зовнішніми ознаками гідності, утверджує людину в собі, а не перед Зіммерманом, учнями чи бродягою» [Арсентьева 1968: 337].

Дж. Апдайк сконцентрував у своєму героєві незвичайну душевну енергію. Вчитель Колдуел прожив «15 років у пеклі». І цю удушливу атмосферу «пекла» автор відтворює вже на перших сторінках твору. Наратор повідомляє, що Колдуела поранено стрілою. Таким чином, символічний образ стріли вже на початку немов готує нас до виняткового, він стає першим елементом міфологічного світу в романі. Функціонування міфу в семіосфері твору посилюється незвичайністю окремих метафор, сконцентрованих у його мікротекстах: «він спробував не ступати на цю ногу, але інші три зацокали дуже гучно й врізнобій» [Апдайк 1988: 20]; «десь унизу під животом щурили зуби радіатори, виблискуючи в білім промінні зимового сонця», «плечі – трохи завузькі як на таке дебеле створіння – розпрямилися, і він пустився бігти, мало що не гарцюючи…» [Апдайк 1988: 21]. Використовуваний автором такий стилістичний прийом надає розвиткові подій ефекту невиправданого сподівання, оскільки у звичайній ситуації є неможливим поєднання елементів «нога» і «цокати» чи «людина» і «гарцювати» і т. п. Зазначимо також, що текст набуває ритмічності, коли змальовується образ головного героя твору: подібно тому як Колдуел кульгає з останніх сил темними шкільними коридорами, так і наратив тексту відбиває ритм з рядка в рядок, немовби завмираючи на мить, продовжуючи свою заздалегідь приречену ходу. Внаслідок оригінального вплетення метакоментаря («цокотіння ніг», «гарцюваня», «підземне володіння шкільного царства») в матрицю сюжету образ Джорджа Колдуела вже на початку розповіді набуває алегоричності. Підтвердженням цього є владне «Стій» [Апдайк 1988: 35]. Читач з учителем потрапляє в інший вимір, котрий непідвладний законам часу: на низькому березі, встеленому очеретом і нарцисами, мудрий кентавр Хірон веде бесіду з юною богинею. Саме ця зустріч з Венерою – початок пошуку головним героєм відповіді на філософські питання, що стосується суті його особистості: «…попри всі його болісні намагання знайти спокій у душі, часто, коли він роздумував над міфом про своє народження, ті зрілі роздуми наливалися раптом гіркою дитячою образою; незаслужена спрага перших днів життя палила горло; і крихітний острівець, навіть не в сотню ярдів завдовжки, де він, перший із племені, суджено жити в печерах, лежав просто неба, здавався

йому уособленням всього жіноцтва – обмеженого, плиткого та самолюбного» [Апдайк 1988: 37]. Як бачимо, міфологічний реалізм автора є тим ланцюжком, котрий тісно пов'язує головного героя з конкретною дійсністю, що його породила, і котрий допомагає донести до нашої свідомості духовну суть образу.

Дж. Апдайк тричі змальовує у романі суто міфологічні сцени. Це вже згаданий епізод з першого розділу, в третьому – Хірон з нащадками Олімпу в сяючій зеленню і сонцем Аркадії, а в останньому – він приймає смерть посеред пекучої білої пустелі. Але було б неправильно трактувати ці сцени як суто міфологічні, позаяк такі авторські візії мають під собою реальний підтекст, з якого не важко прочитати, що перед нами не що інше, як жорстока оліджерська (читаємо: антигуманна) дійсність: Тільки Артеміда «хихоче по кущах з ватагою дівиць, чиє так зване дівоцтво жоден лікар в Аркадії…» [Апдайк 1988: 41]; навіть вмираючи, Хірон згадує, що «доведеться лавірувати між Зіммерманом і місіс Герцог, взагалі між усією тією нестерпною, незліченною оліджерською бандою» [Апдайк 1988: 301]. Справді, автор використовує міф «як спосіб зробити більш рельєфним і багатогранним характер героя» [Арсентьева 1968: 348]. Міф у Дж. Апдайка відбиває частину внутрішнього світу Колдуела, так би мовити, зворотній бік його візії світу. Водночас кожна з трьох міфологічних сцен просякнута сучасним змістом, всі деталі підлягають загальній інтенції автора: створити глибоко індивідуальні характери та відповідний настрій. Нашарування фантастичного на реальне в надтексті та вторгнення в міфологічне реального, котре завуальоване в підтексті твору, надають образові головного героя метазвучання.

Весь роман Дж. Апдайка побудований як медитативний пошук змісту життя. Однак «Кентавр» є також своєрідним інтерпретаційним пошуком оскільки пошук Колдуела-Хірона полягає в його спробі зрозуміти себе і навколишній світ. Колдуел – герой, усе життя якого суцільне питання і водночас низка запитань. Його болісні роздуми так само пекучі, як і біль його рани. З цього приводу справедливо зауважує С.Жорданія, що біль у семіотичному просторі твору червоною ниткою проходить через увесь твір. «Біль присутній всюди: у міфі про Хірона, в литці і психіці Колдуела, у всьому дивовижному за своєю архітектонікою романі, але його образ, який сприймається як голод, з особливою силою концентрує всю напруженість, усі страждання і конфлікти світу в одній людині. Трансформований талантом митця в естетичний символ, біль є прекрасним, його неможливо не

помітити, а побачивши – залишитися байдужим» [Жордания 1986: 192].

Оліндженське життя гнітюче, самовдоволене й антиінтелектуальне. Три дні подорожує Колдуел містом і ніде не може позбутись страждань, ран, котрі розривають його на шматки. І це зрозуміло. Так влаштоване саме життя, адже мислити – означає страждати. Недарма на уроці, присвяченому розвиткові життя на землі, він називає людину «трагічною твариною» [Апдайк 1988: 248].

Варто наголосити, що «пораненість» Колдуела – тема всього апдайківського роману (до речі, ще один аргумент на користь висунутої професором Ф. Янгом концепції архетипу «пораненої людини» [Young: 41]). Герой ніде не знаходить сховища від духовного здичавіння зовнішнього світу, він увесь час відчуває себе, як розіп'ятий на хресті (не буде, до речі, помилкою вважати, що в цьому полягає ще одна грань образу, а саме: трагедійно-іронічна інтерпретація розіп'ятого Христа).

Колдуела глибоко ранить навкілля, де грізні боги перевтілюються на реальні суспільні сили: на оліндженському Олімпі царює директор Зіммерман з «деспотичною бандою». Рядовий учитель залежить від цих сил, його становище ненадійне, двозначне, тому і помирає він, залишаючись жертвою обставин.

Апдайківський герой – це неперевершене дослідження психіки душі людини, в одному вимірі якої сконцентровані «поранення» – роздуми про смисл життя і духовні цінності. Автор протиставив Колдуела середовищу, змалював його людиною прекрасною і благородною, людиною, у якій від народження закладені високі потенційні можливості, котрим не судилося реалізуватись і котрі розбиваються об неприступну скелю оліндженського буття. «До чого ви прийшли? До якої думки?» [Апдайк 1988: 99-100], – запитує вчитель бродягу, якого підвіз у своєму б'юїку. « А ви готові до смерті?» [Апдайк 1988: 169], – ставить він питання п'яничці, який намагається його шантажувати. На цю ж тему він хотів би поговорити зі своїм колегою Філіпсом: «Я не готовий, і мені до біса страшно. Як тут, чим відповісти?» [Апдайк 1988: 230]. Але Філіпс ухиляється від відповіді, як і преподобний Марч. Хірон помирає у невіданні. Все своє життя він відповідав на чужі запитання, але ніхто не відповів йому на його запитання про смисл життя. І вже будучи на смертному одрі, Кентавр не залишає спроби зрозуміти («прочитати») себе і навколишній світ: «Кілька дерев і кущів при дорозі стояли безлисті… Голі паліччя. Позбавлені в цю пору року свого життєдайного покрову, вони на чистому аркуші снігу

скидались на каліграфічні письмена. Він намагався вичитати хоч би слово – марно. Ніде ані натяку. В усіх дванадцяти питався, і жодне не дало відповіді. Чи ж то йому вічно судилося отак блукати під незрячим поглядом богів?» [Апдайк 1988: 299]. З наведеного прикладу неважко збагнути, що Дж. Апдайк встановлює тісний зв'язок між людиною і кентавром – символом традиційного літературного образу, художнього знаку, що дійшов до нас крізь глибину тисячоліть. Як художній знак Хірон нагадує ті «каліграфічні письмена на аркуші снігу», які він намагається зрозуміти і розшифрувати. Митець ототожнює образ кентавра з цим письмом, таємниця якого приховується у природних та людських символах.

Таким чином, суть тематичної метаорганізації роману полягає в тому, що «Кентавр», будучи текстом, репрезентує статус і функціонування тексту (Колдуела), який у свою чергу аналізує свій власний статус і функціонування в семіотичному просторі роману (культурної лінгвістичної традиції, міфу).

Універсальність проблематики конфлікту образу дає можливість автору, спираючись на власний літературний досвід, поширювати час надтексту твору і на свою епоху, ставлячи порушені питання в конкретно-історичні рамки вже своєї доби. Тому дуалізм фігури кентавра і є тією творчою основою, у якій поєднується реальне з фантастичним. А своєрідність і привабливість особи Колдуела полягає в тому, що для нього (за всієї його гостроти відчуття суперечностей між справжнім побутом і життям) не є обтяжливою сама трагедійність такої невідповідності – він просто іноді тікає в інший далекий світ. Отож, поряд із сатиричною функцією міфологія в романі Дж.Апдайка відіграє й іншу роль. Як влучно зазначає О.Єлістратова, «відтворення античних образів у далеких ліричних відступах, їх інтерпретація в дусі романтичної поезії Кітса, ніби відкриває в уяві читача просвіток з бруду і мерзенності американської повсякденності в інше, гармонійне і прекрасне життя» [Елистратова 1966: 140].

«Під кедрами й сріблястими ялинами, чиї нерухомі верхівки розчинялись в олімпійській блакиті, буйні зарості суничних дерев, дикої груші, кизилу, самшиту й портулату наповнювали ліс запахом квітів, живиці та брості… Десь угорі металево дзенькнула пташка, наче дала сигнал. «Хірон! Хірон!» – злинуло десь позаду, наздогнало його, вдаривши у вуха, і помчало вперед у своїм безтілеснім пориві радості туди, в кінець стежки, де на виході з печери світилося нерівними краями налите сонцем повітря. Він вийшов на просіку. Учні вже зібралися: Ясон, Ахілл, Асклепій,

його дочка Окіроя і з десяток інших високородних дітей Олімпу, полишених під його опіку. Це вони гукали його. Сидячи півколом на теплій, порослій грястицею землі, учні радісно привітали Хірона… Сонце пригрівало. Пташиний щебет довкола галявини поволі слабнув, Хірон нутром відчував, як наливається радістю оливкові дерева по всій аркадійській долині. У містах, піднімаючись сходами у білі храми, благовірні чують під босими стопами гарячий дотик мармуру. Він повів дітей у тінь величезного платана, що його, розказували, посадив сам Пеклазг. Стовбур дерева був завширшки з чабанську хижу. Хлопці розсілись між лапами кореневища з таким поважним виглядом, наче це були тіла убитих ними ворогів, а дівчатка більш скромно й невимушено примостилися на острівцях моху. Хірон глибоко вдихнув повітря; груди, здавалось, переповнилися медом; його учні були його завершенням. Вони вливали в його мудрість надію. Зимний хаос знань, який вирував у ньому, вибившись на цей залитий сонцем світ, починав грати молодими барвами оптимізму. Зима переходила у весну» [Апдайк 1988: 105-111].

Який же несхожий цей величний Хірон, що веде бесіду посеред аркадійської долини зі своїми учнями, на свого зацькованого двійника-Колдуела, для котрого школа – це «бойня», «фабрика ненависті», де він повсюди бачить «відходи, гниль, пустоту, шум, сморід, смерть!» І разом з тим ми відчуваємо, що ці ліричні відступи – не просто вставні вірші у прозі, плід химерних фантазій автора, покликаних іронічно «відсунути» сумну історію вчителя-невдахи на задній план. Тут, як і в інших подібних епізодах роману, поезія античних міфів дозволяє Дж. Апдайку збагнути й осмислити дійсність. Митець не піддає сумніву «моральну суть міфу, він бачить… його інтелектуальну суть» [Арсентьева 1968: 344].

Уподібнення цілком реального, буденно-достовірного Колдуела міфологічному Хірону виявляється, на перший погляд, дещо дивним. Проте якщо вникнути в саму суть метакоментаря, поданого на початку твору, то можна прийти до висновку, що в такому дивовижному перевтіленні криється значний і важливий зміст. Річ у тім, що паралельне реально-міфологічне трактування образу Кентавра-Колдуела є також однією з його головних структурних особливостей. Воно реалізовується у формі діалогу між коментатором та власне героєм, і цей діалог триває впродовж майже усього твору. Такий прийом створює навколо особи головного персонажа ефект специфічного двоголосся, який у свою чергу надає образові метазвучання. Це двоголосся відтворює процес функціонування художнього образу як спосіб взаємодії

письменника з традицією, окремо взятого героя з існуючим міфологічним празразком. Інакше кажучи, паралельна реально-фантастична структура образу виступає як метаобраз самого факту функціонування художньої моделі Кентавра-Колдуела у її співвідношенні з традицією. Таким чином, кентавр Хірон у своїй іпостасі виступає як своєрідний поліфонічний відгомін рядового вчителя Колдуела. Це підтверджується ще й тим, що дуже часто грані між обома ніби стираються, зливаючи фрагменти різних дискурсів у єдине поліфонічне ціле. Таке проектування образу підкреслює неминучість проникнення традиції у творіння сучасності.

Дж. Апдайк йде не через сучасність до міфу, а крізь призму міфу до сучасності. О.Арсентьєва влучно відзначила: «Деякий мотив донкіхотства є в тому, що в оліндженрській вчительці фізкультури, котра постійно зраджує свого чоловіка, він бачить прекрасну богиню, а в своїх розгнузданих учнях – дітей, які благоговійно всмоктують його мудрість. Але Кентавр-Колдуел не утримує себе на тій висоті, на яку він підноситься в міфах, – він постійно розчаровується в тому, що робить, і на кожному кроці називає себе невдахою» [Арсентьева 1968: 339]. Але химерні ілюзії героя наштовхується на реальність, могутній кентавр – на рядову земну людину. Ф. Клюґер у своїх коментарях стосовно творчості Дж. Апдайка акцентує увагу на безвиході відчаю його героїв: «Люди про яких писав Апдайк, обплутані приреченістю свого існування, своїх умов. Їх проблеми – відчай, з якого не існує виходу. Ці проблеми набувають в Апдайка найбільшої питомої ваги, і, на мій погляд, оцінити досягнення письменника можна тією мірою чеснот, заслуг і радощів, які він здатний відшукати в цьому тьмяному існуванні, не заперечуючи цієї тьмяності і смутку» [American Library of Literature Criticism: 131]. Не можна не погодитися з таким твердженням, за винятком лише спроби критика прикрити трагічне обличчя «маскою веселості», котра є не досить вдалою.

Загалом людина і світ в апдайківському романі не розчиняються в хаосі. Опора вчителя Колдуела – добро. Д.Гранін підкреслив, що «єдине, що поєднує двох – Хірона і Колдуела – добро» [Гранин 1965: 146]. Навряд чи можна вважати таке трактування правильним. Адже кентавра і людину, Хірона і Колдуела багато чого поєднує. Безперечно, Кентавр – символ роздвоєності оліндженрського вчителя як особистості, проте не треба забувати, що ці два мікрополя парадоксальним чином злиті воєдино. Безумовно, Колдуел вніс би в життя своє поетичне бачення світу, віддав би багатство своєї душі, своє прекрасне

серце людям, якщо б ті не були б такі убогі в духовному плані, а тому і такі далекі від нього. Хірон був поранений отруєною стрілою, а Колдуела поступово вбиває отой потворний світ, що його оточує. До речі, щодо стріли, то тут треба згадати зауваження Д. Граніна, що ця стріла «летить через увесь роман» [Гранин 1965: 147]. Ця стріла і є якраз символічним уособленням реального світу, за словами О.Єлістратової, «ґротескною проекцією античного міфу на сучасну дійсність» [Елистратова 1966: 142-143].

І все ж за всього убозтва принизливих обставин, в яких опинився Колдуел (йдеться про його неспритність, розгубленість, незграбні жарти, потерте пальто, кумедна в'язана шапочка, знайдена на смітнику, несміливість перед начальством, безпорадність, з якою він намагається впоратися зі своїм старим, непридатним для експлуатації б'юїком), він виявляється справжнім героєм, котрий, сам того не усвідомлюючи, щоденно здійснює свій життєвий подвиг. Як і міфічний Хірон, Колдуел віддає людям усе, що має, безкорисливо й щедро. «Без допомоги дидактичних суджень і риторичних фраз Дж. Апдайк переконує нас у благородстві і величі душі цього кумедного, безпорадного і безпомічного дивака, який зовсім не схожий на традиційний образ «процвітаючого», впевненого у собі «справжнього» американця» [Елистратова 1966: 140-141]. Людяність Колдуела невід'ємна від цього безталання, оскільки душевне благородство несумісне з діловим успіхом, вдало зробленою кар'єрою, з великим бізнесом.

Якось Дж. Апдайк сказав, що він шукає новий підхід до вічних тем літератури. «Як живе людина, прийшовши в цей світ, навіщо вона живе, як гідно прожити їй своє життя до кінця, я намагаюся знайти новий підхід, щоб відповісти на ці запитання, – навіщо людина жила, навіщо вона померла» [Стояновская 1965: 207]. В романі «Кентавр» бачимо, що автор прокладає свої шляхи в таких пошуках, разом з героєм він шукає виходу з трагічної приреченості людини, її роздвоєності між небом і землею. Митець не пропонує готових уроків і висновків, але його заслуга полягає в тому, що він з точністю сейсмографа відтворює оту вбивчу моральну атмосферу антигуманного світу, в якому людяність приречена на щоденні цькування. Межа між міфологічним і реальним у романі Дж. Апдайка – це межа між «грубим матеріалістичним світом» і внутрішнім світом Кентавра – «вищим світом натхнення і добра» [Тарасова 1965: 123].

Цікаві з цього погляду зауваження критика Р. Клюґера: «Химерна велич фолкнерівського світу і лицарська простота гемінґвеївського світу залишають нас у другій половині XX ст.;

позаду також витончені роздуми про його витончені «Гласси». Апдайк же контрастно описує дещо набагато суттєвіше: як більшість з нас ухитряється жити в цьому гнітючому світі» [American Library of Literature Criticism 1964: 127]. Адже ніхто не підозрює про олімпійських богів, які живуть у душі Колдуела. Його внутрішній світ прекрасний і безсмертний, як боги, котрим він належить. Ніхто не знає, що криється за цією оболонкою смішного невдахи. А він великий і могутній. Уся біда в тому, що «атмосфера містечка, повітря, яким він дихає, отруєні міазмами безглуздя і жорстокості» [Лидский 1968: 248], і він не може бути богом, його обов'язок – бути людиною, жити задля сім'ї, задля сина, а тому змушений відмовитися від безсмертя. Самопожертва сама по собі безглузда, адже існуючі настрої одному важко подолати, однак цю самопожертву можна виправдати, Як зазначає Д.Гранін, вона «звучить протестом серед удушливого прагматизму, який панує в духовному житті суспільства» [Гранин 1965: 148]. З усіх функцій, які виконує в романі міфологічний аспект, особливу роль відіграє функція сатиричної пародії, що створює іронічний ефект. Вона дозволяє автору яскравіше відтворити убогість реальної дійсності, від якої страждає глибоко вразлива душа Колдуела – вчителя «не лише шкільної премудрості, але й самого життя» [Апдайк 1988: 247]. Тут треба відзначити, що деякі особливості всієї іронії ще більше підсилюють критицизм автора, силу його засудження. Потрібно також наголосити, що апдайківська іронія часто має, так би мовити, «подвійну проекцію», яка допомагає висвітлити моральну бездуховність у всьому її «потворному ореолі».

Отож, загальноприйняті норми демонструють ніби свій зворотній бік. У цьому плані особливо характерний п'ятий розділ роману, де автор ще до смерті Колдуела з блиском визначає наперед (хочеться сказати пародіює) майбутній некролог учителя. Тут, як відзначила О.Єлістратова, Дж. Апдайк насолоджується іронічним контрастом між справжньою принизливою та сумною долею героя і тією лицемірною благоліпністю, з якою конструює його офіційну біографію умілий газетяр [Елистратова 1963: 224]. Але цей епізод з некрологом тому такий сильний, що «іронічний контраст» має ще одну «підкладку»[Лидский 1968: 250]. Іншими словами, глибоко приховане вістря авторської іронії полягає в тому, що багато зі сказаного в некролозі про Колдуела, як не дивно, – свята правда. Адже ті, хто вчиться в нього, вже справді ніколи його не забудуть. А ось про що, між іншим, йдеться в некролозі: «Досконале знання свого предмета, глибоко співчутливе ставлення до чужих невдач, рідкісне вміння

проводити цікаві аналогії й пов'язувати – щоразу по-іншому, під новим, несподіваним кутом зору – матеріал уроку з самим життям, невимушений гумор і, що треба особливо відзначити, природний дар артиста, неспокійний характер і допитливий розум, які постійно спонукали його вдосконалювати свою педагогічну майстерність, – усе це тільки частка від цілого» [Апдайк 1988: 184]. Далі читаємо про безкорисливість учителя, а закінчується абзац шекспірівськими словами [Лидский 1968: 251]: «він був людиною в усьому і завжди» [Апдайк 1988: 185]. Як бачимо, не тільки автор «некролога», але й саме життя зіграло з ним цей сумний і передчасний посмертний жарт. Джордж Колдуел приречений тільки тому, що він безпомічний, безсилий і безмежно добрий. Але цей «нікчемний» Джордж зростає з кожною прочитаною нами сторінкою, поки врешті-решт не досягає апогею власного існування, поки, нарешті, його жалюгідна шапочка, яка так нагадує ковпачок блазня, «не досягає зорі – сузір'я стрільця, альфи Кентавра» [Орлова 1965: 263].

Саме життя визначає роздвоєність фігури, життя, де немає місця для поєднання ідеалу з дійсністю. Не випадково верхня людська половина героя «пливе у зоряному небі ідеалів», такому далекому від людей, які знаходяться на рівні кінських копит. Таким чином, згідно з концепцією міфу К. Леві-Стросса, у цьому випадку важливо не те, «як людина виражає себе у міфі, а те, як міфи виражають себе у людині» [Levi-Strauss 1964: 20]. Внаслідок такого вираження герой роману виступає «не просто як талановитий популяризатор, – це провідник високої філософії життя» [Мендельсон 1970: 81]. І його роздуми про те, що колись під владою якоїсь міфічної істоти люди на землі «не знали ні турбот, ні праці, їли жолуді, дички і мед, що скапував з дерев, пили молоко кіз та овець, ніколи не старіли, танцювали та сміялись досхочу» [Апдайк 1988: 111], звучать не як легенда про минуле, а як мрії про прийдешнє. С.Фнкельстейн вважає, що мета такої символіки автора – «абстрагувати картину сучасної Америки, надати їй філософської універсальності, показавши, що світ не прогресував з часів еллінів, а прийшов до занепаду й жорстокості» [Finkelstein 1965: 175]. Навряд чи можна погодитися з таким дещо упередженим трактуванням. Картина дійсності справді сумна, проте Дж. Апдайк не обмежується лише констатацією. У підтексті твору ніби відчувається авторське звернення до сучасника: подивіться, яка прекрасна людина, яка загубилася в джунглях цього світу! На перший погляд, автор є прихильником ніцшеанської концепції деградації людства. Однак, якби письменник повністю прийняв концепцію Ніцше, в романі не

звучало б горде ім'я Кентавр – символ розуму і всеохоплюючого добра, адже Колдуел – рядова людина лише з погляду свого оточення, але аж ніяк не за силою духу.

Треба звернути увагу й на мову головного героя твору, позаяк тут так само простежуються елементи поліфонії. Річ у тім, що монологічна мова Кентавра-Колдуела діалогізується. У свої монологічні роздуми герой оригінально вплітає різні риторичні запитання, химерні видіння та відгомони минулого, в результаті чого внутрішній монолог діалогізується.

«Сталеві хрестовини вікна у прогоні сходів ... раптом справляють на нього чудернацьке враження. Начебто стіна, обертаючись вікном, голосно проказує якесь слово незнаної йому мови. Відколи, п'ять днів тому, Колдуел збагнув імовірність власної смерті, дав їй ненароком проникнути в себе, як ненароком ковтають муху, відтоді в навколишні речі вселилась якась дивна, непостійна сила тяжіння: то вони, мов свинцем, наливались байдужою вічнотривалістю, то раптом починали вихилятись безладно, нетривкі, наче стрічки на вітрі... Враження таке, ніби щось тяжить над тобою, якась небезпека, і від цього голова йде обертом. Повітря тисне на тебе з невиразним шипінням – це педальний звук органа, нижнє «дно» всесвітньої бурі ... чому ж мати Гея, що з темних надр своїх так легко колись вивергала чуда, тепер німує в незбагненнім спокої? Чому вона біла? Скрізь, куди лише сягало око кентавра, панувала ця білина – колір смерті, квінтесенція спектра. Чи не тому ..., що оскоплення Неба привело до жахливого наслідку – безплідності самої Геї, хоч як не побивалась вона, прохаючи порятунку?... Біль чавкав і рвав його тіло, як зграя припнутих псів. Пустіть, пустіть їх на волю. Боже, пусти їх на волю» [Апдайк 1988: 206, 247, 298-299].

Як бачимо, така організація монологів підкреслює неминучість проникнення попередніх текстів у майбутність, тобто нашарування й накладання традиції на сучасну реальність. Отже, традиція, проникнувши в монологічні роздуми героя, поряд з комунікативним аспектом набуває метааспекту. Інакше кажучи, вона не тільки служить засобом двопланового трактування образу, але й сама стає об'єктом такого трактування. Використовуючи поліфонію в структурній організації мікротекстів, Дж. Апдайк створює роман, який досліджує особливості функціонування традиції в літературному процесі. Поліфонія переростає у метакоментар. Це в свою чергу дозволяє нам визначити апдайківський роман як роман-притчу, «параболічний роман», як його називає Ю.Лідський [Лидский 1968: 246]. Тому серйозний філософський зміст, який криється у творі, «одягнутий» у

дивовижну непросту форму, що допомагає авторові спонукати читача до пошуку прихованої філософської моралі твору. Крім того, «Кентавр» демонструє нову трансформацію традиційного сюжету в процесі функціонування художнього образу, художнього тексту і розкриває поліфонічну взаємодію художнього полотнища з літературною традицією як невід'ємної ланки в літературному процесі.

Такі результати порівняльного аналізу при дослідженні двоєдиної природи образу Кентавра-Колдуела, в особі якого Дж. Апдайк сконцентрував не тільки вибух відчаю чи доведений до екстремуму нестерпний біль «пораненої людини», не тільки самотність, безвихідь, страх, але й вражаючу красу, найвище вираження справжньої, природної, непідробної самовіддачі і любові до ближнього. Паралель з кентавром підносить образ шкільного вчителя до вічного символу людяності й добра, а переплетення міфу і реальності робить художній час роману вічним часом. Водночас закладений в образі головного героя смисловий потенціал дозволяє піддати його неодноразовій сюжетній верифікації, і ця типологічна ознака двоєдиної структури образу забезпечує йому статус традиційного в тому розумінні, в якому говорять про традиційний сюжет і традиційний образ.

Література:

Апдайк 1988: Апдайк Джон. Кентавр. Ферма. Романи / Перекл. з англ. М. Габелевич.– К.: Дніпро, 1988.– 447 с.

Арсентьева 1968: Арсентьева О. Г. Роман Дж. Апдайка «Кентавр» // Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена: Филол. сб.– Т. 362.– Л., 1968.– С. 337 – 354.

Гранин 1965: Гранин Д. Несколько слов об «Кентавре» Дж. Апдайка // Иностранная литература.– 1965.– № 2.– С. 145 – 148.

Елистратова 1963: Елистратова А. «Трагическое животное – человек» // Иностранная литература.– 1963.– № 12.– С. 220 – 226.

Елистратова 1966: Елистратова А. «Трагическое животное – человек» (О романах Дж. Апдайка) // Современная литература за рубежом.– М.: Советский писатель, 1966.– С. 126 – 150.

Жордания 1986: Жордания С. «Кентавр»: миф, метафора, реальность // Литературная Грузия.– 1986.– № 8.– С. 192 – 195.

Лидский 1968: Лидский Ю. Я. Очерки об американских писателях XX века.– К.: Наукова думка, 1968.– 267 с.

Мендельсон 1970: Мендельсон М. О. Социально-критические мотивы в творчестве Беллоу, Апдайка и Чивера // Проблемы литературы США XX века.– М.: Наука, 1970.– С. 48 – 105.

Орлова 1965: Орлова Р. Знакомство с Апдайком // Новый мир.– 1965.– № 5.– С. 260 – 264.

Стояновская 1965: Стояновская Е. Беседуя с автором «Кентавра» // Иностранная литература.– 1965.– № 1.– С. 255 – 258.

Тарасова 1965: Тарасова В. К. Стилистический анализ композиции романа Дж. Апдайка «Кентавр» // Стилистика романо-германских языков (материалы семинара): Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена.– Т. 491.– Л., 1965.– С. 115 – 123.

American Library of Literature Criticism 1964: American Library of Literature Criticism / ed. D. Nyren.– N. Y., 1964.– 273 p.

Finkelstein 1965: Finkelstein Sidney. Existentionalism in American Literature: International Publishers.– N. Y., 1965.– 378 p.

Levi-Strauss 1964: Levi-Strauss Cl. Le cru et le cuit.– Paris, 1964.

Richards 1936: Richards I. A. The Philosophy of Rhethoric.– N. Y., 1936.– 213 p.

Young Ph :Young Ph. Fallen from Time The Mythic Van Wincle // Psychoanalysis and American Fiction.– N. Y. – P. 32 – 71.

Kusak Andriy, Havryluk Roman

The specificity of Centaur character transformation in the novel of the same name.

This article is dedicated to the analysis of John Apdyke's creative work; particularly it is centered on his novel «Centaur». The character of Centaur is analyzed here using the theoretical basis of the myth critic and the functioning of the novel at certain meta-level is showed here. Being particular here is explored only one aspect of its functioning – the role of polyphony in interpretation of the status of artistic type and acquirement by it the traditional character at the level of meta-aspect.

Key words: the image of centaur, transformation, mythical criticism, metalevel, polyphony.

Вікторія Мочерна *(м. Київ)*
ББК 83. 3 (4 Нім)
УДК 82. 430 – 31

Автобіографізм «німбурзької трилогії» Богуміла Грабала

У статті розглядаються твори Богуміла Грабала «Пострижини», «Прекрасна печаль» та «Арлекінові мільйони» з точки зору їх автобіографічного компонента. Аналізується співвіднесеність творів з біографією автора.
Ключові слова: автобіографізм, автор, персонаж, оповідач, кореляція.

Постать письменника Богуміла Грабала (1914-1997) можна назвати однією із найяскравіших явищ у чеській прозі ХХ століття. З тих пір як він видав свою першу книгу, заявивши про себе як про людину з надзвичайно багатим життєвим та художнім досвідом, інтерес до творчості цього автора та його особистості лише зростає.

Творчий доробок Грабала відомий практично у всьому світі. Щоправда, у країнах колишнього Радянського Союзу його книги стали друкуватися лише у другій половині 90-х рр. ХХ ст., якщо не брати до уваги нечисленних публікацій у літературних часописах. Це не дивно, оскільки, як і твори Шкворецького, Кундери, Вацуліка, Грабалові книги не відповідали принципові соціалістичного реалізму і довго були неприступні не лише для українського, а й для чеського читача.

Авторська особистість Богуміла Грабала та його творчість як виняткове та суперечливе явище в історії чеської літератури неодноразово ставали предметом критичного аналізу та наукових досліджень. Такі дослідники, як Х.Коскова, Р.Питлік, Й.Зумр, В.Кадлец та інші, зробили величезний вклад у поглиблене вивчення доробку Грабала. З останніх праць варто виділити ґрунтовне історико-літературне дослідження Т.Мазала «Письменник Богуміл Грабал» [Mazal 2004], котра побачила світ у 2004 році.

Ніхто з критиків та науковців не заперечує наявності автобіографічного чинника в творах Грабала. Проте, незважаючи на це, досі не з’явилося дослідження, присвяченого власне явищу автобіографізму в його творах.

Пропонована стаття присвячена аналізу автобіографізму в художньому світі так званої «німбурзької трилогії» Грабала. При

виборі матеріалу з творчості письменника ми керувалися, передусім, критерієм сюжетно-композиційної організації трилогії, а саме місцем автобіографічного наративу в моделюванні фікційного світу в творах. Тому орієнтація на велику прозу є більш доцільною, ніж аналіз коротких оповідань чи есеїв, у яких таке начало менше виражено.

Завданнями цього дослідження є пошук та виділення автобіографічних елементів в обраних творах, а також окреслення специфічних рис автобіографізму в цій частині літературного доробку Грабала. При цьому братимемо до уваги категорії фактологічної достовірності, кореляції між зображеними у творі подіями та елементами біографії письменника, постать героя-оповідача, час дії у творі.

Якщо говорити загалом про автобіографізм у творчому доробку та особистість Богуміла Грабала, то можна сказати, що письменник «розсіяний» у своїх творах. У кожному з них помітна присутність авторського особистого життєвого досвіду чи його життєвої філософії. Ступінь такої інтеграції авторського «я» в художньому світі тексту може бути цілком різною у конкретних творах, проте саме вона творить неповторність фікційного світу митця.

Отже, з точки зору автобіографізму примітною є так звана «німбурзька трилогія» Грабала, обрана нами для дослідження. Одразу зазначимо, що формально вона не є трилогією у повному розумінні слова, а становить собою три твори – романи «Пострижини» (Postřižiny) та «Арлекінові мільйони» (Harlekynovy milióny), а також цикл оповідань «Прекрасна печаль» (Krasosmutnění), які тематично пов’язані між собою. Місцем дії є невелике містечко Німбурк, насправді рідне місто письменника, а тематичним ядром – життя родини Грабала до його народження, а також його дитячі та юнацькі роки.

Хоча вказані твори різняться між собою і за жанром, і за часом дії, зображеної у них, і за критерієм особи наратора, та їх об’єднують, передусім, головні персонажі, загальна атмосфера спогадів, спрямованість у минуле, мотив пересилення часу, характерний для автобіографічної оповіді [ЛЭС 1987: 5], а також тематична подібність, що дозволяє об’єднати ці три твори в своєрідну «вільну трилогію» [Svozil 1986: 421].

У контексті всієї творчості Грабала «Пострижини», «Прекрасна печаль» та «Арлекінові мільйони» виділяються ствердженням позитивних життєвих вартостей, надзвичайною легкістю стилю оповіді, простотою сприйняття, помітним

відходом від «пабительського» світогляду, такого примітного для більшості оповідань автора.

Аналізуючи автобіографізм у творчості Грабала, ми повинні брати до уваги особливості його художнього дискурсу. Зокрема, це стосується сприйняття письменником дійсності та її подальшої трансформації, кінцевим продуктом якої є текст.

Грабал широко використовував події з власного життя у своїх творах. Можна навіть сказати, що саме факти з біографії письменника лягли в основу багатьох із них. Але при цьому значна частина таких фактів у фікційному світі твору видозмінена більшою чи меншою мірою, оскільки Грабал підходив до них як до художнього джерела, звертаючи іноді більшу увагу на побічні деталі, а не на самі події, надаючи подекуди своїй біографії навіть міфологізованої форми. У зв'язку з цим варто згадати про поняття «штучної долі», грабалівським відходом від концепції детермінованого буття з метою кращого проникнення у власний внутрішній світ, у внутрішній світ своїх майбутніх героїв, а також подальшого моделювання їх у літературі.

«Німбурзьку трилогію» Грабал написав у непростий, навіть трагічний для себе період життя. В лютому 1970 р. помирає його мати, якій судилося стати самобутньою і незабутньою героїнею його творів. Квартира Грабала у Лібні, затоплена сусідами, стає непридатною для життя. Він живе у містечку Керсько недалеко від Праги. Парадоксально, але саме у цей складний час гонінь та тиску влади, коли Грабала взагалі перестають друкувати, для нього починається один із найбільш плідних періодів творчості.

Грабалові вже п'ятдесят шість років, і для нього настає пора спокійних спогадів, котрі пробуджують у ньому бажання розповісти історію свого життя. Влітку 1970 р. у Керську він пише роман «Пострижини». «*Сьогодні*, – пише він у передмові до видання цього твору 1976 р., – *я із здивуванням помічаю, що я швидше старий, аніж молодий, і що скоро мене може не стати, і, можливо, я єдиний, хто може розказати про пивоварню та містечко, в якому зупинився час*» [Hrabal 1976: 8].

«Пострижини» – це невеликий за обсягом роман. Він не становить собою сімейну хроніку; не можна його назвати і книгою спогадів. Грабал надав творові стилізованої форми оповіді своєї матері про її життя у Німбурку, про стосунки з чоловіком, Франціном, його братом Пепіном, а також про повсякденні пригоди загалом. У творі присутні й елементи автобіографізму, і домисел у вигляді певної містифікації реальних подій.

Передусім, заслуговує на увагу постать оповідачки – прототипом якої була мати письменника, образ, змальований

Грабалом з любов'ю та захопленням. Втім, у всіх творах «німбурзької трилогії» помітно, наскільки приязно і ніжно ставиться автор до своїх героїв – матері, батька, дядька Пепіна, та й взагалі до жителів маленького містечка, де пройшли його дитячі та юнацькі роки. Романи та оповідання мають виразне ностальгічне забарвлення. Можливо, написання цих творів з погляду письменника було своєрідною компенсацією трагічних подій у його життя у 70-х рр. – поверненням у дивовижну пору дитинства та юності.

Наскільки відповідають дійсності факти, події, персонажі, відображені у творі? До якої міри вказані твори можна назвати автобіографічними? Сам автор неодноразово заявляв, що переживає заново своє життя в літературі, а у передмові до роману «Пострижини» наводить цитату з Флобера: «Мадам Боварі – це я» [Hrabal 1976: 5], натякаючи таким чином на відносну спорідненість твору та власної біографії.

Безумовно, ми маємо достатньо причин, щоб стверджувати про наявність автобіографізму конкретно у романі «Пострижини», як і у двох інших творах «німбурзької трилогії». На це вказують численні кореляції між елементами аналізованих творів та біографією письменника. Так, імена головних персонажів Грабала (Марія – мати письменника, Франтішек – батько, Пепін (Йозеф) – дядько) збігаються з реальними, назва містечка, де відбувається дія у всіх трьох творах – Німбурк – також є реальною. Хронологічна відповідність зображуваних подій простежується лише приблизно, але вона наявна у творах: трилогія співвідноситься із подіями, що мали місце у житті родини Грабала у відповідний період.

Але, з іншого боку, неможна стверджувати, що стилізовані спогади майже шістдесятирічного письменника про своє дитинство є фактологічно достовірними. Якщо звернутися до фактів, то насправді Марія Кіліанова, мати Грабала, народила його поза шлюбом. Через два роки вона вийшла заміж за Франтішка Грабала, молодого бухгалтера пивоварні у м. Німбурку, котрий всиновив хлопчика і дав йому своє прізвище. Та у своїх творах Богуміл Грабал ніколи не називає його вітчимом, а лише «батьком», «татусем». Згадаймо також, наприклад, появу дядька Пепіна у будинку батьків письменника, коли той приїхав до Німбурку на декілька днів, а залишився назавжди,– епізод, що зображений з класичною грабалівською гіперболізацією, іронією та гротеском [Hrabal 1986: 28]. Таким чином, фактологічна достовірність автобіографізму «Пострижин» є відносною.

«Прекрасна печаль» становить собою цикл оповідань, виданий вперше у 1979 р. Це єдиний твір з «німбурзької трилогії», де оповідачем є сам Богуміл Грабал у свої дитячі та підліткові роки. Відповідно, саме «Прекрасна печаль» є найближчою до розуміння автобіографізму як трансформації фактів з життя письменника до літературного твору.

Завдяки тому, що Богуміл Грабал майстерно стилізує наратив стосовно специфіки підліткового світогляду, епізоди з життя вибираються й подаються з простотою та безпосередністю, характерною для цього віку.

Автодієгетичний оповідач є, з одного боку, епіцентром подій, що відбуваються з його вини або за його участю, а з другого – ідеальним спостерігачем інших епізодів, котрі відбуваються довкола нього.

Автобіографічні факти, присутні в оповіданнях «Прекрасної печалі», узгоджуються із задумом письменника, характеризуються свідомість оповідача-підлітка, тому вони змальовані в ліричному стильовому ключі. Так, наприклад, відома й абсолютно реальна історія про невдале татуювання, коли Грабал ще хлопчиком захотів носити на грудях зображення кораблика, «такого, на якому плавав Ісус зі своїми учнями» [Hrabal 1986: 100], а пан Лойза під веселий регіт моряків витатуював малому оголену русалку, відтворена в однойменному оповіданні (Morská panna, [Hrabal 1986: 95-103]).

Найбільш ліричним з «німбурзької трилогії», стилістично найбільш наближеним до літературної течії чеського поетизму є твір «Арлекінові мільйони». Місце дії – будинок для перестарілих у приміщенні заміського замку, де доживають свої дні батьки Грабала та дядько Пепін. І знову оповідачкою є мати письменника.

З початку є очевидним те, що вона помічає довкола себе печальні ознаки кінця, перебуваючи в атмосфері занепаду, старості та смерті. Проте навіть тоді, коли життя начебто вже закінчується, вона продовжує жити так, як робила це завжди – на повну силу, з усіма емоціями, сприймаючи довколишній світ у всіх його барвах та образах, милуючись дивами природи, скульптурами в парку, картинами на стелях у замку. Можна сказати, що «Арлекінові мільйони» – це присвята та пам’ятник чарівній матері Грабала, образ якої овіяний теплом і ніжністю.

Колоритний образ дядька Пепіна у всіх трьох творах надає «німбурзькій трилогії» певного міфологічного відтінку. Реальна постать, брат вітчима Грабала Йозеф, невиправний оптиміст та «пабитель», він відіграв неабияку роль у творчому процесі

письменника. Відомо, що, коли той переїхав до Праги, дядько часто відвідував його й оповідав йому свої безкінечні історії, які Богуміл Грабал зрештою став записувати і використовувати у творах.

Дослідження автобіографізму творів Богуміла Грабала багато в чому спирається на смислове наповнення категорії оповідача. Загалом у випадку автобіографічних (тією чи іншою мірою) текстів роль наратора суттєво зростає з огляду та його тотожність або близький зв'язок з головним героєм. Оповідач у таких текстах є «суб'єктивним чинником, який відрізняє автобіографію від біографії» [Zieliński 1983: 6].

Відомий французький науковець Ф.Лежен, висвітлюючи явище автобіографізму в літературі, використовує категорії подібності та автентичності. Він визнає наявність автобіографізму, відштовхуючись від повної або часткової тотожності трьох елементів твору: автора, оповідача та головного героя [Lejeune 1975]. Така тотожність з'ясовується зіставленням імені на обкладинці, імені головного героя та першоособової наративної ситуації. З трьох творів «німбурзької трилогії» категорії автентичності у розуміння Лежена відповідає лише «Прекрасна печаль», оскільки тут автором, наратором та головним героєм є Богуміл Грабал.

Тоді закономірним є питання, чи можна вважати твори «Пострижини» та «Арлекінові мільйони» автобіографічними? Оповідь у них ведеться від гомодієгетичного наратора, проте у ролі оповідача є не сам письменник, а його мати. Відтак центральні персонажі та події в цих творах, як і в «Прекрасній печалі», є фіктивними, хоча й співвідносяться із реальними, тобто такими, що мали місце у житті письменника. А оскільки саме така співвіднесеність, хай навіть часткова, є необхідною умовою, то є всі підстави стверджувати, що у цих творах «німбурзької трилогії» наявні елементи автобіографізму.

Дивовижний світ творів Богуміла Грабала містить ще немало загадок для читачів та науковців. Ми звертаємо увагу на автобіографічний аспект «німбурзької трилогії», та його трансформацію в художньому дискурсі.

Завдяки зіставленню творів «Пострижини», «Прекрасна печаль» та «Арлекінові мільйони» з біографією автора виявляються численні кореляції між ними. Передусім, це стосується центральних персонажів, їх імен, родинних зв'язків та віку, а також назв місцевостей, у яких відбувається дія.

Поряд з власне елементами автобіографізму виразно простежується й прагнення Грабала написати своєрідну

«міфологізовану автобіографію», акцентуючи увагу на незвичних аспектах подій, подаючи поетизовану або «наївну» точку зору на них.

Усі твори «німбурзької трилогії» Грабала містять елементи автобіографізму. А твір «Прекрасна печаль» можна назвати автобіографічним циклом оповідань.

Відзначимо також, що питання автобіографізму в літературному доробку Грабала потребує подальшого вивчення на матеріалі усіх його творів задля складання цілісної картини цього феномену.

Література:

ЛЭС 1987: Литературный энциклопедический словарь. Л.: Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.

Hrabal 1986: Hrabal B. Městečko u vody. Praha, Československý spisovatel, 1986.

Hrabal 1976: Hrabal B. Postřižiny. Praha: Československý spisovatel, 1976.

Lejeune 1975: Lejeune Ph. Pakt autobiograficzny, przeł. A.W.Labuda // Teksty. – 1975. – Nr.5. – S. 31-39.

Mazal 2004: Mazal T. Spisovatel Bohumil Hrabal. – Praha.: Torst, 2004.

Svozil 1886: Svozil B. Doslov // Hrabal B. Městečko u vody. – Praha: Československý spisovatel, 1986.

Zieliński 1983: Zieliński J. Pępek powieści. – Wrocław.: Wyd-wo polskiej Akademii Nauk, 1983.

Mocherna Victoria

Authobiographism of Bohumil Hrabal's Nyumburk Trilogy

The article considers three novels by Bohumil Hrabal within the issue of autobiograrhism. The main attention is paid to the analysis of the correlations between them and the author's biography.

Key words: autobiographism, author, character, narrator, correlation, cognation.

Олег Пагут, Наталія Козира *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3. (4 Нім)
УДК 82. 430 – 31

Трансформація архетипу інцесту в романі Роберта Музіля «Людина без властивостей»

Стаття досліджує поліфункціональність архетипу інцесту в модерністській літературі, зокрема в австрійській періоду між двома світовими війнами (на основі життєвого і творчого шляху Роберта Музіля). На основі психоаналізу в статті окреслена глибинна сутність архетипу інцесту як культурного конструкту; досліджено біографічне підґрунтя інтерпретації архетипу інцесту в творчості Р.Музіля; простежено характер трансформації архетипу інцесту в художні образи і сюжетні мотиви; проаналізовано особливості деформації архетипу інцесту в романі «Людина без властивостей».
Ключові слова: архетип, інцест, трансформація, психоаналіз, мотиви.

Австрійський письменник Роберт Музіль належить до тих постатей ХХ століття, що значною мірою вплинули на розвиток літератури та літературної критики і разом з такими письменниками, як Джеймс Джойс, Марсель Пруст, Вірджинія Вулф, формували свій погляд на літературу та її завдання у тодішньому суспільстві. До змін, що принесло із собою ХХ століття, належало і нове трактування архетипу інцесту після першої світової війни. Концепції О. Вайнінґера, Й.-Я. Бахофена та З. Фройда заклали основи нового розуміння та естетичного підходу до цього явища як фізичної, культурної та етичної ознаки.

Як відомо, архетипи належать до тих трансцендентних елементів підсвідомості, що відбиваються у поведінці та конкретних уявленнях людей про найґрунтовніші поняття їхнього життя: парність у стосунках людей, наявність матері та батька, божественний характер гармонії та єдності та ін., і водночас не піддаються безпосередньому вивченню. Завдяки теоріям про характер несвідомих уявлень, передусім праць К.-Ґ.Юнґа, а також З.Фройда та А.Адлера стала зрозумілою визначальна роль архетипів у житті окремої людини. Завдяки тому, що архетипи набувають найбільш вражаючого і чіткого вияву саме в мистецтві, твори та їх автори стають предметом активної уваги дослідників. Герменевтика, застосовуючи здобутки психоаналізу, відкриває

можливість по-новому осмислити майстерно вибудувані міфологеми індивідуальної творчості письменників, зокрема адекватно оцінити їх глибинну мотивацію. Стосовно роману Р.Музіля «Людина без властивостей», то його авторська позиція з цього приводу видається нам особливо репрезентативною.

У запропонованій статті досліджується творчість Р.Музіля, в якій соціально-психологічні і культурні конфлікти австрійської дійсності було відбито з чутливістю та точністю сейсмографа. Зокрема, йдеться про основний роман «Людина без властивостей», в якому порушується тема інцесту. Відповідно метою статті є висвітлення поліфункціональності архетипу інцесту з погляду сучасної літературознавчої науки. Для реалізації поставленої мети передбачено розв'язати такі завдання: довести біографічне підґрунтя інтерпретації архетипу інцесту в творчості Р.Музіля; дослідити трансформацію архетипу інцесту в художні образи і сюжети; проаналізувати особливості деформації архетипу інцесту в романі «Людина без властивостей».

Зауважимо, що огляд існуючих досліджень творчості Р.Музіля в українському літературознавстві свідчить про відсутність такої постановки питання. Зокрема, А.Карельський побіжно торкається цієї теми: «Відповідно...до «технології» своєї утопії, Р.Музіль підставляє Ульріху привід, який справді живиться передусім енергією відштовхування від традиційних норм: спокуса інцесту. Ідея нівелювання усіх заборон моралі загострена тут екстремально» [Карельский 1980: 34-35]. Отже, новизна статті полягає в тому, що в ній уперше розглядається архетип інцесту (стосунки Аґати і Ульріха) у світлі досягнень сучасного зарубіжного літературознавства (йдеться про теоретичні засади психоаналізу, міфокритики, наратології та ін.). Відтак аналізується роль цієї архетипної моделі в інтерпретації письменником статусу чоловіка-жінки в житті взагалі та сфері цивілізації зокрема.

За К.Юнґом, кожен архетип складається з трьох основних елементів: частки чоловічого в жінці і жіночого в чоловікові; досвіду протилежної статі, набутого протягом життя; власне архетипу, що має властивість формувати те чи інше архетипне уявлення. Архетип інцесту в Р.Музіля демонструє складну комбінацію цих елементів: він виріс у сім'ї, що складалася з однієї матері і двох «татів» (коли Р.Музілю не виповнилося ще й року, постійним супутником його матері став за очевидної згоди чи безсилля батька ще один чоловік). Мати відверто домінувала в сім'ї, ставши, зрештою, причиною гомосексуальних нахилів сина, що дарував свою прихильність і співчуття слабкому батькові.

Вирісши в умовах тотальної заборони статевого, позначення його як гріховного і негарного, Р.Музіль спрямував силу свого дитячого інтелекту на виявлення причини цього. Наслідком цього став ранній досвід інфантильної сексуальності, гомосексуальної пригоди в інтернаті та активне відвідування борделів. Це своєю чергою спричинило неврози, коли соціальна недопустимість експериментів такого виду стала свідомою, і сифілісу, що посилював напади неврозу і збільшував його силу до невичерпного. За таких умов визріває роман «Людина без властивостей» як спроба осмислити внутрішні суперечності та як їх можлива терапія.

Зауважимо, що не інцест сам по собі становить собою зміст сексуальної та життєвої поетики роману «Людина без властивостей». Значно більшою мірою її визначає прагнення до єдності та гармонії суперечностей. Шлях до них веде у лоно матері — до стану вічності і цілісності, в якому людина знаходиться до народження. Витворюючи божественну пару, в якій чоловіче має інтровертні риси жіночого, а жіноче по-чоловічому відверте і вольове, Р.Музіль створює ідеал, що за своєю суттю гермафродитний. Проте тільки таке нероздільне переплетення і перехід однієї статі в іншу уможливлює виникнення Дитини-Бога, що стає уособленням гармонії і цілісності.

«Людину без властивостей» Р.Музіля часто називають романом, що важко піддається прочитанню і тлумаченню. Письменник змальовує на тлі історичних подій в Австро-Угорській імперії перед початком першої світової війни історію незвичайного кохання: історію брата і сестри, що віднайшли одне одного у вирі цивілізації. Дослідники творчості Р.Музіля звертають увагу тільки на мотиви інцесту та гермафродитизму, якими роман, буквально, перенасичений. Поза їх увагою залишаються мотивація високоінтелектуальної людини, що свідомо пішла на введення у роман цих провокаційних елементів.

Складне взаєморозміщення внутрішніх і зовнішніх чинників у житті Р.Музіля не дозволяло йому, на наш погляд, повернутися до матері, подолати її тілесність і компенсувати архетипом матері, щоб змогти відійти від цього першого уособлення аніми — партнера чоловіка у парі сизигій. Саме через це зазнав поразки експеримент «іншого стану», що неможливий у суспільстві та який блокує будь-яку регресію, яка б змогла зняти критичність підсвідомих компонентів особистості.

Одна з особливостей роману «Людина без властивостей» полягає в тому, що сестра Ульріха Аґата, яка відіграє, на наш

погляд, вирішальну роль у його системі «іншого стану», з'являється вперше тільки в другому томі. Дивовижним видається й те, що після цієї появи мимоволі виникає відчуття, що все, що відбувалося до цього моменту, так чи інакше повинно зводитися до співжиття Ульріха і Аґати. Проте фігура Аґати не є пізнішим витвором Р.Музіля, як це могло б здатися на перший погляд. Сестра існує ще в начерках 1920 року, до того ж уже з одним іменем, на відміну від брата, котрого автор називав спочатку то Унольд, то Унрод, то Ахіллес, то Андерс, перш ніж назвати його Ульріхом. Цікаво й те, що в 20-х роках частина твору до смерті батька і зустрічі Ульріха і Аґати налічує близько п'ятдесяти рукописних листків, а вже в опублікованому варіанті 1930 року — понад шістсот.

Отже, однозначно Аґата була спочатку ніби навмисне відкладеним проектом. Перший том роману — немовби гігантське приготування появи Аґати. Інакше кажучи, все, що відбувалося до Аґати, тепер, видається, має важливішу функцію — бути «іншим» стосовно саме до неї. Адже й до появи Аґати читач постійно наштовхується на невдоволення Ульріха (йдеться про сексуальні стосунки з різними жінками, мову, його фізичне нездужання тощо).

Зазначимо, що в середині 20-х років Р.Музіль мав на меті зобразити Аґату рідною сестрою-двійником, відповідно й назва роману мала бути «Die Zwillingsschwester». На той самий час припадає інтерв'ю, яке Р.Музіль дав Оскару Маурусу Фонтані для літературного світу: «Дочка-двійник з біологічного погляду щось дуже рідкісне, але вона живе в усіх нас як духовна утопія, як чітко виражена ідея нас самих. Поки інші чогось пристрасно бажатимуть, моя фігура вже діятиме» [Hartwig 1998: 118]. Однак наприкінці 20-х років музілівська Аґата вже на п'ять років молодша за брата. Як бачимо, Р.Музіль змінює вік своєї пари в унісон із загальноприйнятим віковим ґрадієнтом, проте всупереч міфічній ідеї двійнят. Наслідуючи традицію, за якою чоловік повинен бути старшим за дружину, автор відповідно до цієї традиції еротизує свою пару брата і сестри. На наш погляд, таке рішення Р.Музіля зумовлене його пристрасним прагненням реалізувати свою утопічну ідею досягнення «іншого стану», й це, як уже було сказано, супроводжувалося його набутим з дитинства психічним станом.

Підкреслимо також, що Р.Музіль побоювався, що аудиторія ніколи не схвалить таких пригод брата і сестри. Щоправда, та невелика кількість сторінок, де йдеться власне про інцест, не входить в опубліковані частини роману, а належить до його

архіву. Однак післявоєнна критика ніколи жорстоко не критикувала твір, навпаки, дослідники творчості Р.Музіля безпристрасно дискутували про те, чи варто приписувати фізичну реалізацію інцесту в проекті «Подорож до раю» «Людині без властивостей», чи ні. Отож, через питання, чи є статеві стосунки найвищою фазою і таким чином кульмінаційним пунктом цієї пригоди, критики поділились на дві групи. Перша група, представлена Вернером Фулдом, Ернстом Кайзером та Айтне Вілкенс, переконана, що власне інцест тут зайвий, він не був самоціллю автора, а тому не повинен належати романові, позаяк апогей музілівської історії — не в сексі [Kaiser, Wilkins 1962]. Інша група, представлена головним чином Вольфдітріхом Рашем, стверджує, що, навпаки, інцест наочніше демонструє асоціальність брата і сестри [Rasch 1967].

На наш погляд, потрібно взяти до уваги ось що: по-перше, це були 20-і роки — час, коли Р.Музіль часто перебував у Берліні, перенасиченому барами та вар'єте, в яких він так би мовити не зовсім делікатно практикував свої декадентські сексуальні експерименти (згадаймо того ж «Тьорлеса»); по-друге, фігура Аґати в середині 20-х років (до часу інцестуального проекту) була задумана як «сестра-двійник», тобто Р.Музіль, відмовляючись від реалізації кохання в статевому акті, модифікує водночас свою пару на родинному рівні. Інакше кажучи, йдеться про модифікацію форм їхніх стосунків узагалі. Х.Арнтцен, наприклад, вважає: Р.Музіль якраз і дотримується того, що «Подорож до раю» повинна стати центральною подією роману [Arntzen 1968: 25]. Однак, яким би не був намір Р.Музіля, безперечним є те, що власне інцест не був уведений у роман за життя автора.

Схожість брата і сестри вперше кидається у вічі в епізоді, коли вони зодягнуті у піжами П'єро. Тут вони фігурують у своєму майже безстатевому варіанті, однак їхній гермафродитизм відчувається вже завдяки їхньому тісному взаємозв'язку. І хоча взагалі вони одягалися як годиться (тобто Аґата як жінка, з одного боку, а Ульріх як чоловік, з іншого), Р.Музіль немов змушує свого героя відчувати сестру настільки близько, ніби це він сам. Не важко зрозуміти, що цю уявну близькість Ульріха і Аґати можна пояснити впливом теорій про бісексуальність З.Фройда чи О.Вайнінґера, або, можливо, перегукується з ідеєю матріархату Й.-Я.Бахофена. Проте не тільки статевий бік містить «geheimnisvolle Doppelgeschlechtlichkeit der Seele»[1] [Musil 1978: 906], а також і етичний, адже в усьому другому томі «Людини без

[1] я«2аємн, ч3ядвоЯа2евіЯьядЗші».я

властивостей» відчувається, що духовне керівництво належить Аґаті (чи, принаймні, повинно перейти до неї). З цього огляду І.Гратвіґ зауважує: «Якщо Р.Музіль у своєму романі ідеалізує жіноче начало, то не в розумінні жіночості як такої, а в розумінні жіночості, яка ще не траплялася в суспільстві» [Hartwig 1998: 133]. Судячи із сюжету роману, така утопічна можливість жінки не повинна бути амбіційно-емансипованою (як незаміжня фройляйн, доктор Штрастіл), чи надмірно материнською, надто відданою чоловікові або взагалі жертвою (як інші заміжні жінки твору). Отже, Аґата володіє такою довершеною жіночістю швидше тому, що залишається суспільно пасивною. Інакше кажучи, йдеться не про суспільно-специфічну, а про статево-специфічну ідеалізацію жіночості із гіпертрофованим натяком на «інакшість» жінки.

Сформульований таким чином натяк вказує, на наш погляд, на притлумлену гомосексуальність самого автора, причини якої, однак, криються в нарцисизмі. Адже лише Аґата є для Ульріха втіленням ідеальної жіночості, і тільки в ній він може сам себе любити («Du bist meine Eigenliebe»[1] [Musil 1978: 899]). Таке ставлення до Аґати можна розцінювати також як фантасмагоричну фемінізацію Ульріха, до того ж Аґата почуває себе в таких, скажімо, міжстатевих стосунках не зовсім затишно.

Цікавим видається нам й епізод, де показано суперечку Ульріха та Аґати про її чоловіка Гаґауера. Ми вважаємо, що тут продемонстровано не тільки те, наскільки Аґата пристрасна натура, але й додатково ще дві риси: її лінь і перфектну пам'ять. На відміну від Клариси, яка шкодує, що мало вчилася, Аґата свого часу достатньо навчилася: вона начитана і вважає, що це «hűbsch, viel zu wissen»[2] [Musil 1978: 718]. Однак не має наміру набуті знання застосовувати в суспільній сфері. Це не її стихія. Лінощі – ось самовизначення Аґати. З іншого боку (хоч це психологічно і недостатньо обґрунтовано), Аґата є надмірно спостережливою. Діапазон самовизначення Аґати Р.Музіль доводить ледь не до абсурду: цей діапазон простежується від її кокетства («ich habe immer schwer gelernt und nie recht verstanden»[3] [Musil 1978: 702]) до екзистенціального сумніву в собі («wozu bin ich auf der Welt»[4] [Musil 1978: 955]).

---

[1] я«2, ямоєяЯамозако. ання».я

[2] я«цеяч3дово,ябага2оязна2, »я

[3] я«меніязавжд, яб3лояважкоявч, 2, Яя,яіяяянічогоя2олкомянея! оз3міла».я

[4] я«длячогояяяж, в3янаяЯві2».я

Позиція Аґати є, очевидно, амбівалентною: з одного боку, вона відверто дозволяє собі скептично висловлюватися щодо Ульріха, з іншого – звертається до нього з вимогою, яку він може задовільнити тільки як виняток. Йдеться про клятву, навіть своєрідне віросповідання. Ульріх погоджується, але тут же на очах Аґати наштовхується на перепони (читаймо табу): «Einen unerlaubten oder geheimen Weg zu gehen: darin fűhlte sie sich Ulrich űberlegen. Sie hörte, wie er immer wieder vorsichtig alles zurűcknahm, wozu er sich hinreißen ließ, und seine Worte schlugen wie große Tropfen von Glűck und Traurigkeit an ihr Ohr»[1] [Musil 1978: 771]. Однак якщо й існує якийсь пріоритет Аґати стосовно Ульріха, то це той, що Аґата більше готова до ризикових кроків та пріоритету у вимогах: вона жадає більшого, є пристраснішою, емфатичнішою; вона діє більше під впливом інтуїції, аніж з раціонального погляду. При цьому героїня легше розчаровується, ніж Ульріх.

Аґата та Ульріх нагадують леґенду про Нарциса та Ехо, адже й Ехо не домінує в розмовах. Її суть виявляється більше у здатності повторювати та розуміти. Нарцис, як зрештою й Ульріх, не може задовольнитися лише примхами та коханням жінки, оскільки не розуміє її мови. Це означає, що в ретроспективному невдоволенні статевими стосунками Аґата та Ульріх ідентичні, а в перспективних претензіях щодо насолоди Аґата перевершує брата.

Як ми вже зауважили, реалізація статевого акту між братом і сестрою не була поетологічною проблемою Р.Музіля, яка заважала йому завершити роман: ще в середині 20-х років він описав фізичний інцест, щоправда, ніколи не залучав його до остаточної версії роману. Виникає питання, чому Р.Музіль уникає фізичного інцесту після того, як він вже раз був зображений? Сестра-двійник у проекті 1925 року цілком відрізняється від тієї, з якою живе Ульріх. Аґата – це, так би мовити, вже метафорично модифікований варіант свого попереднього проекту. Ця модифікація суттєво вплинула на розширення діапазону функцій, які переймає Аґата. Відповідно й архетип інцесту набуває множинності фокалізацій: для Бонадеї Аґата і Ульріх — брат і сестра, а потім (позаяк вона переконана, що в них були статеві

---

[1] я«Пі2, янедозволен, мяч, я2аємн, мяшля. омя — я3яцьом3явонаявідч3валаяЯвоюяпе! еваг3я надяУль! і. ом.яВонаяч3ла,яякявінязнов3яйязнов3яобе! ежноязаб, ! авяназадя3Яе,ядоячого,я за. оп, вш, Яь,я дійшов,я ія Яловая йогоя зака! бов3вал, Яія вя їїя Явідомо Я2і,я немовя вел, кія к! апл, н, я? аЯ2яяіяЯм32к3».я

стосунки) вважає їх «pervers»[1] [Musil 1978: 891]; сільська пара в австрійських горах розцінює їх, як «Liebespaar»[2] [Musil 1978: 745], отож як чоловіка і дружину; генерал Штумм фон Бродвер ізолює Аґату для себе як «bewundernswerteste Frau»[3] [Musil 1978: 974], яку він коли-небудь бачив; як єдине ціле Аґата та Ульріх зафіксовані в паралельній акції, як «сіамці». Якщо Аґата «жінка», то Ульріх ставиться до неї як «чоловік», якщо вона «сестра», то він «брат» і т.д.

Щодо функції «сестра», яка є денотатом родинних стосунків, можна виділити інше значення цієї функції – жінка як конотат. Зауважимо, що функція «жінки» з усіх названих єдина, яка стосується сфери теперішнього, і її мета – відобразити еротичний потяг між братом та сестрою по той бік заборони інцесту. Ульріх як «чоловік» має право сприймати Аґату по-іншому, ніж брат-близнюк чи просто брат. Як «чоловік» він має право її жадати. Отже, у семіотичному центрі функції «жінка» знаходиться сексуальність: «Адже внутрішньої заборони дивитися на кровну родичку з чоловічою любов'ю не існує, це лише звичай або ж це може бути обґрунтованим непрямим шляхом моралі та гігієни; також те, що вони виховувались не разом, завадило виникненню між Ульріхом та Аґатою тих стерилізованих братерсько-сестринських відносин, котрі панують у європейській сім'ї» [Musil 1978: 897].

Саме через те, що образ сестри позначає тілесні родинні стосунки, він репрезентує заборону інцесту; однак очікування того, що цією забороною знехтують (Р.Музіль про це чітко повідомляє), є можливим лише тому, що Аґата виконує також функцію бути «тільки» жінкою. Дозволити Аґаті бути жінкою – означає скасувати родинні відносини.

Аґата ще й досі є офіційно одруженою з Ґаґауером, але з роману зрозуміло, що вона не має жодних сексуальних контактів зі своїм чоловіком. Проте присутність Ґаґауера тут має все-таки важливе значення, бо вирішальну роль відіграє не те, що Аґата належить йому тілесно, а те, що він переможений Ульріхом. Через те Ульріха ображає «Natűrlichkeit, mit der Agathe ihre Abhängigkeit von Hagauer behandelte»[4] [Musil 1978: 684], – Ґаґауера, який, на думку Ульріха, не вартий і її мізинця. Хто ж тоді вартий її? Дуже просто – лише Ульріх. Тієї ж думки дотримуєтьсяй Аґата: «Er

---

[1] я«пе! ве! 2, вн, м, »я

[2] я«любовнаяпа! а»я

[3] я«д, вов, жнаяжінка»я

[4] я«п! , ! одніЯъь,язяякоюяАґа2ая! озповідалаяп! ояЯвоюязалежніЯъьявідяҐаґа3е! а»я

wird keine andere Frau nach mir lieben, denn dies ist keine Liebesgeschichte mehr; das ist űberhaupt die letzte Liebesgeschichte, die es geben kann»[1] [Musil 1978: 1094]. Якось Аґата незадовго до сну зустріла Ульріха й подумала: «Ein Mann im Schlafanzug sieht nicht wie ein Engel aus!» Aber er sah wild und breitschultrig aus, und sie schämte sich plötztlich fűr den Wunsch, dass dieses von Haaren umhangene mächtige Gesicht ihre Augen verfinstern möge. Sie war in einer körperlich-unschuldigen Weise sinnlich erregt worden; ihr Blut ging in heftigen Wellen durch den Leib und breitete sich, alle Kraft dem Inneren zunehmend, in die Haut aus»[2] [Musil 1978: 942]. Як і оголеність, кров у романі має амбівалентне значення. З одного боку, вона означає кровну рідню, з іншого – еротичний імпульс або ж сексуальне збудження, і саме в цьому виявляється контекст вживання Р.Музілем лексеми «кров»: сфера пересікання функцій «сестра» і «жінка». «Blut» steigt Agathe «ins Gesicht», als sie – bei dem Ausflug auf die Schwedenschanze – versucht, ihren Finger aus der Hand des Bruders zu befreien»[3] [Musil 1978: 744]; вона зашарілася, коли Ульріх повідомив їй, що це розвага для нього – спостерігати за нею «unter Umständen», die fűr einen «fremden Herren sehr anziehend wären»[4] [Musil 1978: 940]. Р.Музіль і тоді, коли Ульріх і Аґата зустрілися під час свого останнього відвідування паралельної акції у кухні Туцці, вводить кров (і навіть більше – її пульсування) як легко розпізнаваний знак тілесного збудження: «Die mattschimmernde Haut seiner Schwester, mit dem Geruch ihm unbekannter Pflanzen, die vor seinem Auge dem leicht ausgeschnittenen Kleid entstieg, verlor fűr einen Augenblick den irdischen Begriff. Der Stoß des Blutes klopfte aus einer Hand in die andere. Ein tiefer Graben unweltlicher Herkunft schien sie und ihn in ein Nirgendland zu schließen. […] Das erregte ihn hilflos»[5] [Musil 1978: 1025].

---

[1] я«ПіЯяяменеявіняняеяко. а2, меяжодноїяжінк, ,япозаякяцеявжеяняелюбовнаяіЯго! ія;яцея взагаліяоЯганняялюбовнаяіЯго! ія,якая2ільк, яможеяб32, !»я

[2] я «Чоловікя вя піжамія нея Як, дає2ьЯня ная ангела!»я Одначея віня в, глядавя д, к, мя йя ш, ! окоплеч, м,я ая воная ! ап2омя заЯь! ом, лаЯь,я відя бажання,я ? обя цея Я льнея л, це,я обвішанеяволоЯям,яза2емн, лояїйяочі.яВонаяч322євоязб3д, лаЯяя2леЯноянев, нно;ямог32нія . в, ліяк! овіяп! обігл, яїія2лом,язаб, ! аюч, явЯояЯ л3язЯе! ед, н, ,япо2екл, ядояшкі! , »я

[3] я«К! ов»явда! , лаяАга2ія«вяобл, ччя»,якол, япідячаЯяп! ог3лянк, ядояшведЯкогоя! ед323я намагалаЯязвільн, 2, яЯвійяпалецьязяб! а2овоїя! 3к, »я

[4] я«зая2, . яобЯгав, н»...я«д3жеяп! , ваб, л, ябяч3жогоячоловіка»я

[5] я«Тьмянояме! е. 2л, ваяшкі! аяЯєЯ2! , язязапа. омяневідом, . яйом3я! оЯк, н,яяк3явінябач, вя пе! едяЯбоюя3янегл, боком3яв, ! ізіяпла22я,янаям, 2ьяв2! а2, лаяземнеязначення.яПош2ов. , я

Подібно до існування голизни братської й небратської у сексуальній поетиці «Людини без властивостей» трапляються братські й небратські дотики. Як «чоловік» і «жінка» Ульріх і Аґата торкаються одне одного не як сестра й брат, проте ще братським є перший поцілунок під час першого побачення: Ульріх хоче сказати Аґаті на прощання щось «щиро братське», але нічого йому на думку не спадає. «So nahm er sie bloß in den Arm und kűsste sie»[1] [Musil 1978: 686]. Та наступні жести вже далекі від братських: Аґата (з Ульріхом у батьківській бібліотеці) «ihren Arm um seine Schultern gelegt, ohne zu antworten. Das war eine ungewohnte Zärtlichkeit, denn außer den beiden Kűssen ... hatte sich die natűrliche geschwisterliche Sprödigkeit noch nicht zu mehr als Worten oder kleinen Freundlichkeit gelöst, und auch jene beiden Male war die Wirkung der vertraulichen Berűhrung durch die des Unerwarteten wie des Überműtigen verdeckt worden»[2] [Musil 1978: 749].

Як бачимо, функція «жінки» семантично змодельована у роль звабниці чи співучасниці. Проте через те, що Р.Музіль не описує сцени інцесту в опублікованих частинах, інцест не є мотивом, що становить ядро сексуальної поетики роману. В середині 20-тих років інцест був темою, якою Р.Музіль, очевидно, переймався неабияк і яку він, здається, переборов, незважаючи на всю її важкість. «Іншому стану» не властиве – як й інцесту в «Подорожі до раю» – жодне «Опісля», а це свідчить на користь вирішення проблеми. Фізична реалізація інцесту не відіграє жодної ролі у фіаско любовної історії брата й сестри, що віддалилась й обмежилась «балакучістю», тому Р.Музіль відмовився врешті-решт від мотиву «інцестуального статевого акту».

Загалом можемо зробити такі попередні висновки: архетип інцесту, незважаючи на його багатогранність, вимальовує все ж таки загальний тип жінки (чоловіка-жінки), яка наділена такими рисами: майже надокучливе хлоп'яцтво у сексуальній сфері; дитячість, що свідчить про возвеличення жінки; заперечення

к! овіяпе! едавал, Яяязя! Зк, явя! ЗкЗ.яГл, бок, йя! івяпо2ойбічногояпо. одження,яздавалоЯь,я замкнЗвяї. язаямежам, яЯві23[…].яТакяна! одж3валаЯьяйогоябезпомічнаяЯв, льованіЯь[.я

[1]я«Віняп! оЯроябійнявяїїя2аяпоціЗвав[.я

[2]я «обійнялая йогоя однієюя! Зкоюя зая плечі,я нея в, мов, вш, я жодногоя Яловая Зя відповідь.я Незв, чная лаЯка.я Адже,я як? оя нея б! а2, я доя Зваг, я дво. я поцілЗнківя …я п! , ! одная мані! ніЯьяпоміжяб! а2омяйяяЯ.Я2! оюя? еянеяв, ! оЯаядоябільшого,яаніжяЯловаяч, ямаленькія знак, я Зваг, ,я однакя ія в! аженняя відя 2, . я дво. я в, падківя ін2, многоя до2, кЗя ! озбав, л, я одногоя! азЗядіяянеЯподіванк, ,яіншогоя—япЗЯро? ів[я

жіночої емансипації (Agata «verabscheute die weibliche Emazipation»[1] [Musil 1978: 727]); відсутність щастя у шлюбі; нерішучість: як Аґата, так і Ульріх зависли поміж двома доступними їм можливостями, проте не можуть наважитися на жодну з них. Якщо під цим розуміти ознаку справжнього життя, то досягнення досконалості персонажів неможливе, до того ж виникає не «творча цілісність», а майже пародійне (якщо не трагічне) подвійне буття.

Зазначимо, що історія Аґати та Ульріха не може бути хронологічною, вона не розказана до кінця. Причина полягає в усе більш прогресуючих неврозах, з одного боку, і в суперечливості особистого й архетипного досвіду – з іншого. Як ми зазначили, проблема полягає менше в скандальному мотиві інцесту, ніж у тому, що Р.Музіль намагався розповісти абсолютно щасливу історію кохання, проте не хотів, з іншого боку, допустити того, щоб вона була тривалою. Як інтелектуал, він мав чітке уявлення про утопічний характер свого експерименту й хотів надати довершеної форми прагненню несвідомого до цілісності (яке було для нього життєво важливим), проте через свою занадто чутливу свідомість не зміг втілити цього в життя. Такому щастю, щастю узгодженості між статями по той бік статевих стосунків, він не хотів надати тривалості. Причиною могло б бути те, що головні герої Аґата та Ульріх як «сестра» і «брат» співвідносяться по-іншому, аніж у функції «чоловік» та «жінка» чи «брати-близнюки», «сестри-близнюки» або ж «сіамські близнюки».

Недоказаність історії кохання брата і сестри, на якій наголошує Р.Музіль, фактично не стосується ні позірної інтенсивності, ні табу на інцест, і це ми досить чітко довели в нашій статті. Вона стосується лише хронології, яка зі свого боку визначається винятково характером описаних подій у суспільстві. І ця недовершеність тоді більше стосується не головних героїв, а їхнього оповідача, який не хоче свою розповідь закінчити ні щасливо, ні нещасливо, тому що і те й інше було проекцією його власного життя. Можна також по-іншому розглядати проблематику недовершеності: закінчення цієї любовної історії, в якій виявляються всі функції Аґати, було б зовсім нечитабельне. А закінчення, в якому Аґата була б носієм певної функції чи ролі, Р.Музіль, напевно, неодмінно хотів уникнути. Тому хронологія не має продовження, що означало б якесь вирішення заборони чи дозволу, а разом з тим злочину (відповідно покарання) чи

[1] я«ненав, ділаяжіночЗяеманЯ пацію[.я

нормативності (відповідно завершення якогось виняткового стану).

Загалом можемо сказати, що образ жінки (чи чоловіка-жінки), який виник за цих умов, демонструє яскраво виражену комплексність у своїй формі вираження: це, передусім, відображення матері, з якою Р.Музіль не хотів розлучатися; це також вплив завдяки матері набутого досвіду, це несвідома робота, спрямована на подолання тілесності матері і свідомий внесок у сучасні теорії жіночості, щоб усвідомити цю роботу чи сховати від зовнішнього світу. Єдине встановлено чітко: архетип матері був для Р.Музіля вирішальним чинником протягом усього життя: він міг лише частково компенсувати Р.Музілю образ справжньої матері і був перенесений на усіх закоханих з їхніми сімейними обставинами. Це є домінантним у суперечливості та різноманітності його власного досвіду й характерним для ідеї жіночості першої половини XX сторіччя.

Література:

Карельский 1980: Карельский А.В. Утопии Роберта Музиля // Musil Robert. Ausgewählte Prosa.– M.: Progreß, 1980.– C. 3 – 36.

Arntzen 1968: Arntzen H. «Die Reise ins Paradies» // Text und Kritik.– Heft 21/ 22, 1968.

Hartwig 1998: Hartwig Ina. Sexuelle Poetik. Proust, Musil, Genet, Jelinek. Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.

Kaiser, Wilkins 1962: Kaiser Ernst, Wilkins Ethine. Robert Musil. Eine Einfűhrung in das Werk.– Stuttgart: W.Kohlhammer Verlag, 1962.

Musil 1978: Musil Robert. Der Mann ohne Eigenschaften.– Bd.1 (S. 9 – 1041); 2 (S. 1045 – 2036) / Hrsg. von Adolf Frisé.– Hamburg: Rowohlt Verlag, 1978.

Rasch 1967: Rasch Wolfdietrich. Über Robert Musil Roman «Der Mann ohne Eigenschaften».– GÖttingen, 1967.

Pagut Oleg, Kozyra Natalya

The transformation of the incest archetype in Robert Musil's novel «A man without qualities».

This article deals with the analysis of incest archetype polyfunctionality in modernistic literature; being particular in Austrian fiction, in the period, which lasted between two world wars, (on the basis of course life and creative development of Robert Musil). This article explores the deep essence of incest archetype as cultural construct by means of psychoanalytic method; the biographical underground of interpretation of the incest archetype in artistic characters and plots and the peculiarities of incest archetype

deformation in the novel «A man without qualities» are investigated here.

Key words: archetype, incest, transformation psychoanalysis, motives.

Олеся Петрусь *(м. Львів)*
ББК 83. 3 (7 США)
УДК 82. 73 – 31

Особливості біографічного дискурсу Пітера Акройда

У статті розглянуто специфіку біографічного дискурсу сучасного англійського письменника-постмодерніста Пітера Акройда та відмінність його прози від традиційних принципів побудови біографічного роману. Акцентовано увагу на таких властивостях постмодерністичного дискурсу, як інтертекстуальність, поєднання різних часових пластів, які взаємодіють на ідейному рівні, подвійне кодування, стилізація тощо, що є характерними для біографічної прози Акройда. Основні положення статті проілюстровані на прикладі романів «Велика Лондонська пожежа», «Останній заповіт Оскара Уайльда», «Хоксмур», «Мільтон в Америці».

Ключові слова: біографічний дискурс, постмодернізм, подвійне кодування, інтертекстуальність, час.

XXI століття в літературі розпочалося під знаком «зрілого постмодернізму» – одного з провідних напрямів сучасної літератури, невід'ємною рисою якого є звернення до широкомасштабних тем, історії, епіки, діалогу з попередниками та нащадками. Надзвичайного впливу набуває проблема самокоментування культури як умова її збереження, розвитку, оновлення, цивілізуючого впливу на людей. Постструктуралістська теза «світ як текст» все більше укріплює свої позиції в літературі і в мистецтві. Постмодерністичний підхід до аналізу літературних творів, написаних у різні періоди, стає літературознавчою нормою.

Біографічній літературі притаманне жанрове розгалуження – мемуарний роман, літературний портрет, письменницька біографія, історико-біографічний роман, автобіографія, сюди ще відносять і роман-виховання та ін.

Проблема співвідношення біографії та роману постійно поставала у дослідженнях тих, хто звертався до цього жанру (Ю.Тинянова, Б.Ейхенбаума, Б.Томашевського, Л.Гінзбург, М.Бахтіна).

Зростання популярності жанру біографічного роману підтверджується появою сучасних розвідок у царині жанру, а ще більше успіхом «нової» постмодерністичної інтерпретації роману-біографії у творчості таких сучасних письменників, як Дж. Барнс,

П.Акройд, М.Бредбері та ін. Невипадково останні десятиліття XX ст. вважають новим етапом у розвитку жанру біографічного роману та художньої біографії.

Пітер Акройд – один із провідних сучасних англійських письменників (1949 р.н.), поет, літературний критик, лауреат багатьох літературних премій і нагород, який плідно працює в жанрі сучасного біографічного роману. Найпопулярніші з його романів – «Велика Лондонська пожежа» («The Great Fire of London»,1982), «Останній заповіт Оскара Уайльда» («The Last Testament of Oscar Wilde», 1983), «Хоксмур» («Hawksmoor», 1985), «Чаттертон» («Chatterton», 1987), «Перше світло» («First Light», 1989), «Англійська музика» («English Music»,1992), «Будинок доктора Ді» («The House of Doctor Dee», 1993), «Мільтон в Америці» («Milton in America», 1996), «Записки Платона» («The Plato Papers», 1999) та ін.

П.Акройд є також автором біографічних досліджень, таких, як «Т.С.Еліот», «Діккенс», «Блейк», «Життя Томаса Мора», «Едра Паунд і його світ».

Сучасний англійський письменник та літературознавець Малкольм Бредбері назвав романи Акройда «художніми історіями» (fictional histories), для яких характерна фрагментарність, переплетення минулого і сучасного, захоплення літературною археологією, численними кодами і інтертекстуальністю». М.Бредбері наголошує, що письменник має на меті розкрити не стільки зв'язки між окремим індивідом і його історією, скільки прив'язаність і відношення сучасного письменника до попередніх текстів чи авторів [Bradbury 1994: 434].

Британський дослідник Браєн Фінні відносить П. Акройда до нової генерації британських романістів, наголошуючи на відмінності британської постмодерністичної прози від американської, оскільки англійські письменники не роблять своїм культом радикальні експерименти і не апелюють лише до еліти. Вони випускають такі бестселери, як «Гроші» М. Аміса. Їхні твори екранізуються, як твір Анжели Картер «Компанія Вовків» – трансформація традиційного казкового сюжету про Червону Шапочку. Вони каталізують ті аспекти сучасної теорії, які відповідають їхнім цілям, але не стають від них залежними. Вони ніколи не втрачають зв'язків з читацькою аудиторією. Але, наголошує Б. Фінні, їхня творчість дуже відрізняється від «головної течії» британських романістів, до якої дослідник відносить Ангуса Вільсона, Алана Сіллітоу, Маргарет Дребл [Finney 1992: 1].

Розглядаючи особливості біографічного дискурсу, слід зазначити, що у літературознавчому аналізі дискурсу художнього тексту беруться до уваги всі ті рівні, які інтерферуються (накладаються, доповнюються, перекриваються) з лінією розповідності. Тому текст можна розділити на історію (чи інтригу) і дискурс. Так, у біографічному романі розподіл і комбінація фактів та документів з життя певної відомої людини, використаних біографом, належить до інтриги, а атмосфера роману, ідейне підпорядкування, змістова організація тексту – до дискурсу, тобто не до фабульної, а до сюжетної організації тексту.

З дискурсом тісно пов'язана категорія інтертекстуальності – методу дослідження тексту як знакової системи, що перебуває у зв'язку з іншими системами, а також взаємодії різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються у тексті.

У «Наратологічному словнику», укладеному О.Ткачуком, дискурс визначається як план вираження наративу, який протиставляється змісту чи розповіді. «Якщо історія (дієгезис) – це «що», про яке розповідається, то дискурс – це «як» розповідається, наратування протиставлене наратованому; нарація протиставлена вигадці». Водночас стверджується, що історія є матеріалом, який представляється, упорядковується з певного пункту бачення через дискурс. Дискурс має субстанцію (медіум маніфестації: усна чи писемна мова, нерухомі чи рухомі картинки, жести та ін.) і форму, яка складається із пов'язаної сукупності наративних тверджень, що становлять оповідання й визначають порядок показу ситуацій і подій, точку зору, що керує показом, наративну швидкість, вид коментаря і т. д. [Ткачук 2002: 34].

Російський дослідник І.Ільїн у «Словнику постмодерністичних термінів» трактує дискурс, за концепцією А.-Ж.Греймаса і Ж.Курте, як семіотичний процес, який реалізується в різних видах дискурсивних практик, специфічний спосіб чи специфічні правила організації мовленнєвої діяльності (писемної чи усної) [Ильин 2001: 76]. За цим вживанням проглядається прагнення до уточнення традиційного поняття стилю й індивідуальної мови, як-от «стиль Бальзака», «мова Діккенса», «дискурс Дж. Барнса», «сучасний політичний дискурс» і т. п.

У цьому значенні термін «дискурс», а також похідний термін «дискурсивні практики», який часто заміняє вищезгаданий, описує спосіб висловлювання і обов'язково має визначення «Який» або «Чий» дискурс, бо дослідників цікавить не дискурс взагалі, а його конкретні різновиди, задані широким набором параметрів: чисто мовними відмінними рисами, стилістичними особливостями, а також специфікою тематики, системи

переконань, способів роздумів і т. п. Дискурс у даному розумінні – це стилістична специфіка плюс ідеологія, яка за нею стоїть.

Особливості біографічного дискурсу Акройда яскраво виявляються уже в його першому романі «Велика Лондонська пожежа» («The Great Fire of London», 1982). Саме цей роман і визначив напрям, в якому і надалі працював письменник – біографічний роман у його постмодерністичній модифікації. Цей роман має багато рис, які пізніше стали характерними для його творчості і лягли в основу т. з. акройдівського стилю.

Це своєрідне продовження Діккенсового роману «Крихітка Дорріт» («Little Dorrit»), в якому дія відбувається в сучасному Лондоні. Герої роману здійснюють постановку фільму, який став би продовженням роману Ч.Діккенса «Крихітка Дорріт». Група акторів намагається «оживити» минуле – і зазнає поразки, адже минуле, як намагався показати письменник, є неповторним за своєю суттю. Режисер фільму ставить перед собою завдання відтворити Лондон часів Діккенса, використовуючи обстановку однієї з сучасних тюрем для створення образу описаної в романі в'язниці. Інша героїня роману, телефоністка Одрі, під час спіритичного сеансу починає уявляти себе Крихіткою Дорріт. Минуле і сучасне стикаються, коли Одрі, розлючена присутністю артистки, яка виконує роль Крихітки Дорріт (її ж), підпалює знімальний майданчик. У вогні гине режисер картини. Цікавим є співвідношення між назвою твору «Велика Лондонська пожежа», що налаштовує нас на думку про події 1666 р., а насправді показує, чим закінчилась спроба «оживити» минуле. «Ця доля, - підсумовує Акройд, – чекає кожного, хто намагатиметься воскресити минуле. Ми не в силі воскресити його, лише можемо дати свою інтерпретацію...» [Ackroyd 1983: 160][1].

Звичайно, цей роман не є біографічним у традиційному його розумінні, адже він не має справи безпосередньо з постаттю Ч. Діккенса, не змальовує його життєвий шлях. Більш доречною тут була б назва «роман про минуле», адже в інтерпретації «Крихітки Дорріт» ми відчуваємо відбиття світогляду письменника та водночас аналізуємо і переосмислюємо багато явищ сучасного нам життя.

У наступному романі «Останній заповіт Оскара Уайльда» («The Last Testament of Oscar Wilde», 1983) письменник іде ще далі у своєму художньо-біографічному експерименті і пропонує нам віртуозну версію Уайльдової власної історії, яку він, Оскар Уайльд, начебто сам не зміг написати. Це своєрідна

---

[1] яТ32яіядалія—япе! екладяав2о! аяЯ2а22і.я

«автобіографія» Оскара Уайльда, яка охоплює період від серпня до жовтня 1990 року (коли О. Уайльд помер). Акройд показує, як змінився Уайльд за час, проведений у тюрмі після суду: «Життя – це вчитель, який дає нам наприкінці найпростіші уроки. Як Семела, яка мріяла побачити велич божества і загинула, оповита його вогняним покровом, я шукав слави і вона спопелила мене. В дні пурпуру і золота я уявляв, що відкрию світові свої одкровення, а натомість світ явив своє одкровення мені» [Ackroyd 1983: 2]. Роман є блискучою репродукцією і пародією Уайльдового стилю та художньої манери. Текст насичений цитатами із творів Оскара Уайльда та Акройдовими імітаціями, межа між якими губиться в лабіринтах інтертекстуальності. Читаючи уривки із нотаток Уайльда, Френк Гарріс сказав йому: «Ти украв рядки у інших письменників», на що Уайльд відповів: «Я їх не вкрав. Я їх визволив» [Ackroyd 1983: 161]. Так і Акройд виправдовує своє власне «визволення» Уайльдових висловів, доводячи таким чином, що кожен твір є лише частиною гіпертексту, з якого він так чи інакше черпає культурні надбання, перегукуючись із ними.

Аналізуючи різні види дискурсивних практик (поняття, введене французьким структуралістом М.Фуко, для позначення певної «форми знання» – понятійного апарата з тезаурусними взаємозв'язками, специфічними для кожної дисципліни [Ильин 2001: 77]), можна помітити, що деривaційні зміни, які отримуються шляхом дедукції, імплікації, пермутації елементів, включення чи виключення понять, закладені в самій природі біографічного роману. Творення узагальненого цілісного образу тієї чи іншої історичної особи, яке ставить собі за мету біограф, передбачає певну суб'єктивну авторську оцінку того чи іншого біографічного факту та їх селекцію. Дослідник часто стикається із відсутністю необхідних даних чи недостовірністю джерел, так само як і з великою кількістю домислів та легенд, породжених людською уявою. Шукаючи вихід із цієї ситуації, письменник звертається до такого виду дискурсивних практик, як вищезгадані дедуктивні зміни.

У постмодерністичному біографічному романі, як-от у романах П.Акройда, з'являються ще й мутації, тобто міждискурсивні залежності – зміщення меж поля досліджуваних об'єктів, зміна ролей і позицій суб'єкта, функцій мови. Якщо в традиційному біографічному романі автор намагається відтворити реальне оточення історичної особи, людей, з якими було пов'язане її життя, то в постмодерністичному біографічному романі (як у П.Акройда, Дж.Барнса) з'являються й інші персонажі, що є суто авторським вимислом. Вони можуть діяти у

зовсім інших часових пластах. Їх дискурси, взаємодіючи між собою, створюють мутації, встановлюють нові форми інформативної соціальної циркуляції. Крім цього, із введенням інших часових пластів, тобто зверненням автора до життя і діяльності певної історичної особи пов'язано із сучасністю для порушення певної проблеми сьогодення, викликає зміну керівних ролей, перерозподіл чи позадискурсивні залежності. Ілюстрацією цього може служити роман П.Акройда «Хоксмур» («Hawksmoor», 1985) [Ackroyd 1993], який зробив Акройда помітною фігурою на британський літературній сцені. Письменник якось в одному з інтерв'ю сказав, що, коли він пише роман, його перш за все цікавить форма, спосіб гармонійного викладу подій. Він вбачав у написанні «Хоксмура» експеримент, в якому головним завданням було створити складний лабіринт паралелей між минулим та сучасним, що взаємодіють на різних рівнях [Finney 1992: 5].

Один із головних героїв роману Ніколас Дайєр, який належить до розповідного пласту XVIII століття, має за свій прототип реального архітектора Ніколаса Хоксмура, який побудував деякі з найкращих лондонських церков у стилі англійського бароко. Дайєр одержимий маніакальною вірою в сатанізм, у містичну силу темряви та кривих ліній. Його ідеї є протлежними ідеям сера Крістофера Рена про емпіричні, наукові й раціональні методи Королівського Наукового Товариства. Дайєр виявляє свій спротив ідеям Просвітництва, таємно приносячи в жертву демонічним силам невинного хлопчика при закладенні фундаменту кожної із своїх нових церков. Вигаданий Акройдом Хоксмур живе у XX столітті і є детективом із Скотленд-Ярду. Він розслідує серію таємних убивств, пов'язаних із побудованими Дайєром церквами. Хоксмур є сучасним співвітчизником сера Крістофера Рена, чия віра у силу розуму зазнає поразки при спробі розкрити вбивства. Поразка приводить його майже до божевілля, але йому відкриється телепатичний погляд на Дайєровий таємничий темний світ. На ідейному рівні Дайєр і Хоксмур протистоять один одному через віру в сатанізм, з одного боку, і раціоналістичне світосприйняття з іншого.

Персонажі живуть в одному районі, чують однакові дитячі пісеньки, подорожують одними шляхами, лише в різних часових пластах, навіть бачать один одного на коротку мить. У кінці роману автор приводить їх до церкви Little St. Hugh (єдиної вигаданої із семи церков, описаних у романі), де вони стоять, уявляючи себе дітьми, як доповнення один одного...

У романі помітні готичні мотиви, характерні для посмодерністичної прози. Фінал роману загадковий,

незавершений, який ставить у глухий кут багатьох літературних оглядачів. Але, якщо розглядати роман з точки зору оповідної стратегії, формальної організації паралельних мотивів і мовних структур, то його можна вважати художнім тріумфом письменника.

П.Акройд дотримується позиції, висловленої теоретиками постмодернізму Ж.Бодріяром та Р.Бартом, що позитивістська ієрархія цінностей, яка здавалася стійкою і непорушною, повинна бути переглянута. У романах письменника знаходимо вимогу переосмислення досвіду минулого в рамках сучасних підходів до літератури. Виходячи з постмодерністського уявлення про те, що сучасну цивілізацію може врятувати лише культура, наповнення життя людини гуманістичним змістом, Акройд звертається у своїх творах до теми мистецтва і митця, переосмислюючи їх традиційні ролі. Письменник привертає увагу до духовної кризи сучасного суспільства та холодного раціоналізму шоу-суспільства споживачів.

Працюючи над біографією Т.Еліота, яка була видана 1984 року, Акройд зіткнувся з певними труднощами, оскільки йому було відмовлено у дозволі цитувати листи Еліота і неопубліковані вірші та обмежено цитати з опублікованих творів до мінімуму. П.Акройд пізніше сказав, що саме ці обставини зробили його ще більш винахідливим [Finney 1992: 4]. У своєму творі Акройд розуміє Еліота як втілення ідеї про те, що літературна творчість складається здебільшого зі здатності поглинати і заново відтворювати голоси минулого. Так, імітація, відкрите і приховане цитування, пародія і стилізація стають основою його дискурсу. Ці риси ще більшою мірою виявляються у наступних творах письменника, складаючи своєрідну ауру його стилю. «Історія англійської літератури, – сказав Акройд, – насправді є історією плагіату. Я відкрив це, коли працював над Еліотом. Він був великим плагіатором… І я не бачу у цьому нічого поганого». Акройд стверджує: «Еліот знайшов свій власний голос, відтворюючи голоси інших» [Finney 1992: 4]. Уся біографія відображає, хоча й опосередковано, особистість і пристрасті самого біографа. Акройд описує тут спосіб, за допомогою якого і він знайшов свій власний літературний голос – через творче запозичення та наслідування стилю інших письменників.

Порівнюючи біографічний дискурс Акройда з дискурсом одного із найвидатніших представників традиційного біографічного роману, французького письменника Анре Моруа, не можна не помітити низки відмінностей у самій епістемі біографічного роману. Моруа вважають творцем жанру художньої

біографії. Всесвітнє визнання йому принесли біографічні романи «Аріель, або Життя Шеллі», 1925; «Тургенєв», 1931; «Лілея, або Життя Жорж Санд», 1952; «Олімпіо, або Життя Віктора Гюго», 1954; «Три Дюма», 1957; «Прометей, або Життя Бальзака», 1965; «Байрон», 1930; «Шатобріан», 1938; «В пошуках Марселя Пруста», 1949 і ін. Моруа писав і біографії політичних діячів – «Кар'єра Дізраелі», 1927; «Едуард VII і його час», 1933 та ін.

Як розумів Моруа закони і особливості біографічних творів? Відповідь дається в циклі лекцій, прочитаних автором у Кембріджському університеті 1928 р. і опублікованих під заголовком «Види біографічного жанру». Своє головне завдання автор бачить у сміливому пошуку правди – правди про людину у всій її складності і суперечності.

А.Моруа стверджував, що «біографія повинна бути одночасно і працею історика, і твором мистецтва». Яке ж у цьому випадку має бути співвідношення історичної правди і художньої вигадки? Моруа стверджує: «Я якраз і прагнув до того, щоб поєднати правду і мистецтво. Це не поезія *чи* правда, а поезія *і* правда» [Моруа 1986: 6].

А.Моруа вважав, що, зберігаючи вірність історичній правді, автор біографічного твору наближається до мистецтва романіста, але романіста особливого роду. У нього є тверда опора – історичний документ, який, з одного боку, стримує, обмежує його уяву, а з другого – допомагає створити твір нового типу. Біографічні книги Моруа завжди базуються на точній документації. У романах А.Моруа аукторіальний, авторський дискурс перебуває на керівних ролях як дискурс так званого всезнаючого наратора, через який ми дізнаємося про людину, біографія якої становить «історію» твору. У романах П.Акройда дієгезис (в даному випадку біографічні дані про якусь видатну особу та її творчість) проступає крізь дискурси акторів, вигаданих осіб, введених автором для поєднання минулого і сучасності.

Що ж до цитованого дискурсу, то різниця є також помітною. Тоді як Моруа використовує лише прямий цитований дискурс, наприклад, у романі «Прометей, або Життя Бальзака» – цитати з листів Оноре де Бальзака та членів його сім'ї і т.п., то у романах Акройда знаходимо лише непрямий цитований дискурс без безпосереднього посилання на першоджерело, який тісно пов'язаний з проблемою інтертекстуальності.

Інтертекстуальне переплетення власного тексту із творами письменників минулого дає можливість Акройдові висловити своє розуміння покликання і ролі письменника. Відповідно до постмодерністичної естетики простір романів Акройда стає

складовою частиною гіпертексту, в якому вже існують авантексти (попередні тексти) і які створюють базу для наступних, перегукуючись із ними. Вирішуючи власні художні завдання, письменник передоручає своїм героям озвучувати ідеї відповідальності митця перед життям, яке перетворюється на нескінченний карнавал, де театр заміняє реальність.

Написавши 1990 року біографію Чарльза Діккенса, Акройд ще раз висловив своє переконання, що немає єдино можливої правди. Він стверджує, що «Діккенс був такою великою, такою аморфною фігурою, що його можна зобразити таким, яким ви хочете його бачити». Акройд висловлює переконання, що його біографія «читатиметься як роман» [Finney 1992: 14], ще раз переконуючи нас, що немає великої різниці між романом і біографією, бо і тут, і там розповідається історія.

Ще один роман П. Акройда «Мільтон в Америці» («Milton in America», 1996) [Ackroyd 1997] – це блискуча стилізація пригодницького роману, пастиш, що зв'язує історію і вигадку в єдине ціле. Роман пропонує новий погляд на історію, запитуючи «а що, якщо…?». Письменник пропонує версію, яка могла була б стати реальністю за певних обставин. Отож, як бачить це Акройд, 1660 року англійський поет Джон Мільтон, уже сліпий та відомий, але ще не автор «Втраченого Раю» і «Самсона-борця», вирішує втекти з Англії через боязнь страти за підтримку Кромвеля після відновлення монархії. Акройд відправляє свого героя через Атлантичний океан до Нової Англії, де Мільтон намагається побудувати справедливу пуританську общину, такий собі «пуританський рай» – поселення Нью Мільтон. Та рай триває недовго – засліплений владою Мільтон перетворюється на тирана, який карає всіх, хто хоч трішки відступить від встановлених ним правил. Конфлікт загострюється ще більше, коли поряд із Нью Мільтоном виростає католицьке містечко Мері Маунт.

Цікавим є співвідношення між назвами двох частин роману – «Рай» і «Падіння». Перша частина закінчується появою гріха у Нью Мільтоні – вбивства, а друга частина показує падіння Мільтонового раю через сутички з католиками і власну тиранію.

Роман характеризується поліфонічним принципом оповіді, де функцію наратора беруть по черзі різні персонажі-актори. Це філософський роздум над проблемами релігії і людських стосунків. Здавалося б, Новий Світ є достатньо великим, щоб умістити представників різних вірувань та різного кольору шкіри, але виявилося, що це не так. Цікаво, що реакція на цей роман була неоднозначною. Не викликав він особливого захоплення у багатьох американських оглядачів, зокрема прихильників

пуританської церкви. У романі відбито події більш, ніж трьохстолітньої давності, та залишається відчуття, що старі конфлікти не вичерпані й до сьогодні.

Акройдів стиль є сумішшю різноманітних технік, зорієнтованих на постмодерністичне бачення світу й естетику постмодернізму. Ці риси виявляються в усіх романах письменника. Такими є й інші романи – «Чаттертон» (1987), що показує реальність як химерне переплетення інтертекстуальності, де весь світ виступає як текст, «Перше світло» (1989), що постає як суміш жанрів пасторальної комедії, готичного страшного оповідання, наукової фантастики і сатири та ін.

Біографічні романи П.Акройда значно відрізняються від традиційного дискурсу біографічного роману. Письменник часто звертається у своїх романах до минулого, шукаючи там ключі до розгадки теперішнього. Він показує, що минуле є частиною канви теперішнього, отож межа між ними є часто розмитою. Акройд не бачить принципової різниці між романом і біографією. «Я вважаю, що і в романах, і в біографіях один і той же дух, те ж відношення до матеріалу, те ж натхнення. У них однакові принципи створення, один метод, однакова кількість досліджень, вони ідуть від одних думок… Я не завжди розумію сам, біографія це чи роман – різниці немає ніякої». Письменник стверджує, що в цьому полягає британська манера письма – змішувати реальні ситуації з уявними. Це частина англійської традиції ще з часів Даніеля Дефо, який удавав, що пише про реальних людей, а насправді писав про вигаданих. Його «Щоденник чумного року» – вигадка від початку до кінця. Такою ж вигадкою є і його подорож по всій Англії, яку він писав у Лондоні, не відвідавши жодного місця, про яке згадано у творі. Такі ж методи, на думку Акройда, використовув і Генрі Філдінг. В англійській літературі ніколи не було жорстких меж між жанрами, вони плинні, різнорідні, мінливі, на відміну від Франції, де велика кількість жанрів зі своїми законами і правилами. Письменник пов’язує це з мовою, яку вважає сумішшю різних цивілізацій, різних діалектів, латині, англосаксонської і німецької мов, оскільки англійська нація – це «суміш рас». Ця різнорідність мови і дозволяє письменнику перетинати межі літературних форм [Акройд: 6].

Для біографічних романів письменника характерним є принцип поліфонічності оповіді, де голос наратора переплітається із голосами найрізноманітніших персонажів-акторів, які діють у різних часових площинах, що створює об’ємну картину внутрішнього життя митця, якому присвячений той чи інший роман. Використовуючи постійну дихотомію тези і антитези,

Акройдові вдається передати закономірне протиріччя людського мислення, оскільки психічні стани людини не лінійні. Різнорідність суджень, протиріччя, полярність висновків утворюють у романах письменника своєрідну різому, коли всі частини твору є рівними і відсутня традиційна ієрархія тексту.

Отже, в межах постмодернізму відбувається трансформація традиційного біографічного дискурсу. Його особливістю є не лише опис певної реалії, а й пошук взаємозв'язків між різними реаліями, відтворення множинності істини та текстуальності світу. Таким чином і відбувається трансформація дискурсу, яка вимагає змін і доповнення системи термінів, встановлення інших зв'язків між ними. Біографічний дискурс виявляє тенденцію до розширення і трансформації. Проте, слід зазначити, що дискурс не змінюється повністю, а збагачується новими термінами і відношеннями.

В даний час Акройд, за офіційними повідомленнями, працює над серією біографій під назвою «Короткі життя» («Brief Lives») для британського видавництва «Chatto and Windus». Перша з них – «Чосер» – побачить світ 2004 року. Цього ж року автор планує видати біографію В. Шекспіра.

Література:

Ильин 2001: Ильин Илья. Постмодернизм. Словарь терминов. – М: Интрада, 2001.

Акройд :Питер Акройд. В каждой стране – свое воображение. – Книжное обозрение. ru. files/ERLE.HTM.

Моруа 1986: Моруа, Андре. Прометей или Жизнь Бальзака. – К.: Вища школа, 1986.

Ткачук 2002: Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

Ackroyd 1993: Ackroyd, Peter. Hawksmoor. – London: Penguin Books, 1993.

Ackroyd 1997: Ackroyd, Peter. Milton in America. – London: Vintage, 1997.

Ackroyd 1983: Ackroyd, Peter. The Great Fire of London. – Chicago: U of Chicago P, 1983.

Ackroyd 1983: Ackroyd, Peter. The Last Testament of Oscar Wilde. – London: Hamish Hamilton, 1983.

Bradbury 1994: Bradbury, Malcolm. The Modern British Novel. – London: Penguin Books, 1994.

Finney 1992: Finney, Brian. Peter Ackroyd, Postmodernist play and Chatterton. http://www.csulb.edu/~bhfinney/Peter Ackroyd.html,1992.

Petrus Olesya

The peculiarities biographical discourse of Peter Ackroyd

The article deals with the peculiarities of the biographical discourse of the contemporary English postmodernist writer Peter Ackroyd. It shows the difference of his prose from the traditional principles of the biographical novel. The article accentuates such issues of the postmodern discourse as intertextuality, combination of different time layers which interact on the level of ideas, double codes, pastiche, etc. which are characteristic to Ackroyd's biographical prose. The key issues of the article are illustrated by the novels «The Great Fire of London», «The Last Testament of Oscar Wilde», «Hawksmoor», «Milton in America».

Key words: biographical discourse, postmodernism, double code, intertextuality, time.

Світлана Притолюк *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (4 Нім)
УДК 82. 430

Структура роману виховання у зв'язку з концепціями героя в рецепції німецьких літературознавців

У статті розглядається проблема структурних особливостей роману виховання, реконструюється його типова модель, визначаються інваріантні ознаки жанру в світлі сучасних досліджень німецьких літературознавців, зокрема Ю. Якобса, Р. Зельбмана, Г. Маєра, Х. Езельборн-Крумбігель, Н. Ратца та ін., праці яких стали вагомим внеском у розвиток теорії роману виховання.

Ключові слова: становлення особистості, структура, інваріантна ознака, протагоніст-інтраверт, протагоніст-екстраверт

Питання про структуру роману виховання досі залишається предметом літературознавчих дискусій, що пояснюється у багатьох моментах різницею у підходах до визначення самого поняття. Проблема дефініції жанру криється, насамперед, у необхідності кореляції двох гетерогенних площин: процесу становлення, як інтелектуально-духовного антропологічного феномену, і використання певних естетичних засобів вираження літературного характеру. Історія дослідження жанру свідчить про складність поставленого завдання, адже роман виховання, як загальне поняття, містить у собі багато різнорідних явищ. Наше завдання полягає у тому, щоб виділити у ньому істотні властивості, котрі відрізняють його від інших видів роману.

Найбільш детально проблеми жанру висвітлюються у німецькому літературознавстві. Відомий дослідник у цій галузі Рольф Зельбман вибудовує структуру роману виховання із кількох рівнів. Перший рівень створюють такі складові частини («Bildungsstrukturen»), як «легко зв'язані елементи сюжету, мотиву та елементи оповіді на тему «освіта, становлення» («Bildung»), характерні для будь-якого розповідного тексту. На суто змістовому рівні ці складові мають місце незалежно від розповідної схеми лінійного процесу розвитку або автобіографічної історії життя, але далі ці структурні частини функціонують як складові «історії становлення» («Bildungsgeschichte»). «Історія становлення» – це структура розповіді, яка в рамках історії життя героя пояснює «освітній»

зв'язок («Bildungsverhältnis») між оповідачем, героєм і читачем. Неминучим у цьому випадку є вплив двох факторів: «накладання» історії становлення на саме поняття освіти, яке зазнало змін із часів доби просвітництва, і зміна позиції оповідача, продиктована категоріями сучасної свідомості [Selbman 1984: 39]. Та не зважаючи на універсальність цієї структури, Рольф Зельбман зазначає, що не кожен роман, у якому наявна історія становлення, можна автоматично назвати романом виховання. Цієї назви заслуговує лише той роман, «історія становлення» якого претендує на роль «обов'язкової інстанції» для усього твору. Що ж стосується його завершення, то не має значення, чи пройдений шлях становлення «вдається, здійснюється без перешкод, чи веде до спотворень, або видається героєві марним» [Selbman 1984: 40].

Ганс Генріх Борхердт, посилаючись на В. Дільтея і беручи за основу твір Й. В. Ґете «Роки навчання Вільгельма Майстра», пропонує структурувати роман в залежності від освітньої мети, шляху її досягнення та композиційного членування на «три фази»: «роки молодості» («Jugendjahre»), «роки подорожі» («Wanderjahre») та «очищення» («Läuterung»), що забезпечить протагоністові сходження на «сходинку земного раю» [Borherdt 1941: 177].

Герберт Тіфенбахер стверджує, що історія роману виховання повинна об'єднувати три категорії або стани: «вихідна ситуація – криза особистості – кінцевий стан», а також обов'язково «пояснювати, чому наступили зміни і які події чи людські дії та вчинки відповідальні за це» [Esselborn-Krumbiegel 1983: 19].

Герхард Майер вибудовує свою структуру роману виховання (Bildungs-роману) на основі двох характеристик головного персонажа, які він виділяє як «інваріантні структурні особливості освіченості протагоніста» та його «здатність до внутрішньої прогресії» [Mayer 1992: 407]. У відповідності до згаданих структурних елементів існує два типові «модуси внутрішньої прогресії», які реалізуються у кожній історичній моделі, зазнаючи варіативних змін. Протагоніст-екстраверт – спрямований, переважно, на зовнішній світ із його практичними соціальними потребами. Його розвій (Entwicklung) як «суспільний процес навчання» веде його до «якісної зміни». Він збагачується досвідом через «прив'язування» (Anbinden) до світу, стикаючись із (тією чи іншою мірою) несприятливим йому середовищем, та намагаючись узгодити свої суб'єктивні вимоги із суспільними нормами-очікуваннями. Цілеспрямований процес розвою має тенденцію до досягнення «соціальної інтеграції» – суспільної

позиції, яка може сягати від безумовного схвалення до резигнативного скепсису. Для того, щоб протагоніст-екстраверт міг належним чином розвиватись, йому необхідний відносно великий простір суспільного досвіду. Стикаючись із зовнішнім світом, він втрачає свої юнацькі ілюзії, активізує свої здібності. Дійти до усвідомлення власного «Я» він може тоді, коли оточення, незважаючи на усі кризи і конфлікти, не виявиться зрештою для нього руйнівним. Серед домінантних варіативних структурних елементів розвитку героя можна виділити наступні комбінації: розширене соціальне оточення протагоніста зумовлює «збільшення ансамблю персонажів і інтенсивніше сформовану субстанцію простору», а також, більш збагачений сюжет та «наповнену акцією фабулу» [Mayer 1992: 408].

Другий тип типового модусу внутрішньої прогресії протагоніста властивий для «інтровертованого, естетично-споглядального типу характеру», зосередженого на своєму внутрішньому світові. Його можна зустріти в романтиків, або в романах на зламі століть, особливо у Германа Гессе. Його процес становлення відбувається спочатку як розкриття потенціалу суб'єктивного «Я». Герой стає тим, ким він потенційно уже є. Саморозвиток не веде його до якісних змін. Скрите у власній суб'єктивності «Я» утримується на великій дистанції до зовнішнього світу, вплив якого зводиться до мінімуму. Навколишній світ виконує функцію каталізатора, який спрямовує протагоніста до «внутрішнього світу». Оскільки герой із інтуїтивною впевненістю крокує своїм шляхом, то фабула втрачає конфліктний потенціал. Дійова особа, тяжіючи часто до циклічної форми, завершує свій рух поверненням у становище соціального аутсайдера. Протагоніст шукає зв'язків поза суспільством. Навіть у вузькому колі однодумців він не знаходить повного задоволення. Серед домінантних варіативних структурних елементів розвитку героя виділяють відповідні комбінації: звужене соціальне довкілля протагоніста збіднює сюжет, недостатньо наповнює акцією фабулу, зумовлює редукування системи дійових осіб, зменшення емпіричного простору на користь суб'єктивно пережитому, «атмосферно-здематеріалізованому» простору [Mayer 1992].

Продуктивною, на наш погляд, є і концепція Губерта Орловського [Orlowski 1971]. На його думку, історія становлення героя у романі виховання (він послуговується терміном Entwicklungsroman) корелює з розвитком зовнішнього світу. Життя головного персонажа складається з різних за своєю суттю

етапів: пасивного – розвою, та активного – діяння. Причому цей другий етап наявний лише віртуально.

Сукупність постатей такого типу роману можна поділити на дві взаємопов'язані групи, що доповнюють одна одну. З одного боку стоїть центральна постать, для якої присутні (Mit-Menschen) є необхідні як каталізатори її процесу самовдосконалення, а з другого – свідомі своєї ролі вихователі, які сенс свого існування знаходять лише у тому, що сприяють зрілості центрального героя. Відповідно до цього герої перетворюються або «у тих, що віддають» (gebende), або «у тих, що сприймають» (nehmende). Головний герой з цього погляду у літературно-естетичному сенсі є «суб'єктом», в іншому випадку – він водночас виступає «об'єктом» соціальних та політичних процесів, і лише, страждаючи, він може стати учасником історичного процесу. Його принципова позиція (як мінімум на даному етапі розвитку) – пасивна.

Побудова зображуваного світу, а також система цінностей цієї епічної особливої форми базується, згідно з концепцією Г.Орловського, на принципі полярності або кореляції: а) герой та його «свита» щодо своєї функції перебувають полярно один відносно одного; б) саморозвиток та освіта є корелятом дії; в) неврівноваженість, нестабільність та пошук знаходять своє вираження у рівновазі, стабільності та знайденому; г) початок розвитку передбачає стан статичного існування до та після розвитку.

«Антропологічний» статус головного героя визначає соціальну та історичну картину світу роману виховання таким чином, що конфліктні відносини можуть обминатись.

Протікання дії, а отже, і розвиток героя, у вузькому і ширшому розумінні, визначаються фінально. У вузькому розумінні це означає, що нюансування (відтінювання) гуманістичних ідеалів, а також рівень скепсису щодо плинності світу та досягнення «справді прекрасного» зумовлюють перебіг подій. А в ширшому розумінні йдеться про те, що ідея розвитку взагалі, тобто фінальна, когнітивна та аксіологічна якість, надають зображуваному світові характеру діяльного механізму (machbaren Mechanismus) [Orlowski 1971: 91-92].

Езельборн-Крумбіґель, беручи твір Ґете за класичний зразок, який значною мірою визначив традиційні межі жанру, розвиває власну концепцію «ідеально-типової структури» (idealtypisches Strukturkonzept) роману виховання, використовуючи поняття Entwicklungs-роман [Esselborn-Krumbiegel 1983]. Такий тип роману, на її думку, «проектує не

статичну картину особистості, а її історію життя і розвитку», і містить певну ідею розвитку, становлення, певну точку в творі – момент сходження усіх його компонентів. Мета роману досягається тоді, коли герой вступає у життєвий простір, у якому стає можливою самореалізація та інтеграція, або коли він завдяки досвіду і набутій мудрості досягає становища, що дозволяє йому брати участь у перетворенні навколишнього світу. Інший варіант завершення твору, що передбачає момент резигнації, душевного зламу героя, свідчить про амбівалентність самої особистості, але не впливає на інваріантну структуру жанру.

Своє бачення «гештальту» роману вона вибудовує на співвідношенні трьох головних структурних елементів: герой, дія та ідейне підґрунтя відносин. Приймаючи за гіпотезу «центральну позицію героя» у структурній організації роману [Esselborn-Krumbiegel 1983: 16], вона водночас відзначає, що категорії образ та характер героя, як основні компоненти, потребують також більш детального розгляду. Периферійно розглядаються зв'язані з ними категорії часу та простору, а також роль оповідача.

Концепція героя у романі вибудовується крізь призму індивідуальної екзистенції окремої своєрідної особистості. Головний герой на початку створює враження досить посередньої за своїми здібностями та нахилами індивідуальності. Психологічний портрет, однак, містить достатньо можливостей для потенційного росту героя. Характер героя набуває контурів, переважно, завдяки характеристикам наратора, з одного боку, і «самопрезентацією» – з іншого. При цьому наступний перебіг подій, вчинки героя служать підтвердженням даної характеристики, або вносять певні корективи у створюваний образ. Таким чином, існує постійний тісний зв'язок між індивідуальними особливостями характеру головної дійової особи та послідовністю її дій у тій чи іншій ситуації. Важливу роль у характеристиці персонажа відіграють інші дійові особи – «контрастні фігури» [Esselborn-Krumbiegel 1983: 17] («Kontrastfiguren»), згруповані навколо головної.

Навіть незначна акцентація на характері створює можливість зовнішнім силам, які здійснюють вплив на героя у взаємодії з іншими факторами, доформовувати його індивідуальні якості. В контексті даного процесу, зазначає Езельборн-Крумбіґель, герой посідає переважно пасивну позицію: він рідко сам виступає ініціатором дій, здебільшого він реагує на зовнішні стимули, які спричиняють зміни і змушують його ступити у нову стадію розвитку. Таким чином, герой стає пластичною фігурою, здатною до якісних перетворень. Шлях його розвитку можна

охарактеризувати як становлення індивідуума у чистому вигляді. Сам герой у цьому випадку виступає «моделлю індивідуації» [Esselborn-Krumbiegel 1983: 18]. Змодельованому характерові процесу відповідає і мета розвитку: привести героя до розв'язання конфлікту, який розгортається між «пасивним, пластичним героєм і динамічним багатогранним навколишнім світом» [Esselborn-Krumbiegel 1983]. У сутичці з оточенням відбувається переосмислення власної системи цінностей і саморозвиток особистості. Герой стає «автономною індивідуальністю», здатною до інтеграції у сучасному йому соціокультурному просторі.

Інші дійові особи виступають у другорядних ролях, не рідко як антиподи головного героя. У багатьох випадках вони виконують роль інструментів, з допомогою яких герой відкриває нові грані пізнаваної ним дійсності, набуваючи знань і досвіду, конфронтуючи з довкіллям. На смисловому рівні такі спостереження функціонують як «контрастні» або «паралельні» фігури, які реалізовують потенційні можливості розвитку героя на різних етапах життєвого шляху [Esselborn-Krumbiegel 1983: 18]. Вибір дійових осіб другого плану визначається іманентними можливостями головної фігури і метою розвитку роману. Другорядні персонажі залишаються переважно статичною величиною, або набувають динамічних ознак у взаємодії з головним героєм – центральною віссю твору. Виконавши свою функцію, вони відступають на задній план, або зникають взагалі.

«Відкрита» позиція головного персонажа репрезентована текстуально на маргінесах, переважно в епізодах та сценах. Лише деякі події передаються безпосередньо через центральну фігуру, у яких вона сама не бере активної участі. Проте твір насичений пасажами, у яких головний герой розмірковує і діє сам. Перебіг подій подається або з перспективи героя, або з перспективи аукторіального наратора, який перебуває за межами сфокусованої навколо головного персонажа структури. Візуалізація, яка відкривається йому з певної дистанції, дає йому можливість охопити різні часові рівні, а також – змогу переходити із одного рівня на інший, відлучитися від перспективи героя, і, таким чином, спілкуватися із читачем у «нефіксованій дійсності». Своїми коментарями наратор супроводжує розвиток персонажа, іронізуючи над його недоліками та помилками, наголошуючи при цьому на «демонстративній функції» головної діючої особи. Компонуючи свою розповідь, розмірковуючи, розповідач оприявнює себе через певні проміжки часу, не стаючи при цьому структурним інтегративним центром – ним залишається образ головного героя.

Найвиразніше інтегративна функція проглядається у процесі розгортання дій. Позиція головного героя визначає особливості часової організації твору. Послідовність розвитку подій вибудовується таким чином, аби якомога краще увиразнити становлення героя. Час дії обмежений часом життя героя: події, які відбуваються в дитинстві, набувають значення лише тоді, коли вони проливають світло на особливості його поведінки у зрілому віці. Смерть героя – зовнішня межа часового простору роману. «У більшості випадків мета становлення досягається вже посередині життя, а розповідь завершується відкритим, спрямованим у майбутнє резюме» [Esselborn-Krumbiegel 1983: 21].

Хронологічна послідовність може перериватись. Місце перебування героя надає тій чи іншій події статусу теперішнього, минулого чи майбутнього. Фігура головної дійової особи виступає і центром часової організації твору. Це впливає не лише на хронологічно-темпоральну побудову, а й на причинно-наслідкові зв'язки. Принцип розвитку героя «конкретизується парадигматично життєвим шляхом героя» [Там само]. Фази розповіді синхронізуються з фазами розвитку головного героя. Каузальна структура пов'язана з «внутрішньою історією» героя. Психологічна мотивація виконує не лише допоміжну функцію, а й конституює динамічну внутрішню зміну, яка спричиняє наступну послідовність дій і вчинків героя. Отже, події у романі розтягнуті не тільки хронологічно, а у певній послідовності мотивацій між «сповненим конфліктів минулим і безконфліктною пізнішою стадією процесу розвитку» [Esselborn-Krumbiegel 1983: 22]. Навіть випадок – це необхідна ланка нового ланцюга подій. Несподіваний поворот у житті героя штовхає його до прийняття нового рішення та до розв'язання нового конфлікту. Кожен крок у сфері нового досвіду, кожна помилка, кожен момент самоаналізу є необхідною сходинкою наступного поступу.

Дії та вчинки героя – це низка психологічно вмотивованих подій як реакція на імпульси, що йдуть із довкілля, або як «первинне вираження диспозиції характеру». Авторка аналізованої монографії виділяє два типи дії: «зовнішню» і «внутрішню». Під «зовнішньою» дією вона розуміє процеси, які відбуваються між дійовими особами, і в часовому, і у просторовому відношеннях розгортаються в полі дії головного героя та його взаємодії з оточенням. «Внутрішні» дії охоплюють психічні процеси, розумову та емоційну діяльність. Визначальним при цьому є внутрішній розвиток героя, який і визначає провідний вектор розповіді. Внутрішня дія в даному випадку не є похідною зовнішньої, вона виступає «самостійною динамічною та

спрямованою сферою дії» [Esselborn-Krumbiegel 1983: 24]. Поєднання «внутрішньої» і «зовнішньої» дії складає процес розвитку. Синтез внутрішнього зростання і гармонізація відносин із зовнішнім світом складають передумови самореалізації і соціальної інтеграції героя.

Принцип розвитку виступає базовим елементом каузальних та інших зв'язків – загалом організуючою величиною усього роману. Експонентом ідеї розвитку є головний герой роману, який виконує функцію інтеграційного центру подій та констеляції фігур. Семантика твору вибудовується взаємодією усіх структурних компонентів як окремих носіїв значень. Експліцитні тлумачення дійових осіб підтверджуються і конкретизуються імпліцитно системою загальноприйнятих норм. Поряд із монологами та рефлексіями центрального персонажа на різних ступенях його становлення в романі текстуалізуються погляди та судження інших дійових осіб, які з різних точок зору висвітлюють його розвиток. Загальну картину доповнюють коментарі аукторіального наратора, який іноді вносить корективи в окремі висловлювання, не нав'язуючи, однак, читачеві власної точки зору. Кожна подія в романі впливає на реальну ситуацію в житті героя і залишає свій відбиток на шкалі індивідуального розвитку. Телеологічна ідея конкретизується парадигматичною історією життя героя, який виконує роль «демонстраційної моделі».

Отже, аналіз наукових праць німецьких літературознавців дозволяє нам визначити інваріантні особливості структурного типу роману виховання, які зберігають свою константність у процесі історичного розвитку. Одним із вихідних принципів роману виховання (Bildungs-роману), спираючись на концепцію Маєра, можна вважати ідею сприйнятливості індивіда, тобто його здатності у юні роки в сутичці з оточенням розвинутись до усвідомлення «консистенції і континуальності власного «Я». Передумовою еволюції характеру є готовність персонажа до активної апперцепції явищ емпіричного характеру, завдяки чому специфіка поведінки визначається не стільки діями, скільки його реакціями на цей процес.

Звідси випливає і типова тематика жанру – пошук молодим героєм життєстверджуючого зразка орієнтації, визначення його соціального статусу. Цей пошук зображається здебільшого у вигляді внутрішньої прогресії, яка має тенденцію до «гармонійного завершення» (Якобс), і завершується, як правило, вступом у «світ дорослих», самовизначенням суб'єкта. Цей відтинок життєвого шляху детермінує форму фабули, яка має тенденцію до нагнітання. Внутрішня прогресія героя може

відбутись через часову прогресію наративно, причому дійсність, у якій перебуває протагоніст, зазвичай, вибудувана хронологічно, тобто окремі фази прогресії, пов'язані із певним простором, виявляють незворотність процесу. Сюжетна канва у цьому випадку складається з трьох частин: 1) дитинство і юність героя; 2) роки навчання, або мандрів (із елементами випробувань); 3) самовизначення (самоідентифікація) героя. Звідси – відповідний темпоритм наратії, її циклічність, зумовлена етапами розвитку героя.

Своєрідність композиції модифікує всі аспекти структури цього жанрового різновиду, що виражається насамперед локалізацією конфлікту навколо центральної фігури та орієнтацією сюжетної лінії у напрямку формування її індивідуальності. Виховання – інтегративний фактор процесу еволюції героя.

Цілеспрямований процес пошуку персонажа «себе самого», «самоідентифікації» [Ratz 1988] завершується набуттям певного досвіду у виборенні власного «Я». Протагоніст сприймає себе як незмінний, консистентний характер, здатний сам здійснювати режисуру свого життя. Герой виробляє у собі індивідуалізоване ставлення до світу, що є результатом осягнення власних можливостей та їх меж, а також виражається у визнанні доконечних суперечностей між «Я» та довкіллям. Реалізація життєвих планів не є уже предметом зображення, про що свідчить закінчення роману.

Превалювання тематики пошуку власного «я» визначає протагоністові центральне місце у констеляції персонажів. Решта постатей функціонально підпорядковуються фігурі головного героя. Вони служать для нього функціональними корелятами. Вони репрезентують релевантні для внутрішньої прогресії сфери життя і досвіду.

Для увиразнення телеологічної орієнтації розповіді необхідна «інтервенція наратора» (за Якобсом), або фігури вчителя, наставника. Роль оповідача – дидактично вмотивована: він спрямовує увагу читача у потрібному річищі, забезпечує прозорість структури роману виховання, сприяє кращому розумінню: через передмову, назви розділів, оцінні коментарі, розлогі рефлексії. Оповідач маніфестує гуманістичний ідеал, до якого потрібно прагнути і який пронизує усю тканину роману.

Жанрова структура роману виховання передбачає традиційний тип наратії – неквапливий, хронологічно послідовний, із необмеженої перспективи аукторіального розповідача, зрідка – першоособового наратора. Ритм розповіді

визначається етапами становлення героя. Традиційні конкретно-зображальні засоби (пейзажі, інтер'єри, топонімічні назви і т. п.) відзначаються поліфункціональністю, маркуючи кожну наступну віху розвитку героя, зміну ціннісних орієнтацій та духовних орієнтирів.

Література:

Borherdt 1941: Borherdt Hans Heinrich. Der deutsche Bildungsroman. // Von deutscher Art in Sprache und Dichtung V. – Stuttgart und Berlin, 1941. – S. 3 – 55.

Esselborn-Krumbiegel 1983: Esselborn-Krumbiegel Helga. Der «Held» im Roman: Formen des duetschen Entwicklungsromans im frühen 20. Jahrhundert. – Darmstadt: Wiss. Buchges, 1983. – 211 S.

Jakobs 1972: Jakobs Jurgen. Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. – 326 S.

Mayer 1992: Mayer Gerhart. Der deutsche Bildungsroman: von der Aufklärung bis zur Gegenwart. – Stuttgart: Metzler, 1992. – 510S.

Orlowski 1971: Orlowski Hubert. Untersuchungen zum falschen Bewußtsein im deutschen Entwicklungsroman. – Posnan, 1971. - S. 91 – 92.

Ratz 1988: Ratz Norbert. Der Identitätsroman: e. Strukturanalyse. – Tübingen: Niemeyer, 1988. – 153 S.

Selbman 1984: Selbman Rolf. Der deutsche Bildungsroman. – Stuttgart: Metzler, 1984. – 164 S.

Tiefenbacher 1982: Tiefenbacher Herbert. Textstrukturen des Entwicklungs- und Bildungsromans. Zur Handlungs- und Erzählstruktur ausgewählter Romane zwischen Naturalismus und Erstem Weltkrieg. – Königstein/Ts., 1982. – S. 127 – 147.

Prytolyuk Svitlana

The structure of the novel of education in the rezeption of German scholars

The article is dedicated to the problem of structural peculiarities of the novel of education, to the reconstruction of its typikal model, the invariant features of the genre are also defined in the light of the modern investigations of such German literary scholars as J. Jakobs, R. Selbman, G. Mayer, H. Esselborn-Krumbiegel, N. Ratz and others , whose works became a significant contribution in the development of the theory of the novel of education.

Keywords: the development of personality, structure, the invariant feature, protagonist-introvert, protagonist-extravert.

Наталія Тома, Галина Орендарчук *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (0)
УДК 82. 22

Сократ у реальному житті і в комедії Арістофана «Хмари»

У статті здійснено порівняльний аналіз діяльності давньогрецького філософа Сократа і образу Сократа, виведеного в комедії Арістофана «Хмари».
Ключові слова: істина, діалектика, софістика, риторика, антропологізм.

Основним об'єктом зображення в комедії **Арістофана «Хмари»** є **Сократ** – узагальнюючий образ, що увібрав риси усіх ідейних опонентів поета. Він дещо успадкував від свого реального прототипа, славетного афінського філософа, сучасника Арістофана, але автор наділив його також рисами софіста, вченого-шарлатана, героя народних балаганних сценок. **Мета** нашого **дослідження** полягає в тому, щоб з'ясувати, чим відрізняється реальний Сократ від арістофаного Сократа і які причини цього, а також підкреслити неправомірність ототожнення діяльності Сократа з діяльністю і поглядами софістів.

Арістофан дає таку характеристику Сократу: він бідний, має свою школу, бере платню з учнів, відбирає у них (можливо, в рахунок гонорару) одяг і взуття, дозволяє собі красти, веде суворий спосіб життя, але тримає себе гордо, в загальновизнаних богів не вірить, а придумує нових богів (Хмари, Повітря, Ефір, Хаос, Дихання), займається фізичними науками, астрономією, пояснює явища природи їхніми внутрішніми причинами, навчає за допомогою софістичних прийомів діалектиці, за допомогою якої можна «чорне зробити білим». А підготовкою до цього є наука слова: метрика, ритміка, граматика [Соболевский 2001: 139]. Такою поведінкою, вважав Арістофан, Сократ розбещує молодь.

Реальний Сократ був для своїх сучасників і для нас залишається **загадкою** [Боннар 1995: 380-403], ключ до якої, можливо, ніколи не буде знайденим, тому що надзвичайно суперечливими іноді є свідчення не тільки його опонентів, а й учнів, тих, хто знав його при житті. А оскільки Сократ не залишив нам жодного написаного ним філософського трактату, з якого можна було б достовірно дізнатися про його світобачення, то нам потрібно зрозуміти суперечливі погляди його сучасників: філософа **Платона** – засновника системи об`єктивного ідеалізму, **Антисфена** – засновника аскетичної школи кініків, **Арістіпа** –

засновника гедоністичної школи розумної насолоди, **Ксенофонта** – відомого історика. Існують також праці відомих філософів-платоністів **Магалес-Вілена, Жигона, Бюрне і Тейлора**, які також намагались скласти портрет історичного Сократа [Боннар 1995: 381-385]. Зрозуміло, що кожен із дослідників бачив, розумів і трактував поведінку і погляди Сократа по-своєму. В результаті аналізу їхніх праць спробуємо зрозуміти, яким же був Сократ насправді.

Сократ (480-399р. до н.е.) – давньогрецький філософ, який викладав свої погляди лише усно. І коли його запитували, чому він не записує свої думки, він іронічно відповідав, що аркуші папірусу набагато цінніші, ніж те, що він може на них написати. Мав свою школу, учнів, заняття з якими він проводив у формі бесіди на площах і вулицях Афін. Учні задавали йому різні запитання, і Сократ разом з ними прагнув знайти відповідь, показуючи, як нелегко буває іноді відповісти, здавалось би, на просте запитання. Він примушував їх сумніватись у загальноприйнятих на той час поглядах, нормах, навчаючи тим самим думати, формуючи у них критичне мислення. І хоча Сократ не висловив жодної філософської думки на папері, але, тим не менше, створив неперевершений філософський твір, яким було його власне життя.

З іменем Сократа пов'язаний **антропологічний поворот** у грецькій філософії, тобто проблеми людини, її свідомості, сенсу її життя стали основними в його поглядах. Сократ учив, що життя не таке однозначне, яким воно уявляється в патріархальній свідомості. Фактором, що неминуче ускладнює життя, є сама людина, суперечливий характер її внутрішнього світу, мислення і почуттів. Життя – і світ, і людина – суперечливі. І зрозуміти їх можна за допомогою знань, а не віри. Він був переконаний у тому, що треба прагнути осмислити життя у всіх його виявах, навіть містичних, і за допомогою розуму, можливо, пізнати найтонші порухи людської душі, серця та інтелекту.

Відомий сократівський афоризм: «Людино, пізнай саму себе, і ти пізнаєш весь світ!» говорить нам про те, що **самопізнання** є ключем до розуміння навколишнього буття людей. У багатьох свої характеристиках люди подібні, тому, пізнавши свій духовний світ, ми зможемо краще зрозуміти інших людей, їхні проблеми, і, навпаки, спілкування з іншою людиною допомагає глибше зрозуміти себе.

Сократ порівнював свою діяльність з професією матері-повитухи, підкреслюючи, що так само, як мати допомагає людям народжуватись фізично, він сприяє духовному народженню

людини, а **духовний світ** – це і є істинне, справжнє людське буття «Ведь я только и делаю, что хожу и убеждаю каждого из вас, молодого и старого, заботиться раньше и сильнее не о телах ваших или о деньгах, но о душе, чтобы она была как можно лучше, говоря вам: не от денег даётся доблесть, а от доблести бывают у людей и деньги, и все прочие блага как в частной жизни, так и в общественной» [Платон 1990: 79].

Негідний людський вчинок Сократ пояснював результатом незнання. Якщо людина буде знати, що таке добре і що таке погано, вона ніколи не вчинить погано. Мета сократівської філософії практична. Вона повинна пояснити людям, що таке благо, і допомогти їм стати порядними. Причому робити це не з релігійно-моральних, а з раціональних позицій, оскільки, на переконання Сократа, порядності можна і потрібно навчитись.

Все своє життя Сократ прагнув до пізнання сутності речей та **істини**. В чому полягає мудрість? Чим відрізняється істинне знання від хибного? Які шляхи досягнення істинного знання? Причому істиною він вважав не те знання, яке міститься готовим у голові кожної окремої людини. **Істину** можна пізнати лише в **діалозі**, у зіставленні різних точок зору, у критичній зустрічі умів. Він вважав, що кожна людина може його чогось навчити, оскільки кожен з нас «ховає в собі істину про людину» [Боннар 1995: 387].

Сократ досить іронічно ставився до своїх знань: «Я знаю, що я нічого не знаю (хоча сучасники вважали його найбільшим мудрецем на той час), але, – продовжував він, – інші не розуміють і цього». Звертав він увагу і на певні **парадокси знання**: «Чим більше я знаю, тим більше я не знаю», тобто знайомство з кожною новою проблемою вказує нам на те, як багато ще існує непізнаного. Сократ не вважав себе таким, що володіє істиною, він лише шукає правильний шлях до істинних тверджень і вважає своїм обов'язком розсіювати заблудження тих, хто думає, що пізнав кінцеву істину.

Навчаючи інших мудрості, Сократ сам не претендує на звання мудреця. Навпаки, він вважає себе розумнішим, ніж інші, саме через те, що усвідомлює, що він не володіє абсолютною істиною. Якщо людина самовдоволено вважає, що на всі питання має готові відповіді, то для філософії вона не існує. Якщо ж людина каже: «Я знаю, що я нічого не знаю», то ця її позиція примушує шукати відповіді на поставлені питання. Я хоч і не знаю, але хочу знати, хочу знайти самостійну відповідь на питання. Чим більше ти дізнаєшся про щось, тим ширшими стають горизонти можливого пізнання. Чим глибше ти бачиш і ґрунтовніше вирішуєш певні проблеми, тим більше нових питань

встає перед тобою. Якщо найбільша мудрість полягає у тому, щоб не переоцінювати свої знання, то найбільше невігластво полягає в тому, щоб думати, ніби ти знаєш те, що насправді тобі не відоме.

В лютому 399 року до н. е., через 24 роки після написання Арістофаном комедії «Хмари» (Сократові було тоді 70 років) молодий афінський поет Мелет написав скаргу в суд. Сократ був звинувачений в безбожжі і в тому, що він розбещує молодь. Суд присудив стратити його. Друзі хотіли організувати втечу Сократа із в'язниці, але Сократ відмовився, сказавши: «Я не визнаю себе винним, але якщо закони моєї держави такі, що моя діяльність має бути покарана, то я, як законослухняний громадянин, не можу порушити ці закони». І він спокійно випив чашу з отрутою.

Очевидно, що Сократ, якого ми звикли вважати ідеалом мудрості і благородства, і Арістофанів Сократ не мають нічого спільного між собою [Соболевский 2001: 140]. Майже до кінця XVIII ст. ніхто не сумнівався в тому, що Арістофан навмисне заплямував Сократа. Одні говорили, що політик Аніт і поет Мелет підкупили Арістофана, щоб він написав цю комедію для того, щоб підготувати народ до прийняття тих звинувачень, які вони приписали Сократу і згідно з якими Сократа стратили. Але ж «Хмари» були написані за 24 роки до суду над Сократом, і звинувачуючі Сократа не стали б так довго мовчати. Інші критики бачили тут особисту неприязнь Арістофана до Сократа нібито за те, що цар македонський Архелай запросив до свого двору Сократа, а не Арістофана. Але всі критики були одностайні в прагненні виправдати Арістофана.

Лессінг відзначив, що під іменем Сократа Арістофан нападає не на одного Сократа, а на всіх філософів і софістів, які виховували молодих людей [Ярхо 1954: 92]. У цій п'єсі Сократ зображений софістом – майстром «кривих речей», який вирішує складні і «важливі» питання: «комар гуде гортанню чи гузницею», «на скільки кроків блошачих стрибне блоха» [Арістофан 2002: 92], заперечує існування богів, розбещує своїх учнів, бо виховує їх в неповазі до батьківської думки, до релігії і традицій, «затуркує» голови дурницями і навчає в своїй «думальні» за великі гроші, як би тільки боргів не платити.

Аристофан, справді, сприймав Сократа по-іншому, ніж ми, і бачив у ньому софіста, небезпечну для суспільства людину, причому Арістофан виражав точку зору звичайного афінського громадянина того часу. Це узагальнення досягається в комедії завдяки незвичайному розширенню сфери «наукових» інтересів Арістофанового Сократа.

Так, комедійний Сократ навчає молодих людей фізичних наук, говорячи про те, що небо – «горно, що стоїть навколо нас, а ми у ньому – як малі вуглиночки» [Арістофан 2002: 89]. Учень Сократа звертається до учителя: «Ну, а хто ж це гримить там, скажи ти мені, – бо увесь аж тремчу я від грому» [Арістофан 2002: 105]. Комічного Сократа цікавить, чому дзижчить комар і чому в хмарах гримить грім. Відповідь на ці питання Сократ шукає в законах природи, і в зв'язку з цим проповідує зневіру до старих, загальновизнаних богів: «І не будеш ти інших богів шанувать, окрім тих, кого ми визнаємо» [Арістофан 2002: 108].

Але, за свідченням Платона і Ксенофонта, Сократ ніколи не вчив своїх учнів фізичних наук – астрономії, фізики, географії і не проповідував зневіру до старих богів. Фізичними науками займалися грецькі натурфілософи, наприклад, Анаксагор, Анаксімандр.

У той час фізичні науки розглядались як такі, що не приносять ніякої користі, а лише шкоду, принаймні, астрономія. Шкоду її бачили в тому, що людина, яка досліджує небесні світила, гнівить богів і тим самим викликає біду на всю общину. Такої ж думки (за свідченням Ксенофонта) був і сам Сократ, тому він не радив займатись вивченням небесних світил. Хоча в комедії Стрепсіад, спалюючи «думальню» Сократа в кінці «Хмар», докоряє Сократу і його учням: «А богів навіщо зневажаєте? Навіщо вам Селени путь вимірювать?» [Арістофан 2002: 162].

Крім того, проникнення в таємниці неба вело до втрати віри в богів. І справді, якщо небесні явища – дощ, блискавка, грім, – на які народ дивився як на безпосередню дію божества, пояснювались природними причинами, то це підривало віру в богів і породжувало атеїзм. Наприклад, Анаксагор за свої космологічні погляди був вигнаний із Афін.

Якщо філософи скидають з престолу богів, то що ж тоді станеться із законом справедливості і моралі, яка вища сила буде нагороджувати добрих й карати злих? Тому пересічні афіняни так вороже ставились до натурфілософів.

Реальний, історичний Сократ рішуче відмовлявся досліджувати закономірності розвитку природи, вважаючи це неможливою і непотрібною справою, бо ми ніколи не зможемо керувати небесними світилами, викликати дощ чи керувати зміною пір року. Це пов'язано з тим, що людський розум може оволодіти тільки певною сумою знань про поверхневі, видимі явища природнього світу, але саму суть світу «боги залишають собі». Ось чому Сократ відкидав не тільки можливість пізнання природи, а й саму правомірність такого пізнання, стверджуючи,

що, навіть пізнавши закономірності небесних явищ, людина ніколи не зможе використати ці знання собі на користь.

Що ж стосується сфери пізнання проблем людини та її поведінки, того, що порядне, а що – непорядне, що справедливе, а що – несправедливе, що законне, а що – антизаконне, то тут необхідне вивчення загальних закономірностей, бо це допоможе людині керувати собою і вдосконалювати себе. Тому центром своїх досліджень філософ має зробити не природу, а людину. «Він досліджував, що чесно і що нечесно, що красиво і що потворно, що справедливо і що несправедливо, що розсудливо і що нерозсудливо, що хоробрість і що боягузтво, що держава і що державна людина, що влада над людьми, що людина, здатна мати владу над людьми, і так далі…» [Ксенофонт Афинский 1935: 24-25].

Сучасники Арістофана захоплювались також софістикою («діалектикою»), суть якої полягала в тому, щоб за допомогою питань спрямувати міркування опонента в потрібному вам напрямку і домогтися бажаного результату. Наприклад, софісти Горгій і Протагор навчали своїх учнів свідомо порушувати логічні закони для того, щоб вводити в оману своїх опонентів і домагатись бажаного висновку. Це була своєрідна форма інтелектуального шахрайства, і за її допомогою можна було виправдати будь-який аморальний вчинок: «… перемогти, неправим бувши, правого» [Арістофан 2002: 90]. Софістичні прийоми могли використовуватись на суді: треба було вміти так відповісти на поставлене запитання противнику, щоб заплутати його. В «Хмарах» Стрепсіад виражає абсолютну впевненість, що за допомогою «діалектики» можна звільнитись від оплати боргів: «Якби навчивсь ти мови неправдивої, то з тих боргів, що через тебе вліз я в них, нікому ні обола не сплатив би я» [Арістофан 2002: 90].

Зовні метод міркувань софістів був подібний до маєвтичного (діалектичного) методу Сократа, хоча мета сократівських бесід була зовсім іншою, ніж софістичних занять. Сократ, як і софісти, вчив молодь публічно, відкрито обговорювати питання політики і моралі, релігії і мистецтва. Але Сократ це робив з благими намірами, щоб спрямувати людину на шлях істинного знання або доброчинності, шлях благодійності і мудрості, щоб людина діяла розумно не через страх перед законом чи владою, а з твердого розуміння того, що щастя і благо – це одне й те ж [Боннар 1995: 395].

Дратував Сократ своєю мудрістю і високопоставлених чинів, ставлячи їм певні питання і показуючи, що вони нічого не

розуміють у справі, якою займаються. Батькам здавалося, що їхні діти Сократа люблять більше, ніж їх, і це збуджувало в них ревнощі й було причиною для того, щоб звинувачувати філософа в тому, що він «розбещує» молодь. У комедії Арістофана Сократ викладає учням риторику, або «діалектику», за допомогою якої можливо навіть довести, що «... справедливо це й похвально – сину бити батька рідного...» [Арістофан 2002: 155].

Арістофанів Сократ цікавиться питаннями граматики (узгодження іменників за родами): «Знов помилка. Виходить у тебе конов – він. А не вона… Називати як? Та кінвою, так як Сострату кличеш ти» [Арістофан 2002: 118-119]. Насправді Сократ цих питань не порушував – його цікавили сутність і зміст загальних понять, наприклад, що таке краса, добро, істина.

Особливо нашкодили Сократу в сприйнятті його суспільною думкою учні – Алквіад та Крітій, які зарекомендували себе з негативної сторони: перший честолюбець, а другий як заклятий ворог демократії.

Таким чином, Арістофан відбив погляд більшості афінян того часу, показавши Сократа софістом. Хоча зовнішніми манерами, одягом він дуже відрізнявся від софістів. Крім того, він ніколи не брав гроші за свою науку, бо вважав, що торгувати мудрістю ще гірше, ніж продавати тіло. Навчання ж софістики було платним. Реальний Сократ проводив свої бесіди з учнями на вулицях і площах Афін, а в «Хмарах» Сократ сидить у «думальні»: «це для умів високих школа думання» [Арістофан 2002: 89].

«Хмари» Арістофана дістали схвалення афінян. Чому вони не захистили Сократа? Чому пізніше погодилися із смертельним вироком йому? Тому що зображений Арістофаном Сократ відповідав їхньому баченню і розумінню поведінки мудреця.

Арістофан – комедійний поет, і відповідно до законів цього жанру зображує Сократа яскравими фарбами карикатурно. Комедії Арістофана тісно пов’язані з традиціями народного театру, в якому одним із важливих персонажів комедій був учений-дурень, який у «Хмарах» втілений в образі Сократа. Перемога здорового глузду і буденної моралі над «розумниками» і носіями незрозумілих для народу прагнень, добродушна, а потім зла насмішка над політичними діячами – на цьому будувались народні комедії. Тому не мало особливого значення, чи це була реальна історична особа чи вигадана – її все одно треба було наділити такими рисами, які здатні зробити її комічним персонажем.

Деякі дослідники вважали, що комедія «Хмари» була тимчасовим засліпленням Арістофана стосовно Сократа, що пізніше він нібито краще пізнав, зрозумів Сократа і, можливо, розкаювався у зробленому. Проте наявне іронічне ставлення до Сократа і у «Птахах», і «Жабах», написаних Арістофаном після «Хмар».

Загалом Арістофан виступає проти і софістів, і Сократа. Він навіть не намагається зрозуміти або якось викласти їхню точку зору – вона для нього apriori неприйнятна. Він висміює її з погляду традиційної патріархально-полісної моралі. Ця стара мораль не така плюралістична, як нова філософія. Арістофан хоче сказати, що ця наука шкідлива для юнацтва, бо розбещує його і руйнує релігійні почуття [Шалагінов 2002: 64]. Можливо, не знаходячи аргументів для доведення своєї думки, Арістофан вдається до жартів і сміху, щоб переконати в своїй правоті. Або ж смішне використовується для того, щоб зрозуміти серйозне (за словами Арістотеля) [Мальчукова 1972: 162].

Література:

Антична література 1993: Антична література. Довідник / За ред. С.В.Семчинського. – К., 1993.

Арістофан 2002: Арістофан. Комедії. – Харків: Фоліо, 2002. – 511 с.

Боннар 1995: Боннар А. Греческая цивилизация. – М., 1995.

Гусейнов 1988: Гусейнов Г. Аристофан. – М., 1988.

Ксенофонт Афинский 1935: Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения. – М. – Л., 1935.

Мальчукова 1972: Мальчукова Т.Г. К проблеме комического в античности // Античность и современность. К 80-летию Ф.А.Петровского. – М., 1972.

Підлісна 1992: Підлісна Г.Н. Антична література. – Київ, 1992.

Платон 1990: Платон. Апология Сократа // Собрание сочинений в 4 т. – Т. 1. – М., 1990.

Соболевский 2001: Соболевский С. И. Аристофан и его время. – М., 2001.

Тронский 1988: Тронский И.М. История античной литературы. – М., 1988.

Шалагінов 2002: Шалагінов Б. Стародавня афінська комедія // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002 р. – №9.

Ярхо 1954: Ярхо В. Аристофан. – М., 1954.

Toma Nataliya, Orendarchuk Halyna

Socrates in real life and the comedy «Clouds» by Aristophanes

The article deals with the comparative analysis of the activity of the ancient Greek philosopher Socrates and the character of Socrates described in the comedy «Clouds» by Aristophanes.

Key words: truth, dialectics, sophistry, rhetoric, anthropologism.

Тетяна Янкова *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (7 США)
УДК 82. 73 – 0

Основні принципи поетичної теорії та естетики Едгара Алана По

У статті розкривається суть поетичної теорії Е.А.По. Основною категорією його естетичної концепції стало поняття Краси. Стаття висвітлює бачення Краси американським романтиком та засоби її досягнення в поетичному творі. Такими засобами, на думку поета, стали «ефект», єдність художнього твору та цілісність враження після його прочитання, невизначеність, сугестивність поезії та її зв'язок з музикою. В статті наголошується на деяких суперечностях поетичної теорії Едгара По, а також підкреслено, що естетика американського письменника розкриває широке поле для поетичної творчості і може стати джерелом нового поетичного розвитку.

Ключові слова: поняття Краси, «ефект», єдність художнього твору, цілісність враження, невизначеність.

Творчість Едгара Алана По є одним із складних та значних явищ американської літератури XIX століття. Вона викликає інтерес і є предметом суперечок вже упродовж ста років. У його творах знайшли своє втілення важливі проблеми сучасної йому епохи.

Як поет По став відомим не в Америці, а в Європі. Тут у нього з'явилося багато послідовників, американського митця проголосили реформатором та засновником багатьох літературних течій. Французькі поети-символісти (Ш.Бодлер, П.Валері, С.Малларме) вважали Едгара По своїм наставником. Поетична теорія та практика Е.По знайшла своє відбиття у творчості російських поетів (К.Бальмонт, В.Брюсов). Українських символістів, зокрема поетів-»молодомузівців», об'єднувала ідея краси як іманантної властивості людської душі, опозиція до міметичних форм мистецтва.

Вирішальними факторами, які вплинули на поетичну теорію і практику Едгара По, були естетика європейського романтизму й неоплатонізму, ідеї американського Просвітництва та настрої півдня США 1830-1840 років, які багато в чому визначили філософські та естетичні погляди американського романтика й з'ясовують деякі протиріччя його творчості. Проте ми розглядаємо поетичну концепцію Едгара По не лише як

узагальнення попередніх теорій, відбиття певних суспільних настроїв і завершення певного етапу в історії поетичної творчості, але і як таку, що містить ряд принципово нових положень і є джерелом нового поетичного розвитку. Крім того, вважаємо, що естетика американського романтика відзначається наявністю модерністичної свідомості, яка характеризується:

- відразою до філософії та літературного досвіду позитивізму;
- узагальненням концепцій та швидким сприйняттям впливів інших літератур;
- прагненням митця до свободи, боротьба за звільнення його від позаестетичних завдань.

Вважаємо, що ці риси присутні у теоретичній та поетичній практиці Едгара Алана По і саме вони дали поштовх новим шуканням у царині поезії.

Аналіз досліджень. Дослідники американського романтизму (М.Алтертон, Р.Кемпбелл), представники так званої «нової критики» (Р.Уоррен, А.Тейт, А.Куїнн) оцінювали поетичну теорію Е.По в світлі англо-американського літературного процесу. Російські літературознавці (М.Н.Боброва, О.К.Нестерова, Ю.Ю.Ковальов) вважали, що поетичну концепцію американського письменника можна зрозуміти і правильно оцінити лише в тому випадку, якщо розглядати її як оригінальне джерело нової поетичної творчості. В цій статті розглядяємо поетичну концепцію Едгара По з погляду її впливу на різні течії світового модернізму. Під таким кутом розглядав творчість американського поета Дж. Чіарі. Він здійснив ґрунтовний порівняльний аналіз творчості Е. По та французьких поетів-символістів.

Основними об'єктами дослідження стали літературно-критичні статті Едгара По («Поетичний принцип», «Філософія композиції», «Маргіналії»).

Пропонована стаття має на меті проаналізувати бачення Едгаром По завдань поезії та її основних функцій, визначити основу поетичної теорії американського романтика, висвітлити роль музики в поетичній концепції митця.

У статті «Поетичний принцип» Едгар По визначив функції поезії та її основну мету. Американський письменник демонструє своє бачення суті духовного світу людини. На його думку, душа має три характеристики: Чистий інтелект, Естетичний смак та Моральне відчуття. Чистий інтелект розглядається як частина буття або духу, який іде із космосу. Але він має також і трансцедентні властивості, які відрізняють його природу від

природи Смаку та Морального відчуття. Їхні функції також різні: Чистий інтелект веде нас до правди, Смак – до краси, Моральне відчуття – до обов'язку. Отже, Едгар По поділяє світ речей на поетичний та правдивий і виділяє Красу з таких людських атрибутів, як відчуття та інтелект. Лише Краса, на погляд Едгара По, є тією частиною душі, за допомогою якої можливо не лише перетворювати світ, але й досягти чогось вищого. Едгар По зробив висновок, що основна функція поезії – це «Ритмічне Творення Краси» – слова, виділені великими літерами самим Е.По) [Poe 1966: 239], а правда і мораль належать до інших сфер душі.

Американський поет і естет засуджував будь-які спроби співвіднести правду і мораль з предметом поезії. Одна з проблем, на якій він наголошував у статті «Поетичний принцип», – це проблема дидактизму і моралізаторства в поезії, а тому і різко критикував тих своїх сучасників, які викохали цю щасливу ідею» й «повністю розвинули її». Едгар По підкреслював, що не можна оцінювати поетичний твір з погляду наявності в ньому моралі. Правда і мораль – це інші сфери діяльності людської душі. Їхні завдання є чітко визначеними і не мають нічого спільного з поезією. Саме тому в тріаді інтелект-смак-мораль він помістив смак у центр.

Отже, Едгар По виступав проти правдоподібності в поезії. Цей постулат американського поета викликав неоднозначні оцінки критиків. Більшість з них крайньо негативно поставились до такого твердження і вважали його штучним та невиправданим. Дж. Чіарі приводив аргумент, що поезія – це розкриття суті речей, яка є їх правдою та красою; це означає, що поезія існує всюди, в усіх формах життя і людського сприйняття дійсності. Він підкреслював, що «навіть чистий «поетичний» абзац у драматичній чи описовій поезії є суттю характеру або речі, яка зображується, так само, як проміння є частиною сонця» [Chiary 1956: 99]. Далі випливає висновок про те, що концепція Едгара По відкриває шлях до різного гатунку умовностей, манірності і позерства, які не мають нічого спільного зі справжньою поезією [Chiary 1956: 99].

На нашу думку, суть концепції Е.По полягає в тому, що він не досліджував правду як таку, а лише різні шляхи та засоби її досягнення. Крім того, він не впадав у крайнощі і пояснював, що істина, мораль та правда мають право на існування у поетичній творчості, але вони повинні бути підпорядковані основній меті поезії – творенню Краси. Він зазначав це у «Поетичному принципі» і розвинув цю думку у «Філософії композиції»: «Звідси зовсім не випливає, що пристрасть, … обов'язок … чи правда не

можуть бути представлені в поемі. Але справжній митець завжди зуміє зробити їх нечутними й підпорядкувати тому прекрасному, що створює атмосферу віршів» [Poe 1983: 315].

Едгар По створює поняття Ідеальної Краси, яке є фундаментом у його поетичній теорії. (Зауважимо, що він надавав цьому поняттю виняткового значення і писав це слово виключно з великої літери). Американський естет виділив її основною категорією своєї поетичної теорії та розглядав Красу у таких площинах: 1) як основну і кінцеву мету поезії; 2) як засіб пізнання Вищого абсолюту та спосіб подолання протиріч між реальним та потойбічними світами.

Що ж таке Краса згідно з філософією та естетикою Едгара По? Він розглядав Красу в системі всесвіту як єдиної та неподільної організації, на рівні його макроструктури, ставить дослідження поняття Краси в контекст світового упорядкування як передумови та способу духовно-естетичного розвитку. Митець аналізує красу як явище космічного порядку, пов'язаного з внутрішніми закономірностями становлення форм у процесі взаємодії світових сил, як фактор, який забезпечує розвиток духовного буття світу. Таким чином, краса виступає як логіка виявлення суті та змісту всіх форм світу, будучи одним із фундаментальних основ буття.

Краса згідно з естетикою Едгара По є рушійним фактором розвитку світу як системи. Адже вона знімає антиномічні протилежності в ній, вносить організацію та гармонію, які в свою чергу роблять сукупність частин буття єдиним цілим. Краса – це ідеал. Едгар По вважав цей ідеал недосяжним: він відкривається поетові за допомогою миттєвих спалахів. Це стан просвітлення або стан надзвичайного емоційного злету. Красу неможливо зобразити, а її пізнання лежить за межами природніх можливостей людини. Долучаючись до чогось вищого, душа людини виходить за свої індивідуальні межі, трансцендується. Отже, вона водночас стає засадничою для свого існування поза собою. Світ матеріальний, світ Вищого Знання і Краса як засіб пізнання та залучення до Абсолюту і є тим комплексом умов, завдяки якому реалізується і уможливлюється буття людини. Проте мета поезії полягає не в зображенні Краси, а у створенні таких умов, за яких стає можливим її бачення. За допомогою поезії читач повинен відчути «божественну насолоду». Прагнення Краси – це «прагнення метелика до зірки», – писав Едгар По у «Поетичному принципі» [Poe 1966: 238]. І це не намагання відчути Красу навколо себе, це нестримне бажання досягти Вищої Краси. Найбільше та найчистіше задоволення людська душа отримує від

споглядання Краси. Тут Едгар По залучає ще одне поняття, а саме: поняття Поетичного чуття, і визначає його як стан звеличення та піднесення душі від споглядання Прекрасного. Отже, задоволення від споглядання Краси веде до поетичного чуття (або звеличення душі), а пристрасть, обов'язок і правда лише підпорядковуються Красі: «Лише у спогляданні Краси ми знаходимо можливим досягти того приємного піднесення або звеличення душі, яку ми визначаємо як Поетичне чуття» [Poe 1966: 239].

У своїх теоретичних есе («Поетичний принцип», «Філософія композиції», «Маргіналія» та ін.) Едгар По визначив засоби досягнення Краси в поетичному творі: це поняття «ефекту», єдність художнього твору та цілісність враження після його прочитання, невизначеність, сугестивність поезії, апеляція до уяви та зв'язок поезії з музикою.

Для американського романтика поезія – засіб емоційно-психологічного впливу на читача. І засіб цей діє за допомогою створення «поетичного ефекту». Ефект – наріжний камінь поетики Едгара По. Йому підпорядковані всі елементи поетичного твору: тема, ліричний сюжет, образи, ритмічна структура. У «Філософії композиції» письменник підкреслював, що коли поет говорить про Красу, він має на увазі «не якість…, але ефект» [Poe 1983: 314]. Досягти ефекту можливо лише за умови повної єдності та гармонії поетичного твору. Цей стан Едгар По назвав «цілісністю враження»[Poe 1983: 313]. Такий термін фігурує у «Поетичному принципі» і «Філософії композиції» і є дуже важливим поняттям в естетиці Едгара По. Цілісність враження дає читачеві можливість споглядати всю картину в цілому, і, таким чином, від неї буде залежати ефект твору. Звідси випливає твердження про довжину поетичного рядка. Поет наполягав, що вислів «довгий вірш» не повинен існувати, оскільки він суперечить правилам термінології [Poe 1983: 326]. Довга поема, – вважає романтик, – це образний синтез, подібний до синтезу в живописі, музиці, драматургії, це сукупність багатьох настроїв та емоцій, за допомогою яких неможливо досягти поетичного ефекту. Тому в його творах домінує ідея моментного настрою і моментного враження.

Відзначимо твердження великого американця про неможливість існування довгих поетичних творів як одну із помилок і зазначимо, що ані С.Малларме, ані П.Валері, які свято вірили постулатам Едгара По, на щастя, не сприйняли серйозно подібних думок свого вчителя і залишили нам прекрасні зразки епічних творів.

Ще один момент, який цікавить нас, – це зв'язок поезії з музикою. На підтвердження думки про виняткову роль музики в поетичній концепції Едгара По наведемо кілька цитат: «…в поєднанні Поезії з музикою в її загальновідомому значенні ми знайдемо найширше поле для поетичного розвитку» [Poe 1966: 238].

Про важливість музики говориться і в «Маргіналіях»: «Я знаю, що невизначеність є елементом справжньої музики – маю на увазі правдивий музичний вираз. Додайте до нього будь-яке поспішне рішення, наповніть його будь-яким рішучим (визначеним) тоном, і ви одразу позбавите його легкості, його духовності, його внутрішнього і невід'ємного характеру» [Poe 1966: 241].

Отже, Едгар По проголошує музику вагомим складником поезії. Лише завдяки музиці, стверджує поет, душа досягає свого найвищого призначення – творення краси. Крім того, музика невід'ємна від справжньої поезії, тому що тільки завдяки цьому поєднанню народжується Поетичне відчуття. Він підкреслював важливість невизначеності та музики в поезії, а поезія для По є музикою «з приємною ідеєю».

Водночас американський письменник досить легко переходить від концепції «невизначеного задоволення» до більш загальної проблеми – невизначеності в музиці та поезії. Але труднощі для розуміння цього твердження полягають в тому, що мета поезії і мета музики, на погляд Едгара По, збігаються: це створення невизначеного задоволення, іншими словами, приємного емоційного стану, який випливає із досвіду та сприйняття поета. Підкреслимо, що не кожен емоційний стан можна означити як приємний і письменник не може обмежити свій мистецький досвід тільки зображенням ейфорії. Він може надати слову і нейтрального значення, а також твердити, що збудження негативних емоцій є приємним і здатне задовільнити обрану тему. Але прийнятним є і естетичне задоволення від відтворення сумного стану душі людини. Вважаємо, що цей аспект поетичної теорії видатного майстра слова є одним із його слабких місць.

Едгар По акцентував на невизначеності та музичності поетичного твору, що загалом відповідає концепції символізму, проте Верлен, наприклад, бачив зміст поезії в іншому: для нього поезія була піснею, яка текла численними флюїдами, але йшла від серця, а не створювалася із математичною досконалістю, як у Едгара По. Американський поет, без сумніву, перебував під впливом зовнішньої музики слів. Акцентуючи на сильних

емоціях, він використовував музику слів як засіб, який повинен був протидіяти логіці та інтелекту. Він підпорпядковував емоцію концепції форми та вираження. На нашу думку, музика слів повинна взаємодіяти із внутрішньою мелодикою, а в Едгара По цей ефект втрачається. Внаслідок цього музика слів залишається лише зовнішнім атрибутом і часом навіть стає дещо крикливою, за що поетичний метод Едгара По часто піддавався критиці літературознавцями.

Едгар По відкрито виступав проти традиційного уявлення про творчість. Піддаючи критиці тих своїх сучасників, які стверджували, що вони пишуть під впливом якогось поривання чи натхнення, американський романтик наполягав, що «жоден момент у цій композиції не можна пояснити випадком чи інтуїцією» [Poe 1983: 313]. Процес творення поетичного рядка автор «Крука» порівнює із математичною задачею. Поезія повинна писатись за допомогою логіки – чітко і послідовно. Мрії і натхнення визнаються лише тоді, коли виникає задум поета, а саме: на початковому етапі творення поеми. А потім справжній митець повинен працювати як майстер, думаючи про поставлену мету та найекономніші засоби її досягнення.

«Крук» – один з найбільш відшліфованих віршів поета. В ньому найсильніше відчувається та «математична точність», на якій наголошував він. Процесові написання цього поетичного твору і присвячена «Філософія композиції». Розглянувши спеціальні питання версифікації – римування, розмір, строфіку, визначивши довжину поеми та її основний тон (меланхолії та суму), Едгар По обирає тему поезії. Найпривабливішою для американського романтика була тема «смерті прекрасної жінки». Едгар По вважав, що саме ця тема найближче підводила читача до розуміння Вищої Краси.

Немає сумніву в тому, що поема «Крук» – композиційний твір, виконаний з усіма хитрощами поетичного мистецтва. Безліч епітетів, повторення легких алітерацій, -ing-ові рими, – все це створює ефект театрального дійства. Але необхідно врахувати і той факт, що Едгар По створив свою теорію композиції тоді, коли поема вже була написана. Однак запропонований ним метод композиції повинен сприйматися як чітко сформульовані математичні правила, лише після засвоєння яких автор мав би приступати до написання твору. Ще один цікавий момент: у короткому Вступі до видання «Крук» та інші поеми» є речення, яке за своєю суттю суперечить високій меті «Філософії композиції», яку можна сформулювати наступним чином: «ніякої пристрасті та натхнення, лише математична точність та

досконалість». Едгар По писав: «Завдяки мені поезія є метою, але й пристрастю; і перед пристрастю слід схилити голову» [Poe: 1]. Поема «Крук» виконана драматично та майстерно, але де в чому суперечить принципам чистої поезії, так пропагованої Едгаром По. Не дивлячись на заперечення поетом нараційної поезії, «Крук» є першим «коротким оповіданням» в поезії. Крім того, тема поеми домінує над всім іншим. Причини цього ми вбачаємо в характері творчої індивідуальності митця.

Отже, основною категорією естетичної концепції Едгара Алана По стало поняття Ідеальної Краси. Засобами досягнення її в поетичному творі є «ефект», єдність художнього твору та цілісність враження після його прочитання, невизначеність, сугестивність поезії та її зв'язок з музикою.

Багато в чому погляди Едгара По були новаторськими і мали подальше практичне втілення, особливо в теорії та поетичній практиці символістів. Водночас підкреслимо, що творчість американського романтика органічно вписується в загальну картину літературного процесу США XIX століття. Едгар Алан По був сином своєї країни і, безперечно, геніальним митцем. Проте його спроби розхитати фундаментальні основи раціоналізму не були сприйняті американським суспільством, а дійсність у його творчості була зображена настільки гостро, що це відштовхнуло від поета багатьох критиків та письменників.

Література:

Chiary 1956: Chiary, Joseph. Symbolism from Poe to Mallarme. – London, 1956. – 289 p.

Poe 1966: Poe, Edgar Allan. From Marginalia // Major Writers of America / Under the editorship of Jean C. Sisk.– San Diego, Chicago. – 1966. – P.239-241.

Poe 1966: Poe, Edgar Allan. From the Poetic Principle // Major Writers of America / Under the editorship of Jean C. Sisk.– San Diego, Chicago. – 1966. – P.237-239.

Poe 1983: Poe, Edgar Allan. The Philosophy of Composition // Edgar Allan Poe. Prose and Poetry. – Moscow, 1983. – P. 311-323.

Poe 1983: Poe, Edgar Allan. The Poetic Principle // Edgar Allan Poe. Prose and Poetry. – Moscow, 1983. – P. 325-332.

Poe http: Poe, Edgar Allan. Preface to the Raven and other Poems. http://bau2.uibk.ac.at/sg/Poe/works/critis/preface.html/

Yankova Tetyana

The main principles of the Edgar Allen Poe's poetic theory and aesthetics

The article is devoted to the fundamental principles of the E.A.Poe's poetic theory. The main category of his conception is the notion of Beauty. American romantic's vision of category of Beauty has been elucidated in the article. «Effect», unity and totality of impression, uncertainty, suggestiveness and connection with music became the means to achieve Beauty. It is stressed on the contradictions of the Poe's poetic theory and it is emphasized that the American writer's aesthetic gives the wide opportunities for poetic activity and it could be the source of a new poetic development.

Key words: the notion of Beauty, «effect», unity and totality of impression, uncertainty.

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ У СЕРЕДНІЙ І ВИЩІЙ ШКОЛІ

Марія Шимчишин *(м. Тернопіль)*
ББК 83. 3 (7)
УДК 82. 091

Канон американської літератури в сучасних українських вузах

У статті здійснюється спроба дослідити і проаналізувати закономірності становлення канону американської літератури в українських вузах у порівняльному контексті з американськими. Основна увага зосереджується на потребі обговорення цієї проблеми та накресленні шляхів її розв'язання.
Ключові слова: канон, фемінізм, жінка-читач, письменник.

Вивчення американської літератури в українських вузах сьогодні досить непрямолінійний та неоднозначний процес. Часткова незалежність та свобода вибору дозволяє викладачеві пропонувати студентам для вивчення не тільки твори, затверджені програмою Міністерства освіти та науки, але й обрані на власний розсуд. Реальним є введення спецкурсів чи окремих модулів в основний університетський курс, де увага акцентується на творах, літературних течіях, які ще не вивчалися студентами чи заторкувалися лише поверхово. Зважаючи на такі сприятливі фактори, виникає екзистенційне питання: чи **реально** зробити будь-які зміни у викладанні американської літератури в українських вузах?

Перше, з чим ми стикаємося, це нагальна проблема тексту, а власне його відсутність. Одиничні екземпляри антологій американської літератури, що потрапили на кафедри чи бібліотеки вузів, не представляють повних текстів та й включають лише вибіркових авторів. Український переклад та видавництво сучасної зарубіжної літератури, зокрема американської, сьогодні знаходиться в не найкращому стані. Студентам доводиться користуватися російськомовними художніми перекладами, а викладачам, виходячи з таких реалій, складати відповідно до цього робочу програму курсу. Інший важливий фактор – це кількість годин, що відводиться на курс, вона надзвичайно мізерна. Якщо в будь-якому західному чи американському університеті студент може собі дозволити вивчати творчість, скажімо, одного лиш Фіцджералда протягом цілого семестру, то відповідно до вимог нашої програми студенти осилюють весь

корпус американської літератури за один семестр. Звідси і маємо те, що усвідомлювати та говорити про зміни у викладанні американської літератури можна, але змінити щось у цьому плані ще досить важко.

Важливим також є питання канону американської літератури, що склався в українських вузах. Саме на ньому я хотіла б зосередити увагу у статті. Очевидно, що значною чи навіть визначальною мірою він все ще базується на колишньому радянському спискові обов'язкової художньої літератури для прочитання і до нього, безперечно, будуть включені: В.Ірвінг, Дж.Ф.Купер, Г.Лонгфелло, Е.По, Н.Готорн, Г.Мелвил, Дж.Лондон, У.Витмен, Дж.Стейнбек, Т.Драйзер, Е.Гемінгвей, В.Фолкнер, Дж.Апдайк тощо. Цікаво, що приблизно такий самий зміст мав і американський літературний канон в університетах США до 70-х років минулого століття, тобто до періоду, що одержав влучну назву «*the canon debate*». Його учасники умовно поділялися на три групи. Перша – чітко виступала за незмінність літературного канону, який традиційно включав визнаних та вивірених часом класиків. Друга – пропагувала посилення рафінованості програм з літератури, вважаючи гуманітарну науку езотеричною. І третя, представляючи переважно феміністок, чорних, індіанців, геїв та лесбіянок, намагалася переглянути й перебудувати канон, наріжним каменем якого стали б не авторитети чи патріархальні установки, а поняття інакшості, зокрема раси, статі, класу чи сексуальної орієнтації.

Твори, що представляли досвід «інших», не вважалися вартими вивчення і, залишаючись на периферії, рідко заслуговували визнання в американських літературних колах до 70-х років минулого століття. Ідеологічні та соціальні причини очевидного ігнорування чи маргіналізації художніх текстів влучно сформулював П.Лаутер: «*Marginalized works are, largely, the products of groups with relatively less access to political, economic, and social power. To say it another way, the works and authors generally considered central to a culture are those composed and promoted by persons from groups holding power within it*» [Lauter 1991: 49][1]. Про суб'єктивність відбору художніх текстів стверджує і Л.Хог: *«The unquestioned assumption of the text's literariness – that is, that the text possesses certain qualities that place*

[1] «Маргіналізовані твори належать переважно групам з відносно меншим доступом до політ, чної, економічної та соціальної влад, . Інш, м, словам, , твор, та п, сьменн, к, взагалія вважаютьсяя центральн, м, я дляя культур, ,я якщоя вон, я нап, санія особам, ,я щоя належатьядояправляч, хягруп»хяя

it above the matrices of historical conditions – has been undermined profoundly. Definitions of artistic beauty, greatness in literary texts, and literary worth and value have been deemed subjective and ideological» [Hogue 1986: 1][1].

Упереджене ставлення в американському суспільстві до літератури «меншин» поєднувалося та спричинялося обмеженим доступом до матеріальних благ суспільства та фінансовою залежністю самих меншин. Як афроамериканці й індіанці, так і жінки не мали можливості видавати та пропагувати свої твори. Для прикладу, один з редакторів видання *«The Norton Anthology of African American Literature» («Нортонівська антологія афро-американської літератури»),* відомий професор афро-американської літератури Генрі Луїс Гейтс відзначав: *«No one believed that a person of African descent could create imaginative literature. There's a whole discourse, Hume, Kant, Thomas Jefferson, Hagle. All of them said in one way or another that Africans were a different order of being, and they could never possess reason in the same way the Europeans could, and the manifestation of reason of course was writing»* [Showalter 1971: 2][2].

Як наслідок такого упередженого ставлення до середини XX століття чорному письменникові було неможливо опублікуватися без протекції чи фінансової допомоги білого критика або мецената[3]. Окрім того творчість афроамериканців вважалася цікавою лише через наявність у ній етнографічного чи екзотичного для білих матеріалу. Так само і жіноча література перебувала на периферії та сприймалася як «примітивне чтиво», вартісне лише для жінок-домогосподарок. Корінні ж американці, живучи в резерваціях, взагалі не могли видавати чи пропагувати власну літературу.

---

[1]я «Беззаперечнаяознакаялітературностіятексту,яаясамеяпевніяякості,якотріяроблятьяйогоя незалежн, мя відя матр, цьяісторії,я булая поставленая підя сумнівхя В, значенняя м, стецькоїя крас, ,я вел, чностія літературн, хя текстів,я їхя літературная вартістья тая цінністья розглядаютьсяясуб'єкт, вноятаяідеологічно»хя

[2]я Ніх2оя нея вір, в,я щоя люд, ная афр, канського я походженняя можея 2вор, 2, я художнюя лі2ера2урухя Зокрема,я цея Хюм,я Кан2,я Томася Джеферсон,я Хейглхя Усія вон, я 2акя абоя інакшея с2верджувал, ,я щоя афр, канція зовсімя іншія іс2о2, ,я ая 2омуя нея можу2ья володі2, я 2ак, мя сам, мя складомя розуму,я якя європейці,я ая свідченнямя розуму,я зв, чайно,я булоя п, сьмохя

[3]яДляяпр, клад3яможемоявзя2, я2ворчіс2ьявідомоїяія2аланов, 2оїячорноїяп, сьменн, цієяЗор, я Ніля Герс2он,я якая л, шея зая спр, янняя білогоя редак2орая Чарльзая Джонсоная 2ая бага2оїя білоїяжінк, яШарло2яОсг3дяМейсонязмоглаяоп3блік3ва2, ясвоїя2вор, хя

В силу таких факторів американської реальності творчість жінок, чорних, індіанців та інших «меншин» залишалася маловідомою для читацької аудиторії до середини минулого століття. Е. Шовалтер у статті «Women and the Literary Curriculum» *(«Жінки і навчальний план з літератури»)* (1971р.) [Showalter 1971], аналізуючи тогочасні університетські програми з американської літератури, зазначає, що в запропонованих двадцяти курсах студенти вивчали 313 письменників і лише 17 письменниць.

Перегляд та переоцінка американського літературного канону, що був сформований у 20-х роках XX століття, почалися з кінця шістдесятих – початку сімдесятих, точніше після таких значних суспільно-політичних рухів, як Рух за громадські права (the civil rights movement)[1] та другої хвилі фемінізму. Значною подією у літературному житті було видання у 1985 Сандрою Гилберт та Сюзен Губар *«The Norton Anthology of Literature by Women. The Tradition in English» («Нортонівська антологія жіночої літератури. Англійська традиція»),* яка відкрила для англійськомовного читача цілий світ невідомої жіночої літератури, а також послужила своєрідною канонізацією жіночої літератури, чи, можливо, першим симптомом створення не канону, а альтернативних канонів американської літератури. Сама С.Гилберт коментувала це видання так: *«The Nortons* ***are*** *the standard anthologies, and to call the book the* ***Norton Anthology of Literature by Women*** *is to perform a sort of canonizing or certifying gesture»* [63][2]. Трохи згодом у 1997 році побачила світ *«The Norton Anthology of African American Literature»*.

Як наслідок з'яви цих видань, ряду вищезгаданих суспільно-політичних змін в США і з розвитком феміністичної, культурологічної критики та мультикультуралізму професори англійської й американської літератури почали переглядати робочі програми, плани, включаючи у них твори жінок, афроамериканців, корінних жителів США, геїв та лесбіянок. Зміни, що відбулися у викладанні англійськомовної літератури, дуже значні та очевидні.

---

[1] я Р3хя зая громадськія правая —я загальнонаціональная кампаніяя афроамер, канцівя зая рівнія права,я особл, воя ак2, вная вя 1950-хя —я 1960-хя рокахя Їія рез3ль2а2омя б3вя законя проя громадськіяправаявя1964я2аязаконяпрояправояголос3явя1965хяя

[2] я Нор2онівськія в, данняя —я цея с2андар2ні,я 2, повія ан2ології,я 2ом3я назва2, я кн, г3я "Нор2онівськаяан2ологіяяжіночоїялі2ера23р, "яцеяозначаєязроб, 2, япевн3яканонізаціюяч, я 32вердженняхяя

Передусім, йдеться про існування не одного літературного канону, а канонів, що відображають досвід людей різного класу, раси, сексуальної орієнтації й статі, тобто це вже не єдиний канон в основу якого покладено ідеологію білого американця середнього класу. Сьогодні складаючи план курсу з літератури, американські викладачі включають у нього творчість письменників, що репрезентують різний людський досвід. Крім того, з певним відходом «Нової критики» та її інтерпретації твору лише з позицій його формальних ознак у кінці шістдесятих на початку сімдесятих років починає активно розвиватися теорія читацького відгуку, яка враховує досвід читача в процесі сприйняття твору. Можна стверджувати, що і сьогодні багато американських професорів враховують та аналізують саме реакції та самостійні відгуки студентів у процесі вивчення літератури, співвідносять події твору з реаліями життя.

Значним поштовхом щодо змін у літературному каноні та у викладанні літератури була, зокрема, феміністична теорія читацького відгуку, яка омовила проблему жінки-читача та вплив на неї традиційної чоловічої літератури. Однією з перших провісників цього напрямку стала Джудіс Фетерлей та її монографія *«The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction»*, де авторка стверджувала, що жінка, котра читає опресивну щодо неї чоловічу літературу не бачить правдивого та повновартісного відображення моделі своєї поведінки в соціумі. Вона не може ідентифікуватися ні з негативними жіночими образами, які зображені як перепони чи завади у щасливому житті чоловіка, ні з ідеалізованими та пасивно-бездієвими героїнями. Єдиною є можливість ідентифікації з чоловічими моделями. Авторка констатує: *«As readers and teachers and scholars, women are taught to think as a men, to identify with a male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values, one of whose central principles is misogyny»* [Fetterley 1978: xx][1]. У підсумку Фетерлей спонукає жінку-читача бути опірною під час читання опресивного чоловічого тексту.

Проблему жінки-читача, зокрема як студентки філологічних факультетів, досліджувала в сімдесятих і Е. Шовалтер, яка писала: *«The masculine culture, reinforced by the presence of a male author and, usually, a male professor, is so all-encompassing that few women students can sustain the sense of a positive feminine identity in the face*

---

[1]я Якя ч, 2ачі,я 2акя ія вч, 2елія 2ая вченія вча2ья жінокя д3ма2, я подібноя доя чоловіків,я іден2, - ік3ва2, Яязячоловічоюя2очкоюязор3,япр, йма2, якянормальн3я2аязаконн3ячоловіч3я Я, Я2ем3яцінноЯей,яоЯновн, мяпр, нц, помякоїяєям, Яогоніяя

of it. Women are estranged from their own experience and unable to perceive its shape and authenticity, in part because they do not see it mirrored and given resonance by literature. Instead they are expected to identify as readers with a masculine experience and perspective, which is presented as the human one» [Showalter 1971: 856][1].

Підхід феміністичної теорії читацького відгуку рідко береться до уваги на філологічних факультетах в українських вузах, де, доречно зауважити, дев'яносто відсотків студентів складають дівчата. З опресивністю чоловічого тексту вони стикаються не лише під час вивчення рідної літератури, але й чужоземної, у нашому випадку американської. Студентки часто не бачать відображення свого правдивого досвіду в будь-якій з літератур, а це в свою чергу породжує в них почуття меншовартості, вини, не важливості власної думки, а іноді й неспроможність чи непевність її вираження. Зустрічаючи не рідко негативні, агресивні та периферійні образи жінок у літературі, студентки не бачать моделей для власної поведінки чи самодостатності, вартісності власного життя безвідносно до життя чоловічого. Беручи до уваги той факт, що література є складовою частиною ідеології та засобом її втілення (про що говорив ще Луїс Альтусер, визначивши літературу як один з видів ідеологічного державного апарату через який ідеологія правлячого класу насаджується масам [Althusser 1984]) висновуємо, що вивчення традиційного канону американської літератури є не останнім засобом пропагування та посилення мисогонічної ідеології українського суспільства серед студентства. Виходячи з цього можемо стверджувати, що розширення та перегляд списку з літератури США шляхом включення творчості таких письменниць, як: С.Плат, Т.Моррисон, Е.Рич, Е.Уолкер, Дж.К.Оутс, М.Г.Кінгстон та багатьох інших це не тільки поглиблення компетентності та обізнаності студентів, це свого роду спроба спровокувати їх до роздумів та усвідомлення ролі й становища жінки в соціумі, намагання показати відображення їхнього власного буття у літературному дискурсі.

---

[1]я МаЯк3лінная к3ль23ра,я підЯленая наявніЯ2оя п, Яменн, ка-чоловікая і,я переважно,я про- еЯра-чоловікаяєя2акоюявЯохоплюючою,ящоял, шеядеякіяЯ23ден2к, язда2ніязберег2, я поз, 2, вн3я жіноч3я іден2, чніЯ2ья 3я 2ак, хя обЯ2ав, нахяя Жінк, я відокремленія відя влаЯногоя доЯвід3я2аянезда2ніязроз3мі2, яйогояЯ2ніЯ2ьяйяав2ен2, чніЯ2ьячаЯ2ковоя2ом3,ящоявон, янея бача2ьяйогоявідображення,ярезонанЯявялі2ера23ріяЗаміЯ2ья2огоявідян, х,якявідяч, 2ачів,я очік3є2ьЯня іден2, - ік3ва2, Яня зя чоловіч, мя доЯвідомя 2ая перЯнек2, вою,я якія вважаю2ьЯня вЯелюдЯк, м, жяя

я

Важливою є також проблема виключення з традиційного американського літературного канону в українських вузах і творчості письменників, котрі представляють не лише білу Америку середнього класу, але й тих, що репрезентують досвід афроамериканців, індіанців, азіато-американців тощо (для прикладу, Л.Као, Ф.Чин, Г.Джен, Дж.Лахірі). Адже їхня творчість відображає їх бачення, розуміння світу, яке не можемо трактувати лише як «інше», не властиве домінуючій культурі, а отже, й не варте вивчення. Постколоніальна дослідниця К.Дифлей, виступаючи проти традиційного літературного канону, відзначала: *«What we take to be «good» American literature has been often written by white Protestant men of the Northeast, and approved by generations of literary critics from a remarkably similar mold»* [Diffley 1988: 2][1]. Зокрема, авторка порівнює трактування природи у творчості Емерсона, Готорна, Мелвила, По й індіанських письменників та відзначає, що відмінності у баченні світу чітко простежуються в образності їх художніх творів. Якщо представники Нової Англії інтерпретували природу, як об'єкт людських завоювань, то корінні американці *«…see Nature as animate, a peopled universe rather than a waiting stage. Details vary from tribe to tribe, but nowhere in American Indian literature is civilization divorced from nature to nature's animating mystery»* [Diffley 1988: 5][2].

Думаю, що в контексті сучасних процесів глобалізації та потреби виховання терпимості, толерантності до чужих думок, поглядів та ідей, до різних культур, релігій для українських студентів актуально ознайомитися глибше, не позірно, з існуванням цілого корпусу творів, що репрезентують досвід людей іншого кольору шкіри, іншого класу, іншої сексуальної орієнтації. Саме введення таких творів у курси з американської літератури показує їх значимість в контексті культури США, а також і в загальносвітовому. Студенти знайомляться з досвідом, що для них невідомий, але котрий має право існувати та бути представленим у різних дискурсах.

Література:

---

[1] я Те,я щоя м, я вважаємоя «хорошою»я амер, канЯькоюя лі2ера23роюя д3жея чаЯ2оя б3лоя нап, Яаноя біл, м, я чоловікам, -про2еЯ2ан2ам, я зя північногоя Якод3я ія під2вердженоя поколінням, ялі2ера23рн, хякр, 2, ківя2очніЯнькоя2акогояжяш2, б3хя

[2] я хххя бач, л, я пр, род3я якя ж, в, й,я наЯелен, йя 3нівер Я3м,я ая нея якя паЯ, вн3я Яцен3хя Де2алія відрізняю2ьЯяявідяплеменіядояплемені,яалеязавжд, явяамер, канЯько-індіанЯькійялі2ера23рія ц, вілізаціяявідділенаявідяпр, род, яіяпоєднанаязя2вар, нноюямі Я2ерієюяпр, род, хяя

Althusser 1984: Althusser L. *Essays on Ideology*. – London: Verso, 1984. – 179p.
Diffley 1988: Diffley K. *Reconstructing the American Canon: E Plubirus Unum.* – MLA Journal. 1988. – Vol. 21, No.2. – P.1 – 12.
Fetterley 1978: Fetterley J. *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction.* – Indiana University Press, 1978. – 198p.
Gilber and Gubar 1986: Gilber and Gubar. Interview by Laura Shapiro. – Ms. – 1986. – January. – 59 – 62, 103.
Hogue 1986: Hogue L. *Discourse and the Other. The Production of the Afro-American Text.* – Duke University Press, 1986.
Lauter 1991: Lauter P. *Canon and Contexts.* – New York, Oxford University Press, 1991. – 296p.
Showalter 1971: Showalter E. *Women and the Literary Curriculum. //* College English. – 1971. – Vol.32, No.8. – P. 855 – 862.
http://www.pbs.org/newshour/gergen/march97/african_lit_3-7.html.

Shymchyshyn Mary

The canon of American literature in Ukrainian universities

The article deals with the attempt to investigate and analyze patterns of developing of the canon of American literature in Ukrainian universities in the comparative context with American ones. The main attention is paid to the necessity of discussion of this problem and proposition of the ways of its resolving.

Key words: canon, feminism, woman-reader, writer.

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Роман Гром'як
Своєрідність конфлікту в художньому світі Тараса Шевченка 3

Микола Ткачук
Новаторство дискурсивної практики Івана Франка в жанрі сонета («вольні» та «тюремні» сонети) 14

Віра Букачик
Гетеродієгетичний наратив у повісті Б.Лепкого «Зірка» 36

Леся Гижа
Структуротворчі чинники експліцитного дискурсу наратора в оповіданні «Роман Ма» Ю.Яновського 54

Ганна Давидова-Біла
Специфіка сюрреалістичної візійності у творчості Б.-І.Антонича 65

Лілія Домбрович
Текстуальні і паратекстуальні виміри художнього наративу в творчості В.Винниченка періоду «між двох революцій 80

Світлана Ковпік
Концепти духовності й бездуховності в драматичній поемі П.Куліша «Нагай 101

Ярослав Козачок
Ідейно-естетичний концепт національного в російськомовній прозі Миколи Костомарова (на матеріалі повісті «Кудеяр») 107

Галина Луцик
Картина імагінативного світу в повісті «За Кадильну» Дениса Лукіяновича 122

Ірина Мельничук
Образ Олекси Довбуша в художній візії Івана Єрофеїва 132

Світлана Неміш
Штрих до портрета В.Сосюри: поема «Каїн» 145

Іван Остащук
Інтерпретація образу Марії Магдалини в романі «Quid est veritas?» Наталени Королевої: від «класичної грішниці» до «носія великої місії» 154

Оксана Старух
Дискурс феміністичної прози Оксани Забужко та Ніли Зборовської 166

Інна Стешин
Демонічна модальність у романі Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» 176

Олександр Ткачук
Від історії до наратії: структурна організація прози М.Яцківа 185

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Людмила Бабій
До проблеми визначення художньої літератури (з приводу праць американського літературознавця С.Раваля (S.Raval) 201

Надія Денисюк
Зарубіжний досвід засвоєння терміна «fiction» 211

Зоряна Лановик
Weltgeschichte і Heilsgeschichte: Проблема історизму в Біблії 216

Мар'яна Лановик
Психоаналіз та сучасні проблеми перекладознавства 236

Катерина Танчин
Художній потенціал щоденника 255

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА
ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Наталія Авраменко
Експлікація образів буддизму, іудаїзму, християнства як складових міфологічних систем у лірриці українських та англо-американських символістів 266

Світлана Антонюк
Відображення досягнень НТР в англійській та українській художній літературі 40-х – 80-х р.р. XX століття 275

Роман Бубняк
Кольоропозначення в романі Е.Золя «Жерміналь» 289

Владислав Гижий
Наративні засоби неоромантизації в тексті Джозефа Конрада 294

Марія Данилевич
Сучасна українська та білоруська літератури у взаємоперекладах: тенденції і перспективи 311

Тарас Дзись
Йозеф Рот і Богдан Лепкий: типологічні відповідності у творах «Втеча без кінця» і «Зірка» 316

Орест Дорофтей
Структура польськомовної публіцистики Івана Франка 337

Оксана Кавун
Програмно-функціональне спрямування «Дуклі» – журналу української національної меншини у Словаччині 358

Наталія Колесникова
Джон Стейнбек у дзеркалі радянського літературознавства 369

Андрій Кусяк, Роман Гаврилюк
Специфіка трансформації образу кентавра

в однойменному романі Джона Апдайка 375

Вікторія Мочерна
Автобіографізм «німбурзької трилогії»
Богуміла Грабала 388

Олег Пагут, Наталія Козира
Трансформація архетипу інцесту в романі
Роберта Музіля «Людина без властивостей 395

Олеся Петрусь
Особливості біографічного дискурсу Пітера Акройда 407

Світлана Притолюк
Структура роману виховання у зв'язку з концепціями
героя в рецепції німецьких літературознавців 419

Наталія Тома, Галина Орендарчук
Сократ у реальному житті і в комедії
Арістофана «Хмари» 429

Тетяна Янкова
Основні принципи поетичної теорії та естетики
Едгара Алана По 438

**МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ
У СЕРЕДНІЙ І ВИЩІЙ ШКОЛІ**

Марія Шимчишин
Канон американської літератури
в сучасних українських вузах 447

Серія: Літературознавство
ШАНОВНІ КОЛЕГИ!

Редколегія збірника наукових праць «Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство», затвердженого ВАК України як фахове видання з літературознавства (свідоцтво про реєстрацію ТР № 241 від 18. 11. 1997 р.) запрошує до співпраці.

Видання здійснюється на основі самофінансування, за кошти авторів. Матеріали та кошти приймаються за адресою: Владиславу Гижому, м. Тернопіль, пр. Злуки 31, кв. 102, 46024.

Контактний телефон: (0352) 26-34-87.

Відповідно до Постанови президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1 «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України» (Бюлетень ВАК України. – 2003. – № 1) наукова стаття має містити такі обов'язкові елементи: «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичним завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку».

Параметри сторінки: всі поля 2 см. Розмір паперу – А 4.

Шрифт Times New Roman, розмір 14, стиль «нормальний» («звичайний»).

Якщо використано інший шрифт, необхідно подати його на дискеті. Міжрядковий інтервал – 1,5. Абзацний відступ – 1, 25 см.

Текст друкується без переносів. Сторінки рукопису нумеруються олівцем на звороті.

На першому рядку у правому куті друкуються ім'я і прізвище автора курсивними літерами. На другому рядку у лівому куті – шифр ББК (звичайний шрифт). На третьому – шифр УДК (звичайний шрифт). На наступному рядку друкується назва статті (відцентрована, великими напівжирними літерами). Через один рядок курсивом подається реферат українською мовою (до 10 рядків). На наступному рядку з абзацу наводяться ключові слова (шрифт – курсив).

Зразок оформлення початку статті:

Віктор Шульгач
ББК 11112=411.4*316
УДК 801.311

УКРАЇНСЬКА ЕТИМОЛОГІЯ

Стаття продовжує цикл публікацій автора з етимології діалектної лексики української мови. У ній розглянуто походження слів: казьма, наральник, гамесло, х'ізок, сніс/зніс, дрягом, одбайсат, футіт, воду, зрун.

Ключові слова: діалектизм, етимологія, праслов'янський.

Через один рядок після реферату подається основний текст статті (вирівнюється за шириною). Ілюстративний матеріал друкується курсивом.

Покликання у тексті публікації оформлюються за допомогою квадратних дужок [ ] із вказівкою прізвища автора, року видання (за потреби - сторінки), наприклад:

«...у праці З. Вендлера [Vendler 1972]...»;

«Фреге [1977, с 264] увів поняття» або «Фреге [1977: 264] увів поняття»;

«Л.В. Борте трактує транспозицію як початковий етап переходу слова з однієї частини мови до іншої, що полягає у зміні словом синтаксичної функції [Бортэ 1977, с. 103-104]».

Треба розрізняти тире (–) і дефіс (-): відмінність полягає у розмірі і наявності пробілів до і після тире. Скорочення типу т. п., т. д., XVI ст., ініціали при прізвищах (напр., Н. Л. Іваницька), назви населених пунктів типу м. Київ, с. Іванівка друкуються через нерозривний пробіл (одночасне натискання клавіш Ctrl+Shift+пробіл). Скорочення типу 90-ті, 1-го - з нерозривним дефісом (одночасне натискання клавіш Ctrl+Shift+дефіс).

Примітки (виноски) робляться автоматично (Вставка - Виноска).

Якщо у статті наводяться схеми, їх необхідно групувати (Вид – Панель інструментів – Малювання – Вибір об'єкта. Тримаючи кнопку «Вибір об'єкта», виділіть об’єкти, які треба об’єднати у групу, на панелі інструментів «Малювання» натисність кнопку «Дії», виберіть команду «Групувати»).

Список літератури подається в алфавітному порядку з дотриманням державного стандарту. Назва «Література»

друкується через один рядок після основного тексту (напівжирним шрифтом посередині рядка). Зразок:

Література

Вихованець 1980: Вихованець І.Р. Прийменникова система української мови. -К.: Наукова думка, 1980. - 288 с

Ильенко 1975: Ильенко С.Г. Персонализация как важнейшая сторона категории предикативности // Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков.-Л.: Наука, 1975.-С. 154-160.

СУЛМ 1969: Сучасна українська літературна мова: Морфологія / За заг. ред. І. К. Білодіда. - К.: Наук, думка, 1969. – 583 с

Завершує публікацію резюме англійською мовою (до десяти рядків, шрифт звичайний). Резюме подається через один рядок після списку літератури: прізвище та ім'я автора, назва статті, текст резюме, ключові слова.

Зразок:

Shulgach Victor

Ukrainian etymologie

The article is the sequential of the author's series of publications on etymology of dialectal vocabulary of the Ukrainian language. The author considers origin of the words: казьма, наральник, гамесло, х'ізок, сніс/зніс, дрягом, одбайсат, футіт, воду, зрун.

Keywords: dialecticism, etymology, protoslavonic.

В окремому файлі у форматі *.doc подаються відомості про автора: прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, звання, місце роботи, посада, домашня адреса, телефон, e-mail. Назва файлу (латиницею) має складатися з прізвища автора і слова «vidomosti», між ними Shift+дефіс, напр.: petrenko_vidomosti.doc. Необхідно також подати роздрук з відомостями про автора (на окремій сторінці).

Чітке виконання авторами зазначених вимог сприятиме якості та оперативності видання збірника.

Оргкомітет та редколегія