ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

Серія: Літературознавство №41 2014

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль 2014

ББК 82.3 (4УКР)
УДК 801.821.161.2
Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: / За ред. д.ф.н., проф. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2014. – Вип. 41. – 514 с.

У наукових записках представлено праці з актуальнх проблемам історії української та зарубіжної літератур, теорії літератури, компаративістики та наратології. Висвітлюються питання новітніх інтерпретацій класичних і сучасних творів крізь призму дискурсивних практик митців слова, запроваджуються новітні методології аналізу художніх текстів, їх нове осмислення та рецепцію сприймання сучасними читачами.

Для науковців, викладачів вищих начальних закладів, гімназій, ліцеїв, учителів середніх шкіл, студентів.

Редкційна колегія:

Ткачук М.П., д.філол.н., проф. (відповідальний редактор); Вільчинська Т.П., д-р філол.наук, проф.; Веретюк О.М., д-р, філол. наук, проф.; Глотов О.Л., д-р філол. наук, проф.; Куца О.П., д-р філол. наук, проф.; Лановик З.Б., д-р філол. наук, проф.; Лановик М.Б., д-р філол. наук, проф.; Лабащук О.В., д-о філол. наук, доц.; Поплавська Н.М., д-р філол.наук, проф.; Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (відповідальний секретар)

Друкується за рішенням вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № від 21 жовтня 2014 р.). Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05. 2010 р

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол.наук, проф. (Львів)
Ткаченко О.Г., д-р філол наук, проф. (Суми)
Семенюк Г.Ф., д-р філол. наук, проф. (Київ)

ISBN – 9 – 7425 09 – 6

© ТНПУ, 2014

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Світлана Бородіца, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 4
УДК 801: 82.

Романи Галини Вдовиченко в сучасному літературному дискурсі

У статті аналізується специфіка прозової творчості Г. Вдовиченко в контексті української літератури початку XXI століття, зокрема художнього світу письменниці й моделювання образу персонажа в межах естетики масової літератури. Розглядаються жанрово-стильові домінанти її романів «Пів'яблука», «Тамдевін», «Хто такий Ігор?», «Бора», «Купальниця», у яких прозаїк експериментує з жанром мелодрами в річищі немодерністського дискурсу.

***Ключові слова**: жанр, масова література, мелодрама, роман, стиль, фемінна проза.*

Svitlana Boroditsa. The novels of Halyna Vdovychenko in modern Ukrainian literary discourse.

The article investigates the character of the prose works of H. Vdovychenko in Ukrainian literary context of the beginning of twentieth century. The author deals with the particularity of the writer in the creation of art world and image of character. Genre and stylistic dominants were analyzed in the novels «Piv'iabluka», «Tamdevin», «Khto takyy Ihor?», «Bora», «Kupalnytsia».

***Key words:** genre, mass literature, melodrama, novel, style, feminine prose.*

Роксана Харчук зазначає: «Жіноча проза – це інший стиль мислення і письма, інша манера мовлення, інший тон» [Харчук 2008: 180]. Сучасна «жіноча» проза має певну специфіку, що, власне, і дозволяє виділяти її в окремий дискурс національної літератури. На «автентичності» і «самостійності» «жіночої прози» наголошує Оксана Забужко, виділяючи у текстах від Вірджинії

Вулф до Емми Андієвської її типологічні ознаки: «лірико-монологічна, «нутряна», сюжетно «нелінійна», вся в хитросплетіннях асоціативних розгалужень, – словом, «інша», із зовсім відмінним од чоловічого раціоналістичного, відсторонено-«об'єктного» способу моделювання світу...» [Забужко 2006: 294].

Поява творів Гадини Вдовиченко засвідчує їх оригінальність і концептуальність, що ґрунтуються на суверенному індивідуалізмі, суб'єктивному світобаченні, екзистенц-філософії. Водночас проза письменниці вживлена в національну художню свідомість та сучасну художню практику межі XX – XXI століття. Власне, на цьому і наголошують критики та літературознавці (Р. Гнатюк, В. Горбунова, Т Дігай, Я. Дубинянська, М. Іванцова, А. Куликов, Ж. Куява, К. Лисенко, І. Славінська та ін.) у рецензіях, оглядах, критичних матеріалах.

Проблема сучасної української «жіночої» прози є недостатньо вивченою і надзвичайно цікавою у текстових виявах, що й викликає інтерес до неї в українському літературознавстві. Свобода творчого пошуку та орієнтація на європейський неомодернізм, у свою чергу, визначають актуальність дослідження романістики Галини Вдовиченко в українському літературному дискурсі початку XXI ст.

Важливим аспектом масової літератури є її фемінний дискурс, який дає можливість визначити способи конструювання образів фемінності в художніх текстах, їх зв'язки з певними соціальними і культурними практиками, розкрити вплив жанру на відтворення тендерних стереотипів.

Проте найяскравіше ознаки й мотиви фемінної прози реалізуються у романах львівської письменниці Галини Вдовиченко, творчість якої все частіше стає об'єктом дослідження літературознавців. Водночас її проза у сучасній літературознавчій науці загалом залишається малодослідженою. У наукових студіях, присвячених літературному дискурсу останніх десятиліть, твори прозаїка не аналізуються, навіть у межах певної загальної теми («Художні особливості жіночої прози 80-90-х років XX ст.» Т. Тебешевської-Качак [Качак 2006], «Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років XX століття (феміністичний аспект)» С. Філоненко [Філоненко 2003], «Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі» О. Карабльової [Карабльова

2004] та ін. Попри це, окремі аспекти зазначеної теми акцентовані в студіях В. Агеєвої, Я. Дубинянської, О. Карабльової, Ж. Куяви, О. Самохіної, які досліджують внутрішній світ персонажів у текстах Г. Вдовиченко - Чоловіка і Жінки. її прозі присвячено окремі статті й рецензії Вікторії Горбунової, Тетяни Дігай, Сергія Зінченка, Міли Іванцової, Катерини Лисенко, Надії Максимової, Марисі Рудської, Олени Тараненко та ін.

Жанрово-стильові особливості творів Г. Вдовиченко літературознавці й критики характеризують по-різному. Наприклад, наголошують на їхній закоріненості в казковому дискурсі, аргументуючи це мотивом Попелюшки, синтезом реальності й містики, вірою в існування інших світів, вільним оперуванням художнім часопростором [Дігай]. Вікторія Горбунова теж вказує на наявність фантастично-казкових трансформацій [Горбунова]. Інші ж, акцентуючи увагу на домінуванні реальної дійсності, головної «жіночої» теми, говорять про продовження традицій української класичної «жіночої прози» межі XIX-XX ст. (Т. Дігай, І. Славінська, Я. Дубинянська). Однак попри деякі розбіжності бачимо певну одностайність дослідників у виокремленні характерних рис індивідуального стилю письменниці - вільне оперування часовими вимірами, тяжіння до множинності часопросторових моделей, порушення проблеми духовної деградації й морального зубожіння сучасного суспільства, екзистенційні мотиви самотності, відчуженості, покинутості, конфлікт митця з дійсністю, сповідальність, відвертість, психологізм письма, емоційність стилю, сюжетна монтажність тощо.

Отже, на часі - потреба узагальнити й систематизувати фрагментарно окреслені особливості індивідуального стилю Г. Вдовиченко, обґрунтувати приналежність романного дискурсу письменниці до неомодерністської фемінної прози, специфіку її світосприйняття та світомислення, що виявляються через тяжіння до казковості, мрійливості, містичності, символізації дійсності, творення іншої, «персональної» реальності.

Романістика Галини Вдовиченко, яка творчо переосмислює українську жіночу літературну традицію (Марко Вовчок, Олена Пчілка, Наталія Кобринська, Леся Українка, Ольга Кобилянська,

Катря Гриневичева, Олена Теліга, Наталена Королева, Ірина Вільде та ін.), синтезує ознаки феміністичної і фемінної прози.

У критиці (В. Березін, О. Бочарова, О. Вайнштейн, С. Павличко, Л. Таран) описано характерні риси «жіночого» роману: сентиментальний дискурс (у якому кохання переоцінюється, розглядається як понадцінність, а його відсутність – як причина всіх без винятку життєвих негараздів); архетип чарівної казки, що лежить в основі сюжету (варіюється мотив Попелюшки, через який жіночий роман постає твором про жіночу ініціацію, де головне випробування для жінки – завоювання чоловіка); суперечливий образ романтичного героя; втілення консервативних патріархальних цінностей, моралізаторство та ін. Таким чином, поняття «жіночий роман» трактуємо як формульний жанр масової літератури, проте не обмежуючи його виключно любовною (сентиментальною) сюжетикою.

Твори «Пів'яблука», «Тамдевін», «Хто такий Ігор?», «Бора», «Купальниця» Г. Вдовиченко є «жіночими романами», оскільки в них представлена жінка як протагоніст і проблематизується тендерна ідентичністю жінки-героїні.

Романам письменниці властиві ознаки «жіночого письма»: жіноча суб'єктивність, сповідальність, відвертість, безпосередність, автобіографічність, емоційність, жіноча модель образної та наративної систем. Насамперед, авторка прагне артикулювати світ жіночої суб'єктивності в усій повноті. Звідси - виразна чуттєво-тілесна предметність, різноплановість і сфокусованість сприйняття, ліризм, опозиційність до авторитарних суб'єктно-об'єктних відношень, рефлексії особистого досвіду у контексті досвіду жіночого життя, свідоме і несвідоме протистояння жіночого приватного світу світу чоловічому, жіночої творчої особистості – чоловічій творчій особистості, стиль письма – замість наративної послідовності подій реалізується афективна історія, тобто емоційна послідовність подій (Н. Зборовська).

Жанр «жіночого» роману активно еволюціонує у творчості Галини Вдовиченко, засвідчуючи водночас тяглість української жіночої літературної традиції через оригінальне засвоєння літературного досвіду своїх попередниць, а саме: проблематики (мотив сестринства, питання тендерних відносин, самоствердження жінки як творчої особистості тощо), жанрових експериментів

(щоденникової сповіді, автобіографічного роману), стильових принципів (поєднання ліричного і філософського, сентиментального і детективного), виокремлення жіночої точки зору на світ, акцентування на проблемах героїні (психологічний аналіз жіночих образів із «внутрішньої» точки зору) [Качак 2005: 178].

«Жіноча» проза Г. Вдовиченко вирізняється експериментальністю, яка виявляється на змістовому і жанрово-стильовому рівнях, у вмінні створити специфічний художній світ, інтегрувати реальне та ірреальне, елементи казкового і лірико-романтичного, психологічного і фантастичного, використовуючи сюрреалістичні тенденції, біблійні ремінісценції, фрагментарний «потік свідомості» і невласне пряму мову.

Поліаспектний розвиток романного жанру в українській літературі початку XXI ст. дозволяє фіксувати процес еволюції роману-мелодрами, зокрема у творчості Г. Вдовиченко, чиї романи - яскравий зразок сучасної мелодрами – жанру масової літератури, який відзначається динамічною і захоплюючою інтригою, романтичним і гіперболізованим зображенням пристрастей та яскраво вираженою морально-дидактичною спрямованістю.

Часто термін «мелодрама» вживається як синонім «жіночого любовного роману», де головною, стрижневою темою виступає тема кохання. Проте в романах «Пів'яблука», «Тамдевін», «Хто такий Ігор?», «Бора», «Купальниця» любовна лінія відступає на другий план, натомість під новим кутом зору розглядається доля української жінки, увага зосереджена на двох архетипних концептах – «особистість» і «материнство». Образ головної героїні романістики Галини Вдовиченко – це збірний образ успішної української жінки, яка готова зробити все заради власного щастя.

Центральною у творчості письменниці, беззаперечно, є «жіноча тема», яка фокусується на проблемі самореалізації жіночої особистості в сучасному суспільстві, пошуках гармонії й взаєморозуміння в сімейних стосунках, у взаєминах із чоловіком і розкривається власне з жіночої точки зору, через призму внутрішнього світу жінки, її психології, сумнівів, суджень, мрій, переживань, що є художньою особливістю жіночої творчості.

Аналіз жіночих образів у прозі Галини Вдовиченко дозволяє говорити про авторське використання «збірного

критерію», який включає структуру образу, поведінку героїв, що залежать від тематичного центру твору і сповідуваної письменницею тенденції творення художніх текстів. Авторка об'єднує різні типи «жіночого письма» – традиційний, «синтетичний», феміністичний, що визначає появу різних моделей жіночих образів у її романах: дівчина, яка самореалізацію власного «Я» бачить у вдалому заміжжі (Кароліна з «Купальниці»); «пасивна жінка» (героїні старшого віку); жінка-аристократка духом (героїні романів «Пів'яблука», «Тамдевін», «Хто такий Ігор?»); жінка-романтик (Христина з «Бори»); «перехідний тип» (від пасивної до активної) жінки; «нова жінка» -феміністка.

В основу домінуючої моделі героїні прозових творів Галини Вдовиченко, зокрема романів «Пів'яблука», «Тамдевін», «Хто такий Ігор?», «Бора», покладено інтровертну сферу, психологію особистості, домінування індивідуального над загальним, динамічного портрета над іншими, суб'єктивні ні принцип зображення. Особливого колориту, нових граней психологічної інтерпретації художнього світу героїнь надають жіноча суб'єктивність, ліризм, відвертість оповіді.

Сучасна культурна ситуація, на думку Галини Вдовиченко, позначена кризою жіночої ідентичності, що спонукає особистість до болісних пошуків. Тому в її романах часто присутні тенденції глобалізації (майже нереальні картини вписування України у межі всесвітньовідомого бомонду, наприклад, у романі «Пів'яблука» одна з героїнь, Ірина – дизайнер одягу, запрошена на прийом до Єлизавети II для отримання нагороди за перемогу в «Конкурсі однієї сукні», де Вів'єн Вествуд підійшла до неї і сказала, що голосувала за її сукню. А в романі «Купальниця» авторка моделює утопічний світ, у якому українська кінонагорода стає однією з найпрестижніших у світі), хоча національний аспект завжди у полі зору письменниці: національна історія, національна пам'ять, національний характер українця.

Галина Вдовиченко звертається до містичних явищ (казковість, ірреальність, візії) і сучасних реалій українського життя: Інтернет, телебачення, музика, фільми, книги, мода. Тому можна зробити висновок, що романи Галини Вдовиченко – розважальна література, орієнтована переважно на жіночу аудиторію різного віку. Водночас авторка трансформує образ своєї

героїні і сюжету загалом, переносячи акцент з традиційної проблеми пошуку чоловіка на самоідентифікацію та еволюцію жінки, визначення свого місця в житті, проблеми самотності в сучасному світі. її твори демонструють різнобічність авторських поглядів і оригінальність творчої манери мисткині.

Література: *Вдовиченко 2011:* Вдовиченко Г. Бора: роман / Г. Вдовиченко. Харків: Видавництво «Клуб сімейного дозвілля», 2011. – 240 с; *Вдовиченко 2012:* Вдовиченко Г. Купальниця: роман / Г. Вдовиченко. - Харків: Видавництво «Клуб сімейного дозвілля», 2012. – 240 с; *Вдовиченко:* Вдовиченко Г.Персональний сайт письменниці [Електронний ресурс]. – Режим доступу: **УШ\У.** а1упашс1оспепко.согп.; *Вдовиченко 2008:* Вдовиченко Г. Піч'яблука: роман / Г.Вдовиченко. – К.: Нора-Друк, 2008. – 240 с; *Вдовиченко 2009:* Вдовиченко Г.Тамдевін: роман / Г. Вдовиченко. – К.: Нора-Друк, 2009. 2"4 с; *Вдовиченко 2010:* Вдовиченко Г. Хто такий Ігор?: роман / Г. Вдовиченко. – К.:Нора-Друк, 2010. – 280 с; *Горбунова:* Горбунова В. «Тамдевін» інтригує підтекстами [Електронний ресурс]. Режим доступу:
Дігай: Дігай Т. «Яблуко з казки від Галини Вдовиченко» ...»: рецензія на роман «Пів'яблука» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: пир://зшшю.сот.; *Забужко 2006:* Забужко О. Прощання з імперією: кілька штрихів до одного портрета / О. Забужко // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстка. – К.: Факт. 2006. – С. 267 – 307; *Карабльова 2004:* Карабльова О.В. Художні версії пробної самотності у сучасній жіночій прозі [Текст]: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Карабльова Ольга Володимирівна; Нац. акад. наук України, Інститут л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2004. – 20 с; *Качак 2005:* Качак Т. Жіноча проза 90-х років ХХ століття у постмодерному контексті / Тетяна Качак // Перевал. – 2005. – № 1. – С. 176 – 184.; *Качак 2006:* Качак Т.Б. Художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ століття [Текст]: автореф. дис... канд. філол. нук: 10.01.01 / Качак Тетяна. Кіровоградський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2006. – 20 с; *Філоненко 2003:* Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській прозі 30 – 90-х років ХХ століття. (феміністичний аспект): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Дніпропетровський національний ун-т. – Днепропетровсък: ДМУ, 2003. – 18 с; *Харчук 2008:* Харчук Р.Б. Сучасна українська проза: Р.Б. Харчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.

Светлана Бородица. Романы Галины Вдовиченко в современном украинском литературном дискурсе.

В статье анализируется специфика прозаического творчества Г. Вдовиченко в контексте украинской литературы почала XXI века, в

частности художественного мира писательницы и моделирования образа персонажа в пределах эстетики массовой литературы. Рассматриваются жанрово-стилевые доминанты ее романов «Шв'яблука», «Тамдевт», «Хто такий 1гор?», «Бора», «Купальниця», в которых проза интерпретуется с жанром мелодрамы в русле немодернистского дискурса.

***Ключевые слова**: жанр, массовая литература, мелодрама, роман, стиль, феминная проза.*

Ольга Куца , професор (Тернопіль)

ББК 63.3.(4УКР)
УДК 821.161.2.09

Шевченкознавство другої половини XIX століття: до проблеми термінології

У статті проаналізовано дискусії навколо засадничої термінології, що стосувалася окреслення художнього світу Тараса Шевченка. Ширше розглянуто проблему «народності» – «національності» поета.

***Ключові слова:** Шевченко, народний поет, національний поет, простонародність, загальнодоступність.*

***Olga Kutsa. The Shevchenko Studies of the 2nd half of 19th cent.: The Problem of Terminology.** This paper examines the debates around fundamental terminology concerned outlining the artistic world of Taras Shevchenko. The author widely considers the problem of "folk" – "nationality" of the poet.*

***Keywords:** Shevchenko, the national poet, national poet, vulgar, accessibility.*

Постановка наукової проблеми та її значення. У другій половині XIX ст. романтизм уже відіграв свою роль у творчості європейських письменників. Звернення до народної поезії – одна з найхарактерніших його рис – втрачало на українському ґрунті романтичний характер. З європейського романтизму в українську літературу прийшла насамперед політична революційність, пов'язана з національними гаслами. Звідси випливало суперечливе ставлення до Т.Шевченка, який «не вміщувався» у рамки європейського романтизму і виходив за межі утилітарних вимог

реалістичної літератури. Українські вчені відчували неповторність Шевченкового генія: неприналежність творчості поета ні до реалістичної системи образів, ні до романтичної, її розвиток «поза засадами певної літературної школи» (В.Петров). Особливо ускладнювала українську науку про літературу, насамперед шевченкознавство, невизначеність термінів «народний» – «національний», що пов'язувалися найперше з іменем і творчістю Т. Шевченка. «Народність», трансформована у «простонародність», утворила «якесь магічне коло» (С. Єфремов), поза межі якого не мало права виходити українське письменство. Звідси тлумачення національної своєрідності художнього світу Т. Шевченка протягом тривалого часу було майже відсутнє.

Виклад основного матеріалу і обґрунтування отриманих результатів. Вперше узагальнив значення Т. Шевченка як поета «народного» М. Костомаров. Його висновки про поетову творчість як пряме продовження народної пісні, такої, яку «зміг би заспівати цілий народ», стали основою подальшого визначення народності у літературознавчій науці. Зрозуміло, що учений не міг уникнути суперечностей, бо Шевченкові твори вражали його не тільки тим, що відкривали «завісу» народного життя, а й «раптовим світлом істини», яка була захована для «спокійного натовпу», що ішов второваною дорогою. Обґрунтовуючи «общеруське» значення Шевченкової творчості, М. Костомаров мав на увазі не всю «общеруськість», а тільки селянство. У «Слові над гробом Шевченка» він досить виразно висловився про поета як речника «сільського люду».

Важливо, що порівнюючи зовнішні ознаки росіян та українців (звичаї, обряди, одяг, способи ведення господарства, зовнішній вигляд і, звичайно, мову) та констатуючи їх неоднаковість, М. Костомаров доходив висновку, що ці ознаки є виявом внутрішнього, того, що заховане у глибині душі. Вчений намагався з'ясувати цю духову істоту, яка породжувала зовнішні ознаки, зокрема розвиток літератури. «На дні» народної душі М. Костомаров виявляв склад духу, розуму, ступінь почуття та способи його вияву, спрямування волі, погляд на духовне й громадське життя, тобто «все, що утворює норов і характер народу...». Все це «не виявляється поодинці, окремо одне від одного, але разом нероздільно, взаємно підтримуючи себе... й...

складає єдиний стрункий образ народності» [Костомаров1861:36]. Отже, мова йшла про націю, національне, але для їх означення вживався термін «народність».

Не уник суперечливого трактування народності Т. Шевченка П. Куліш. Як і М. Костомаров, він писав про наближеність творів Т. Шевченка до народних дум. Одночасно П. Куліш не міг не розуміти, що твори поета — це більш ніж навіть найдовершеніші народні думи, це «благовістування» своєї народності. Вони — «ядро» нової сили, яка «нас родичами поміж собою поробила, у братню сем'ю з'єдночила і наше українське суть на віки вічні утвердила» [Куліш 1989: 260]. П. Куліш мав на увазі якраз національне значення творчості Т. Шевченка, але також вживав поняття «народність» замість «національність». Критик допустився помилкової тези, яка тривалий час підживлювала хибні уявлення про «малу» освіченість поета. Справедливо визначаючи вагу слова у вирішенні національних завдань українства — «словесним подвигом» Т. Шевченко завершував діло, за яке гетьмани бралися нечистим серцем, — П. Куліш акцентував на ролі простого народу, селянства, навіть хуторянства у творчості Т. Шевченка. Спрямовуючи гостре вістря пера проти тих письменників, які проміняли рідну на чужі мови, незрозумілим академічним складом «каламутили» український народ, критик явно перебільшував, твердячи, що Т. Шевченко все — і великі міста, і столичні академії, і високоосвічені товариства — занедбав-покинув, а для великої народної справи взяв тільки сільську, хутірську мову. П. Куліш доходив висновку, що лише селяни та хуторяни розуміють, чого вартує Т. Шевченко.

Треба додати, що вже у 60-х роках XIX ст. була поширена добролюбівська оцінка «Кобзаря» Т. Шевченка. У часто цитованому у літературознавстві «він — поет цілком народний...» російський критик якраз мав на увазі оцю «невіддаленість» від простого народу, тобто загальнодоступність Т. Шевченка. Саме такий погляд ще раз підтвердила рецензія на Кулішеву «Хату», у якій М. Добролюбов скептично поставився до спроб українських письменників виражати естетичні почуття рідною, тобто українською мовою. Все це разом сформувало думку, як писав пізніше Б. Грінченко, що Т. Шевченко загальнодоступний, цілком

народний поет, думку, яка стала «мовби якоюсь аксіомою, якої не треба було й доводити» [Грінченко 1907: 120].

М. Драгоманов першим заперечив подібне трактування народності у полеміці з Ф. Сірком (Ф. Вовком), який у статті «Т. Г. Шевченко і його думки про громадське життя» обґрунтував приналежність українського поета до таких, які є виразниками «народних, мужичих» інтересів, у творах яких «цілком вилився мужицький народний світогляд» [С-о 1879: 40-41]. На думку Ф. Сірка, саме через цю справжню, «мужичу» народність Т. Шевченко не належить до таких, як О. Пушкін, М. Лєрмонтов, М. Гоголь, І. Котляревський, навіть Г. Квітка- Основ'яненко, а до того ряду народних, у якому були Р. Бернс, Томас Гуд, А. Шеньє, Г. Лонгфелло, якоюсь мірою П. Беранже, О. Манцоні, В. Гюго. Вимогливий у слововживанні, особливо термінів, М. Драгоманов зауважив у примітці до вищевикладеної думки Ф. Сірка, що така класифікація не відповідає істині, бо слова «народ», «народний» у європейців мають різне значення — «peuple, populaire (напр., як де, то це значить nation, national, а як де, demokratie, democratique) і що ніде в Західній Європі ці слова не значать того, що в Росії, — 1a plebe (мужики), plebieen і навіть les paysans (селяни)rustical» [Драгоманов 1879:96]. Після ознайомлення із західноєвропейськими літературними напрямами під час закордонного відрядження М. Драгоманов не вживав терміна «народний» у значенні «простонародний», тобто «мужицький», «селянський». «Народний» у його статтях та виступах — це «національний», «демократичний», як у Європі. Власне до наукової інтерпретації Т. Шевченка як національного поета М. Драгоманов підходив впритул, але на перешкоді, крім недооцінки національної своєрідності української літератури, було ще його помилкове враження про «исключительность» Т. Шевченка. А коли національні поети, полемізував М. Драгоманов, виявлятимуть вороже ставлення до сусідніх народів, то важко буде справдитись бажанню, «щоб усі слов'яни стали добрими братами». У розвідці «Шевченко,українофіли і соціалізм» він не оминув нагоди заперечити І. Нечую-Левицькому стосовно його вимог («Сьогочасне літературне прямування») зображувати в літературі життя різних верств української нації, зокрема «чутливе, добре серце» як одну із визначальних рис національного характеру,

національного духу. Так само сумніви ученого-критика викликали судження Ф. Сірка про «мужичий» світогляд Т. Шевченка. Саме визначення «мужичий письменник» було неприйнятним для М. Драгоманова. Бо «що ж то значить письменник мужичий? — запитував він. — Чи той, хто пише за мужиків, чи про мужиків, чи для мужиків, чи те, й друге, й третє вкупі?» [Драгоманов 1990: 371]. І міркував так: по-перше, Шевченкові твори аж ніяк не подібні до народних; по-друге, Т. Шевченко, як і кожний письменник, найперше писав для рівних собі (крім книг для початкової освіти); по-третє, свідченням того, що Шевченко призначав свої твори не «для мужиків», було їх політичне та громадське спрямування. Античні, біблійні, історичні картини, величезна кількість незрозумілих та недоступних для народного сприйняття слів, літературна та мистецька школа Т. Шевченка суперечать трактуванню народності у традиційному розумінні, хоча тематика неполітичних його творів справді близька і доступна простому народові. Саме поняття «народність» поета чи письменника настільки абстрактне та нез'ясоване, що М. Драгоманов радив не вживати його.

Учені другої половини XIX ст. неодноразово робили спроби з'ясувати суть «народності» Т. Шевченка, не розмежовуючи термінів «народний» і «національний». Т. Зіньківський, наприклад, намагався підсумувати дискусії на цю тему. «Нема чого розводитись про те, — писав він у розвідці «Тарас Шевченко у світлі європейської критики» (1889), — що таке для України-Русі Шевченко. ... Се поет наш всенародний, наша невмируща слава, програма наша політична, суспільна й межинародна» [Писання… 1896:41]. Проте Т. Зіньківський тут же вживав термін «народний» і висловлював думки про загальнодоступність творчості Т.Шевченка.

Авторитетний дослідник української літератури М. Сумцов («О мотивах поэзии Т. Г. Шевченко», 1893), намагаючись, подібно до М. Костомарова, обґрунтувати «народність» творчості Т. Шевченка, вважав, що вона, як і народність О. Пушкіна, складається із двох споріднених елементів — «зовнішньої» і «внутрішньої» народності. «Зовнішня» відображає ознайомлення з етнографією, народною творчістю, віруваннями, обрядами тощо. Окреслення внутрішніх психологічних народних елементів взагалі

неможливе. У Шевченка, на думку вченого, яскраво виражена зовнішня і внутрішня народність, але внутрішня така широка, що надає загального забарвлення і ще більшої колоритності всій його поезії. Душа Шевченка, за М.Сумцовим, такою мірою переповнена «народністю», що кожен, навіть сторонній, запозичений мотив набирає у його поезії українського національного забарвлення.

Значення Т. Шевченка як поета національного вперше сформулював Б. Грінченко. Погоджуючись із М. Драгомановим там, де останній відкидав погляд на народність як простонародність чи загальнодоступність поета, Б. Грінченко у полемічних «Листах з України Наддніпрянської» (1892—1893) спростував деякі положення із праці «Шевченко, українофіли і соціалізм». Т. Шевченко в інтерпретації Б. Грінченка — геній, національний поет і пророк, що став захисником загальнонаціонального руху, мав метою загальнолюдську та національну волю; Шевченко не відірвався од історичного ґрунту, був фокусом, у якому зійшлися всі промені народного розуму, почуттів та сподівань; український поет вперше чітко заявив про «самостійність нашу яко нації», він вказав конкретні шляхи (широка реформа міжлюдських відносин, праця на користь простого народу) до національної волі. Тому Т. Шевченко є справжнім «національним поетом», що найглибше відчув душею, зрозумів і висловив «і нашу душевну муку яко нації, і наші права та надії» [Грінченко 1917: 84-85]. Геніальність українського національного поета полягала у тому, що він «уздрів» той пункт, з якого треба було дивитись на своє минуле. Там була нація, яка жила уже державним життям за князів до татарського нападу; плем'я, яке, приєднавшись до Литовської держави, перемогло литовський державний елемент, яке 600 років жило власним державним життям і виявляло силу, щоб підпорядкувати собі чужу державність. За неї воно, це плем'я, 181 рік (від 1471 по 1652-й) боролося з Польщею. Тому у цих намаганнях треба бачити, полемізував Б. Грінченко з М. Костомаровим, не «нездатність до державності», а «нещасливу борню за свою державність». Геніальність українського «національного» поета і в тому, що він, будучи прихильником слов'янського єднання, швидко збагнув, що єднання з одним із цих народів стає вже не братанням, а неволею,

тому і повстав проти всяких «единств и неделимостей» і нещадно викрив «грязь Москви» та «варшавське сміття».

Усталене на той час тлумачення «народності» Т. Шевченка Б. Грінченко виводив із поглядів українофілів 60—70-х років, які вимушено відстоювали права української літератури як «народної», «мужицької», бо іншої літератури народ, мовляв, не зрозуміє. Звідси виходило, що найбільший поет цієї літератури мусив бути зрозумілим та близьким народові. Хоча у цьому, на думку Б. Грінченка, було багато правди, якщо порівнювати Т. Шевченка з великими поетами інших літератур. У доказах проти простонародності і загальнодоступності Шевченкових творів Б. Грінченко цілком погоджувався з М. Драгомановим, підкреслюючи важливість його першого виступу з цієї проблеми у праці «Шевченко, українофіли і соціалізм». Письменник аргументував: Т. Шевченко не призначав своїх творів тільки для простого народу, не намагався писати їх особливо популярно; зрозумілими здебільшого є твори із народного життя, що зумовлено самим сюжетом; твори на історичну та політичну тему вимагають глибоких знань світової історії; літературна манера Т. Шевченка має більше подібних ознак із творчістю інших світових поетів, ніж з творами народними; український поет як син свого народу дав художнє втілення думам і прагненням цього народу, але разом з тим висловлював свої власні бажання, бо був не тільки величезним талантом, а й дуже міцною індивідуальністю[Грінченко 1907: 142-143]. Стосовно Шевченкової «народності», то, на думку Б. Грінченка, здебільшого безкритично переказуються старі вивчені фрази, які можна підтвердити такими авторитетами, як М. Костомаров або ще хто.

Надалі ні Франкова «Присвята», ні його порівняння Шевченкової геніальності з високою тополею серед широкого степу, розкішною та самотньою, не змогли похитнути вже усталеного розуміння народності, тобто простонародності Т. Шевченка. І. Франко, поставивши поруч із Т. Шевченком Марка Вовчка, підкреслював, що ці письменники — явища «одиничні», незвичайні серед українського суспільства, що вони занадто далеко вийшли у своїх творах поза звичайне коло поглядів та зацікавлень і тому стояли осторонь, були для цього суспільства здебільшого незрозумілими, особливо ті їхні художні ідеї та образи, що

становили, власне, найглибшу суть їхньої творчості. «Сучасна публіка, — підкреслював І. Франко, — впивалася їх язиком, любувалася їх картинами, але основи їх світогляду не розуміла. Відноситься се головно до Шевченка…» [Франко 1984: 18-19]. Зауважимо, що І. Франко також певний час мав уявлення про загальнодоступність поезії Т. Шевченка. Порівнюючи її з поезією М. Старицького, він писав у листі до М. Драгоманова 23 грудня 1882 р., що мови бути не може, щоб цю поезію — «чужу, натягану і силувану» — зрозуміли наші прості люди так, «як розуміють усі вірші Шевченка». Пізніше І. Франко категорично відкинув не тільки обґрунтування творчості Т. Шевченка як народної у звичному розумінні, а й погляд на українську літературу як народницьку. У його працях помітне остерігання ототожнити терміни «народна» і «простонародна» чи «народницька» література. Народна — це всенародна, тобто національна. Так, у статті «Етнологія та історія літератури» (1894), торкаючись взаємин елітарної літератури, яку творять вищі верстви, і простонародної, витвореної нижчими станами, І. Франко писав про виникнення певного періоду відмежування перших від останніх. Коли ж після утворення «надто великої прірви» між ними ці вищі верстви впадають «у пересиченість і безплідність», тоді знаходяться з-поміж них «геніальні одиниці», які зв'язують ці порвані нитки: повертаються до народу і його духовністю зміцнюють власні духовні сили, «творять справді народну літературу». Тут «справді народна» вжито у значенні «всенародна», «національна».

Підсумком дискутованої проблеми вважаємо виступ Л. Білецького «Народність чи національність у творах Т. Шевченка». Посилаючись на шевченкознавчі дослідження, найперше М. Драгоманова та Б. Грінченка, Л. Білецький відкинув термін «народність» і заперечив можливість наукового обґрунтування народності не тільки творів Т. Шевченка, але й будь-якого поета. Він допускав вагомий вплив народної поезії на вибір мотивів твору, образів, на фразеологію тощо. Проте кожний твір письменника з боку форми, змісту й ідеї є твором «його індивідуального духа, а не якогось конгломерату, що носить невиразне й незрозуміле ім'я «народність» [Білецький 1920: 32—33]. Отже, Т.Шевченко — поет національний.

Література:

1. Білецький 1920: Білецький Л. Народність чи національність у творах Т. Шевченка. — Кам'янець на Поділлю, 1920. — 46 с.

2. Грінченко 1917: Грінченко Б. Листи з України Наддніпрянської. — К.,1917. – 212 с.

3. Грінченко 1907: Грінченко Б. Перед широким світом. – К.: З друкарні С. А. Борисова, 1907. – 320 с.

4. Драгоманов 1879: Драгоманов М. Уваги впорядчика // Громада. — 1879. —№ 4. – С. 96-99.

5. Драгоманов 1990: Драгоманов М. Шевченко, українофіли і соціалізм // Вибране. – К., 1990. – С. 327-429.

6. Костомаров 1861: Костомаров Н. Две русские народности // Основа. — 1861.– Кн. 3. – С.33-80.

7. Куліш 1989: Куліш П. Чого стоїть Шевченко яко поет народний // Куліш П. Твори: У двох томах. – К., 1989. – Т. 2. – С. 256-262.

8. Писання…1896: Писання Трохима Зіньківського. — Львів, 1896. — Кн. 2. — 325 с.

9. С-о 1879: С-о. Т. Г. Шевченко і його думки про громадське життя // Громада. – 1879. – № 4. – С. 39-95.

10. Франко 1984: Франко І. Метод і задача історії літератури // Зібр. творів: У п'ятдесяти томах. – Т. 41. — К., 1984.– С. 17-23.

Ольга Куца. Шевченковедение второй половины XIX века: к проблеме терминологии. *В статье проанализированы дискуссии вокруг основополагающей терминологии, которая касалась определения художественного мира Тараса Шевченко. Шире рассмотрена проблема «народности» – «национальности» поэта.*

Ключевые слова: *Шевченко, народный поэт, национальный поэт, простонародность, общедоступность.*

Людмила Власенко, ст. викладач, Київ

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (4Рос)5

«Поэзия – опасный дар для девы»

Мета статті – ознайомити із творчістю забутих жінок-поетес першої половини XIX століття, висвітлити основні теми та мотиви написання їхніх творів, проаналізувати схожість та відмінність їхньої творчої діяльності протягом зазначеного періоду. З'ясувати історичні та суспільні передумови розвитку жіночого письменства пушкінської

доби. На основі творчості поетес, досліджуваних О.І. Білецьким, дослідити причини появи літературної діяльності, вплив їхньої творчості на розвиток російської літератури та культури загалом.

Ключові слова: *жінки-поетеси, вірш, творчість, мотив, літературна діяльність.*

Ludmila Vlasenko Poetry is a dangerous gift for a virgin

The aim of the article is to acquaint with the work of forgotten women-poetess of the first half of the XIXth century, to ground basic themes and reasons of their works writing, analyse similarity and difference of their creative activity during the given period. Historical and public pre-conditions of development of the woman writing are found out. The other purpose is to investigate the reasons of literary activity existence influence of their work on the development of Russian literature and culture on the whole on the basis of the researches of O. Biletskyi. The basic moments of poetess' works of the Pushkin epoch, describe and light up to the readers this material that will contribute the further scientific researches.

Keywords: *women-poetess, verse, work, reason and literary activity.*

Розвиток жіночої поезії у Росії припадає на початок XIX століття. Серед поетес, які творили у пушкінську епоху, варто відмітити Марію Лисиціну, Надію та Серафиму Теплових, Авдотью Глінку, Єлизавету Шахову та інших. Однак їхнє життя та творчий шлях майже недосліджений, а тому викликає інтерес як у читачів, так і у дослідників літератури. Дослідженню жіночої творчості пушкінської епохи визначне місце потрібно віддати академіку Олександру Івановичу Білецькому.

О.І. Білецький – відомий літературознавець, який багато часу приділив саме дослідженню творчості жінок-письменниць та поетес. Зацікавлення жіночою творчістю переросло у велику наукову працю. Розвідка «Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830 – 1860-х годов» [Эпизод], яка була написана у 1918 році на 30 сторінках. Щоправда, пізніше О.І. Білецький доповнив та удосконалив її. Знаходиться цей рукопис у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, фонд № 162.

Постановка наукової проблеми та її значення. Тема творчості забутих жінок-поетес початку XIX століття майже не досліджена. Крім того, зауважимо, що їхні імена та твори зовсім забуті і невідомі молодому поколінню.

Дослідження творчості забутих письменниць та поетес переросло в молодого вченого у працю всього його життя. Літературі О. Білецький присвятив близько 50 років свого життя. Але чому він вибрав тему саме творчості забутих письменниць пушкінської епохи? На наш погляд, це сталося тому, що вчений намагався повернути читачам літературний спадок забутої жіночої творчості. Адже вважав, що кожен автор, незалежно від того, відомий він чи ні, заслуговує на своє місце у літературі, незважаючи навіть на те, чи великий вклад він зробив в її розвиток та становлення.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Дослідженню поетес О.І. Білецький приділив цілий розділ у своєму дослідженні. Майже всі поетеси досліджуваного періоду у наш час, на жаль, забуті, хоча в період своєї творчої роботи вони були дуже відомі та популярні. Однією із таких поетес є Марія Лисиціна.

Марія Олександрівна Лисиціна – маловідома поетеса. Про її життя майже нічого не відомо. Єдине, що відомо, то це те, що вона була дочкою відомого актора-коміка, та ще згадка, яка, можливо, стосується М. Лисиціної – це вірш Н.С. Теплової «В память М.А. Л-ой» [Эпизод]. Але О.І. Білецький зауважує, що «вполне возможно, что под буквами М.А. Л-ой» скрывается имя Лисицыной [Эпизод] і що вірш був написаний у пам'ять про померлу у 1842 році. Сестри Теплові та М. Лисиціна були подругами і писали вірші, присвячуючи їх одна одній. Тоді, можливо, припущення дослідника є слушним. І.В. Киреєвський дуже схвально відзивається про поетесу, вбачаючи у її творчості широту душі, «… в ее стихах – не только сердечная правда, но и “звуки глубокие и пронзительные» [Эпизод].

Щодо творчості поетеси, то твори її характеризуються темами нерозділеного та обманутого кохання. Аби дізнатися, чому саме такі теми заторкували душу поетеси, необхідно проаналізувати її життєвий шлях. Вважаємо, що такі сюжети були притаманні її творчості перш за все тому, що М. Лисиціна не була улюбленицею долі. Адже вона не мала у житті того, що є головним для кожної жінки – сім’ї. З іншого боку, можливо, навіть і маючи сім’ю, вона могла писати такі твори, бо не відчувала підтримки з її

боку, не була впевнена у людині, яка поруч із нею. Звичайно, що це лише припущення.

Але у віршах поетеси простежується надія на майбутнє, на кохання, яке, можливо, із запізненням, але неодмінно прийде до неї. У вірші «В альбом» вона висловлює надію, що щастя її не омине.

Творчість М. Лисиціної О.І. Білецький порівнює із творчістю Марселіни Деборд-Вальмор. Водночас учений зазначає, що поезія М. Деборд-Вальмор – крик її душі, вияв переживань, які переповнюють її серце. На противагу їй М. Лисиціна досить стримана у висловленні своїх думок. «Ни крика, ни вопля нет у Лисицыной: это тихие сетования души, в стихах более нежной, чем пылкой: ничто не прочно, все обманет: все, что льстило сердцу, прошло…» [Эпизод]. Серед мотивів у М. Лисиціної переважають автобіографічні, у ній простежувались ознаки «женской поэзии, о которой не придется вспомнить: автобиографичность ее стихов, стихов о себе прежде и больше всего» [Эпизод]. «Но тема несчастной любви и религиозных мотивов не мешает почувствовать в ее стихах живую и нежную страдающую душу» [Файнштейн 1989:122].

В збірник «Стихи и проза Марии Лисицыной», який вийшов 1829 році в Москві ввійшли декілька її пісень та романсів.

О.І. Білецький відносить М. Лисиціну до родоначальниць літературної жіночої течії, яка однією із перших розкрила у собі здатність висловлювати свої думки через папір, передаючи свої емоції та ділячись пережитим. Звичайно, бути першим не тільки важко, але й дуже відповідально. Адже відомо, що до появи жіночої літератури спочатку ставилися не з великою прихильністю. І жінкам потрібно було відстоювати себе, свою творчість, своє бачення навколишнього світу. «Как писать женщине – и стоит ли ей писать?» Пушкин готов был отказать ей в этом праве, как и большая часть критиков 30-х годов» [Эпизод].

Інша представниця забутих жінок-поетес – Надія Теплова, яка звернулася до поетичного ремесла ще в дитячих роках. «Будущая поэтесса получила хорошее образование… Но главным увлечением девушки стала поэзия – стихи Надежда начала писать с 8 лет» [Файнштейн 1989:118]. У більш зрілих своїх творах вона закликає жінок-письменниць до припинення виявлення своїх

почуттів, показ їх на публіку. Так у вірші “Совет” (“Девице-поэту”) застерігає: «Брось лиру, брось, и больше не играй, / И вдохновенные, прекрасные напевы / Ты в глубине души заботливо скрывай: / Поэзия – опасный дар для девы..!» (1837) [Режим доступу].

Звичайно, дещо дивним здається те, що Надія Теплова, як жінка та поетеса, закликає своїх колежанок скласти свої словесні мечі, тримати в собі все, що накипіло за всі роки у жіночих душах. Саме в цей період вона почала писати під прізвищем чоловіка – Тєрюхіна. «Это время ее творческих исканий, размышлений о тяжелой судьбе поэта, в особенности женщины-поэта» [Файнштейн 1989:120]. Але водночас вона говорить: «Но нет, вотще! Без вдохновений / Туманна жизнь, бесцветен путь…» [Эпизод].

Таким чином, поетеса ніби і не допускає таких же жінок, як і сама, до літературного поприща, але разом з тим вона не уявляє життя без поезії, без вираження себе, своїх думок: життя без творчості не має для неї кольору, все однобарвне.

Така боротьба Н. Теплової «так и остается до конца непримиренной: все время порывы в мир внутренний, поэтический – куда всецело проникнуть мешает привычка слишком нежно сострадать и слишком пламенно любить» [Эпизод]. І, звичайно, що таке роздвоєння не привело її до ідеалу, якого вона хотіла досягти, до того, що їй здавалося привальним. Врешті-решт вона усвідомлює: все, що вона робила, до чого прагнула – не досягнуто. Вона вказує це у вірші «Сознание»: «Вся жизнь моя – ошибка роковая! / Я чувствую, не тем я быть должна. / И доля лучшая, иная / Мне в этом мире суждена» [Ученова 1989].

Не можна однозначно твердити, що мала на увазі поетеса, коли писала ці слова. Можливо, вона мала на увазі помилку - все своє життя, в якому вона не досягла тих результатів, на які так сподівалася. Як відомо з біографії, у 1845 – 1846 роках її спіткало величезне горе – помер чоловік та двоє дітей і таке лихо, звичайно, не могло не залишити в душі поетеси свій слід. З іншого боку, можна співвіднести ці слова з її творчістю, в якій вона, мабуть, не отримала того розвитку, популярності, на яку сподівалася. І далі вона продовжує своє твердження, опановує себе і сподівається на краще призначення.

На нашу думку, останні слова вказують саме на творчу недосконалість, нерозкритість своїх почуттів, нездатність належним чином передати свій біль, страх та переживання. Адже натхнення, як ми можемо спостерігати, не завжди супроводжувало Н. Теплову.

На наш погляд, такий образ ідеального Генія, героя навіяний Тепловій реальною, земною особою. Можливо, захоплена героєм, вона уявляла його як диво, яке спускалося з небес на землю. Можливо, під Генієм Теплова уявляє свого померлого чоловіка та дітей, які надихали її на поезію та на нові літературні творіння.

Основними мотивами творчості Н. Теплової є неприйняття земного буття. «Муза Тепловой одета в траурные одежды: в самых ранних … своих стихах поэтесса говорит уже об оковах земного бытия, о томлении души в земной келье, о лучшем, небесном мире…» [Эпизод]. Таким чином, вона показує своє не сприйняття дійсності, в якій її нічого не радує, не дає надії на майбутнє. Краще життя вона бачить лише на небесах: там душа відпочине, вона знайде своє призначення, і, можливо, й зустрінеться з Генієм. А от на думку М.Ш. Файнштейна, Н.Теплова в своїх творах «… обращалась к земному. Она писала о несчастной любви, извечно столкновении «мечты» и «существенности» [Файнштейн 1989:119]. Проте він не заперечує і той факт, що «неудачи приводили и к религиозным упованиям, переходящим в мистику» [Файнштейн 1989: 119].

Ще однією поетесою пушкінської доби є Авдотья Павлівна Глінка – дочка П.І. Голєніщева-Кутузова «одного из видных «славяноросов» [Эпизод], не могла пройти повз батьківські повчання і відчути на собі його літературні вподобання. Як зазначає О.І. Білецький, «такая среда не могла не воспитать в юной А.П. Глинке отрицательного отношения ко всему, что отзывается духом новизны» [Эпизод]. Однак з часом її погляди дещо змінюються. Щодо її творчості, то вона писала як поезію, так і прозу, робила переклади. Її книги неодноразово перевидавалися.

А.П. Глінка не хотіла популярності, вона писала про те, що було у неї на душі, шукала розради у молитві. «В своих повестях А.П. Глинка изображает не ту жизнь, которую она наблюдала и в доме своего отца, и в творческом своем поместье, эта жизнь ее

заманила лишь поскольку, поскольку утверждала ее мировоззрение на началах, внушенных часами уединенной молитвы» [Эпизод]. Таким чином, А. Глінка вбачала у молитві хід всіх подій, вирішення проблем, з якими зіштовхувалася людина. Книга «Задушевные думы» була видана уже після смерті авторки, яка складалася із трьох частин. «Первая и вторая части содержат стихотворные молитвы, адресованные Богу и другим представителям небесного воинства (Архангелу Михаилу, Ангелу-Хранителю, Богородице, Святым, третья часть – духовные тексты нравоучительного содержания» [Волкова 2003:10-11].

Звертаючись до творчості поетеси, то потрібно відзначити, що твори написані про життя жінок, їхнє становище у суспільстві. Так, наприклад, у повісті «Только три недели» описане життя дівчини з міста, яка на три тижні приїхала погостити до тітки у село. Вона очікувала зустріти там провінціалів, які нічого не розуміють в моді, у літературі. Але, на противагу її очікуванням, вона побачила зовсім інших людей, інший світ.

На нашу думку, оповіданням «Только три недели» А. Глінка хотіла, можливо, ще і показати із точки зору тогочасного ставлення до жіночої творчості. Головна героїня – Наташа, ймовірно уявлялась авторці як літературні критики, які не хотіли сприймати творчість жінок-письменниць та поетес. З часом змінилися думки і Наталії, вона помічала у сільських жителів та у тітки лише добрі риси. Так само відбулося і у жіночій літературі. Хоча і не так швидко як в оповіданні, але ці зміни відбулися на краще: змінилося ставлення до них, як до представниць різних літературних течій.

Таким чином, на наш погляд, авторка своїми творами намагалася донести до критиків, до читачів жіночу природу, її серце та душу. Звичайно, що ті, хто прислухався та вчитувався у літературні твори, могли з легкістю усвідомити правоту та призначення жінки у літературі.

Серед її прозових творів основне місце посідають вірші на релігійну тематику: «лирические изъявления чувств к богу, своего рода дневник набожной души» [Эпизод]. Уваги читачів також вона не прагне віднайти, адже розуміє, що її вірші – молитви навряд чи будуть захоплювати велику кількість читачів. А ті, кому це дійсно цікаво і самі віднайдуть у ній талант. Так вона думає і про поета,

що бути поетом – призвання людини. «Автор не выскажет себя поэтом средь суеты мирской: он поэт только в храме, на лоне природы" [Эпизод]. На нашу думку, уявлення про поета як і про власного читача, у неї зводиться до чогось високого, не земного, яке не може існувати на грішній землі. Що поезія надихає людину, але людину не звичайну, а яка має в собі щось особливе: «В нем небесный огнь восжжен, / Он пророк, народу данный, / Чистых дум вместитель он!..

Віршем «Что такое поэт?» [Васильева 2012: 245] А. Глінка, з одного боку, ніби роз'яснює читачам хто такий поет, чим він займається, але разом з тим, вона ніби возвишає його перед іншими, бачачи в поеті пророка, який своїм словом може підняти народ, змінити його думку.

Таким чином, поет А.П. Глінки – це посланець, який народжений лише для натхнення, а також для молитов.

До того ж, «религиозная лирика А. Глинки – это интимная беседа с Богом благочестивой души, удрученной повседневными печалями, заблуждениями своими и чужими» [Эпизод]. Таким чином, молитва для неї є єдиним джерелом натхнення, розкриття себе. Але, як відзначає Олександр Білецький, її молитви спрямовані лише на розкриття згубного впливу, на зло, яке весь час збільшується, але жодної згадки ми не знаходимо про молитву, що стосується людей. Немає молитви про людей, про їхнє здоров'я, розум та натхнення. Для неї люди не являють великого інтересу, вона віддає перевагу природі: саме тут можна відпочити від навколишнього світу, набратися сил, з'єднатися з природою.

Щодо образів у творах А. Глінки, то слід відзначити, що «самый повторяющийся из них – образ птички» [Эпизод]. Образ пташки також пов'язаний із релігією, адже відомо, що «птица – символ души человеческой». Этот символизм сохраняется и в стихах А. Глинки: птица, как душа бестелесная, она свободна; вылетевшая из клетки птичка наводит на мысль своим свободным полетом о людском пленении; песни птички – райские, она наслушалась их у Бога…» [Эпизод].

Відзначимо, що як авторка А. Глінка не мала багато прихильників, вірші її не були відомі та зрозумілі широкому загалу читачів. Але як зазначав О.І. Білецький, судити та визначати вклад

у розвиток літератури потрібно завжди, нехай навіть він і не був занадто значним.

Наступною жінкою-поетом, творчість якої досліджував О.І. Білецький є Єлизавета Микитівна Шахова – поетесу, про яку згадали на початку ХХ століття за допомогою її внука, який видав збірку її віршів із коротенькою біографією. Слід відзначити, що доля була більш прихильна до Є. Шахової, ніж до багатьох інших жінок-письменниць того часу. Вона була обдарована подарунками: "Императрица Елисавета Алексеевна за пьесу "Падающий Фаэтон" пожаловала ей золотую лиру, усыпанную бриллиантами… Царскими подарками была пожалована и Елисавета Кульман, по смерти которой стали внимательнее к молодым женщинам и дарованием, и в пятнадцатилетней Елисавете Шаховой увидели слишком поспешно вторую Е. Кульман» [Эпизод].

Однак, на думку О.І. Білецького, Є. Шахова не може самостійно вирішити чи є вона поетом. «Дело не в напускной скромности, не в излишней требовательности девушки-поэта: нет, она должна прежде всего сама себе уяснить и размеры и свойства своего дарования, а это ей не удается… Отсюда колебания в ее самооценке, и постоянное к ней возвращение» [Эпизод].

Поетичні настрої Є. Шахової в дечому переплітаються із роздумами А. Глінки і Н. Теплової. «К ней, как к Тепловой, слетают крылатые гении, иногда в образе призрачных, осиянных дев, приносящих ей дар» [Эпизод]. Тому вони обоє віддавали перевагу небесному началу, неземному сяйву, яке надихає їх на творчість. Подібність із А. Глінкою у тому, що вони обидві вважали, що поэт належить «не этой земной родине, и бродя по земле, все время грустит о другой, рвется из света к лазурным небесам» [Эпизод]. Хоча, як зазначає О.І. Білецький, "Авдотья Глинка жалуется на век и на людей; у Шаховой ни мизантропии, ни жалоб» [Эпизод].

Таким чином, Є. Шахова, як і А. Глінка, в поеті вбачали небесного посланця, який спустився до неї і дав їй дар до письменства. Їй мало земного життя, її душа шукає чогось більшого і розв'язок такого пошуку вона вбачає у небесах, вітрі, зірках.

Звичайно, що такий потяг Є. Шахової до небесного, церковного, на наш погляд, зрозумілий. Тому що вона «близится со

своей странницей музой к вратам монастырской обители: там песня ее станет молитвою» [Эпизод].

«Своего гения она рисует двойственными чертами: это «сияние ангела и девы», он в едином лице: но что это иное, как не священный союз сердца с душою» [Эпизод]. І своїм рішенням щось змінити або довести, вона знову береться за перо. Вона – жінка-поет і тому жіноча доля їй дуже близька та хвилює її безмежно. Тому вона проповідує жінку як оберіг домашнього вогнища, як «умеющую молчаливо страдать для любимого, и считающую это страдание благом, униженную семейным рабством, но могущую явиться для семи ангелом, сошедшим на землю» [Эпизод]. І перед нею постає питання: яке ж призначення жінки? Для себе вона знаходить відповідь. Своє призначення вона віднайшла у тиші монастиря, хоча і мріяла бути ангелом для своєї сім'ї.

На думку О.І. Білецького, «этот итог сходен с итогом, к которому пришла и Авдотья Глинка: но нет у Шаховой осуждений кому-либо: с высоты, а не из светского шума слышится ее голос» [Эпизод]. На наш погляд, схожість між Є. Шаховою та А. Глінкою дослідник убачав у їхній релігійній спрямованості. Вони обидві звертаються до цієї теми, сподіваючись на щось краще, величніше, очікуючи Божого просвітління.

Основним образом у творах Є.М. Шахової був образ ангела. У неї немає негативних героїв, у будь-якій ситуації вона знаходить позитивні аспекти. Вона починає «изображать уже не жизнь своей души, а жизнь внешнего мира» [Эпизод]. Але як зазначає Олександр Білецький, «мы без труда узнаем поэтессу по внешности ее героинь, в их словах и настроениях. Герои и героини – существа не здешнего, полувоздушного мира» [Эпизод]. Тобто і у героях вона бачить ангелів, які не творять нічого поганого, лише добро. Серед сюжетів, головним чином переважають релігійні теми та теми про кохання, яке здатне змінити людину, спрямувати її до Бога. Героїні її також схожі одна на одну і на авторку. Своїм ставленням до сім'ї, які «готовые на самопожертвования, ... все они в собственной жизни так или иначе несчастливы» [Эпизод]. Нещастя жінок-героїнь Є. Шахова вбачає у їхньому недотриманні релігійних законів та молитов. Саме такі причини, на її думку, можуть бути приводом багатьох життєвих розчарувань та, навіть, призвести до смерті.

Поєднує жінок-поетес, на нашу думку, те, що всі вони писали на релігійну тему, оскільки деякі з них були при церкві (М. Лисиціна, Є. Шахова), шукаючи порятунку своїй душі. Слід відзначити, що зазначені вище поетеси характеризуються «духовною» лирикой» [Эпизод], яка набула широкого розповсюдження на початку XIX століття.

Отже, жінки-поетеси, на думку О.І. Білецького, повною мірою не досягли слави і поваги серед читачів. «Они (поэтессы) следуют чужим урокам, как нелегко бывает им справиться с установившимися даже формами. Они все в искании, в их пьесах более трепета непосредственности, чем уверенного мастерства для них самый вопрос о том, можно ли им, как мужчинам, писать – вопрос нерешенный» [Эпизод]. Таким чином, жінки взяли всю відповідальність за появу жіночої літератури на себе, почали писати про те, що їх хвилює, що вони відчувають.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у висвітленні впливу О.С. Пушкіна на творчість забутих письменниць першої половини XIX століття та дослідження жіночого письменства відповідної епохи.

Література: Волкова Волкова Н.С. «Задушевные думы» А.П. Глинки // Парадигма: Сб. статей молодых филологов. Тверь, 2003. – С. 109.; Глинка А.П. Стихотворения. Переводы / Составление, подготовка текстов, вступительная статья, примечания С.А. Васильевой. – Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2012. – 344 с.; «Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830 – 1860-х годов». Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 162. – Од. зб. 520 – 522.; Режим доступу http://az.lib.ru/t/teplowa_n_s/text_0020.shtml. 02.05.2014.; Файнштейн М.Ш. Писательницы пушкинской поры (историко -литературные очерки). / М.Ш. Файнштейн. – Л.: Наука, 1989. – 175 с. (Серия «Литература и языкознание»).; Царицы муз: Русские поэтессы XIX – начала XX вв. / Сост., автор вступ. статьи и коммент. В. В. Ученова. – М.: Современник, 1989.

Цель статьи – ознакомить с творчеством забытых женщин-поэтесс первой половины XIX века, обосновать основные темы и мотивы написания их произведений, проанализировать сходство и отличие их творческой деятельности в течение отмеченного периода. Выяснить исторические и общественные предпосылки развития женского писательства пушкинского периода. Благодаря работам А.И. Белецкого исследовать причины появления женской литературы, влияние их

творчества на развитие русской литературы и культуры в целом. Осветить основные моменты творчества поэтесс пушкинской эпохи, обосновать и донести до читателей данный материал, который будет способствовать углублению дальнейших научных исследований.

Ключевые слова: *женщины-поэтессы, стих, творчество, мотив, литературная деятельность.*

Оксана Гарачковська, доц. (Київ)

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4УКР)

Ідейно-тематична і жанрова типологія гумористично-сатиричних творів Павла Глазового

Стаття присвячена аналізу гумористично-сатиричного доробку Павла Глазового як специфічного способу художнього відображення дійсності епохи тоталітаризму та посттоталітаризму, обґрунтуванню ідейно-тематичної і жанрової типології творів письменника.

Ключові слова*: гумор, сатира, співомовка, гумореска, байка, мікробайка, мініатюра.*

Oxana Garachkovska Idea-thematic and genre typology of humouristic and satiric works by Pavlo Glasovy

The article deals with' the analysis of humour and satire heritage of Pavlo Glazovy as a specific way of the reflection of the totalitarism and post-totalitarism epoch, with substantiation of idea-tamatic and genre typology of the author's works.

Key words: *humor, satire, spivomovka, humoresques, fable, microfable, miniature.*

Деякі зміни громадсько-політичної атмосфери в українському суспільстві періоду «хрущовської відлиги» давали надії і на вільний розвиток сатири та гумору, хоча в добу «застою» сатира загалом виявилась «консервативнішою», аніж поезія чи проза, у сприйнятті нових ідей, зокрема щодо оновлення художньої палітри. І все ж гумористично-сатирична рецепція «непоетичної» дійсності 50 – 80-х років XX ст. постала на тлі досить стійкої, потужної традиції у вітчизняному письменстві. І якщо значну частину надбання української сатири, за влучним виразом зовсім не

гумористичного Василя Стуса, можна назвати «або чужомовною, або дурною», то творчість Павла Глазового – одного із найяскравіших представників віршованої сатири й гумору в українській літературі другої половини XX століття досить рельєфно вимальовується на цьому тлі. Те, що одного разу стало смішним, більше не може бути небезпечним.

Незважаючи на чималу кількість публікацій, присвячених творчості Павла Глазового, все ж доводиться констатувати, що його поетичні твори досі не проаналізовані ані на рівні ідейно-тематичної спрямованості, ані на рівні жанрових форм, художніх принципів і засобів комізму. Саме тому спроба хоча б частково заповнити означену прогалину українського літературознавства видається нам актуальною.

Отже, метою статті є вивчення гумористично-сатиричного доробку Павла Глазового як специфічного способу художнього відображення дійсності епохи тоталітаризму та посттоталітаризму, обґрунтування ідейно-тематичної і жанрової типології творів сатирика.

Здавна відома істина, що майже всі геніальні люди страждали так званим «синдромом єресі». І це не дивно, адже вони і мислять, і бачать далі, і відчувають усе, що відбувається навколо, набагато глибше, чим оточуючі. А, «прозираючи крізь віки», першими помічають і суспільні вади, і недолугість діянь і вчинків, зрештою, «голизну» сучасних їм політиків і влади загалом. Звісна річ, критична рецепція реалій сьогодення не всім до вподоби, особливо можновладцям, адже «сміху боїться той, хто уже нічого не боїться» (М. Гоголь). Сміх завжди був і залишається донині вірною ознакою морального здоров’я людини.

«Синдром єресі» не обійшов і поета-гумориста Павла Глазового. «Бо як могла людина з унікальним творчим даром, енциклопедичними знаннями та, до останнього свого подиху, світлою пам’яттю, не помічати всього того лиха та неправди, що коїлася десятиліттями в Україні» [Кужільний 2007: 6], – підкреслив Г. Кужільний у передмові до одного з видань творів сатирика.

П. Глазовий почав друкуватися з 1940 р. Окремими виданнями вийшли: поема «Слався, Вітчизно моя!» (1958), поетичні збірки сатири та гумору «Великі цяці» (1956), «Карикатури з натури» (1963), «Коротко і ясно» (1965), «Щоб вам

весело було» (1967), «Мініатюри та гуморески» (1968), жартівлива поема «Куміада» (1969), «Усмішки» (1971), «Смійтеся, друзі, на здоров'я» (1973), «Вибране. Байки. Гуморески. Усмішки» (1974), «Байки та усмішки» (1975) та ін.

Багато писав для дітей, в основному, казки. У співавторстві з Ф. Маківчуком створив «Пушок і Дружок», «Старі друзі» (1957), з Богданом Чалим – «Про відважного Барвінка та Коника-Дзвоника» (1958), збірки: «Іванець-Бігунець» (1963), «Як сторінка, то й картинка» (1964), «Про Сергійка-Нежалійка та клоуна Бобу» (1965), «Перченя» (1966). Серед останніх книг письменника – «Вибрані усмішки» (1992), «Веселий світ і чорна книга» (1996), збірка «Сміхослов» (1997) та інші.

З-під пера поета вийшло понад двадцять книжок, не рахуючи сотень публікацій у періодиці. Письменник був лауреатом премії ім. Остапа Вишні 1988 року за книжку «Сміхологія»; першим лауреатом премії ім. Петра Сагайдачного 1996 року; Заслуженим діячем мистецтв України (1993); нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня (1997).

Вдячні земляки шанобливо зберігають пам'ять про письменника. Будинок у селі Новоскелеватці Казанківського району Миколаївської області, де жив П. Глазовий, не зберігся. На тому місці було встановлено гранітний пам'ятник видатному сміхотворцеві, на якому викарбувано слова: «На цьому місці знаходилась хата родини Глазових, в якій 30 серпня 1922 року народився відомий поет-сатирик П. П. Глазовий».

А в 2007 році в смт Казанка Миколаївської області встановлено пам'ятник П. Глазовому, на якому викарбувано напис: «Корифею української сатири та гумору, земляку Павлу Прокоповичу Глазовому від вдячних нащадків» та слова великого поета: «Я так люблю веселий сміх, / Веселий сміх, що гріє всіх! / Переливаю в слово радість, / Яку в душі своїй зберіг. / І я щасливий, що пишу / Хорошим людям на потіху. / Ловлю в очах іскринки сміху / І довго в серці їх ношу». П. Глазовий у своїх творах не замовчував правду. Говорив чесно про владу, пильно підмічав у житті всі негаразди, вади, болі, пропускав їх крізь своє серце, а потім шукав дотепне, влучне слово, щоб дошкульно висміяти чи доброзичливо покепкувати над ними.

В усмішці «Письменники» Остап Вишня написав: «Є особливий ґатунок письменників. Це так звані гумористи. Вони пишуть для того, щоб читачі плакали, або самі плачуть, як пишуть, бо їм писати не хочеться. Нещасний народ всі гумористи, бо навіть, коли зуби болять, мусять писати щось „веселе”» [Вишня 2010: 21]. Отже, творче кредо письменника-гумориста – писати щось „веселе”, пильно помічати в реальній дійсності все потворне, низьке, що заважає людині бути людиною. Прагнення лікувати хворе суспільство «добрим сміхом» висловив і П. Глазовий у мініатюрі «Сонячний сміх»: «Сонце гріє, сонце сяє, / Як було й давно, / І ніхто не запитає / «А яке ж воно? / Прогресивне? Реакційне? / Добре чи лихе?» / Бо воно до всіх ласкаве / І до всіх глухе. / Бо воно усім належить, / Значить, нічиє, / Бо воно твоє і наше, / Ваше і моє. / Отакий і я хотів би / Розливати сміх, / Щоб для всіх він був далекий / І близький для всіх. / Коли смішно – хай сміються, / А не смішно – ні. / Головне, щоб не ліпили / Ярликів мені».

Завдання це нелегке: як же треба любити людину, щоб, глузуючи з неї, дбати про її і всієї нації моральне здоров’я. «Настояний на вишні з перцем» [Самчинська 2009: 5], Павло Глазовий заслужив непідробну любов простих людей саме вірністю самому собі. Не криючись і не плазуючи, поет-гуморист сміявся, але по-доброму, над людськими недоліками – незважаючи на ранги і статуси. І якщо сільська бабуся чи продавщиця з гастроному могли від душі посміятися над собою разом із автором, то владні чини насмішок простити не могли.

І хоча у творах П. Глазового ніколи не було прямолінійної критики влади, однак ця критика постійно проступала між рядків, і не могла не впасти в око уважному читачеві. Не служив митець ніколи владі, а тільки власному народу, до якого звертався своїми думками, своїм сміхом та іскрометним гумором. Бо ніколи, як він сам говорив, не був «датським писакою» (від слів дата, ювілей), ніколи не човгав по владних коридорах і не вишукував собі ніяких привілеїв. Навпаки, в своїх творах нещадно критикував, як і «чинуш» при владі, так і їхніх «прощальників» та підлабузників.

П. Глазовий працював переважно у жанрах співомовки, віршованої гуморески, байки. Як засвідчують його збірки «Коротко і ясно» (1965), «Куміада» (1969), «Сміхологія» (1982) та інші,

основна риса його співомовки полягає у художньому освоєнні народних джерел – лаконічних усмішок, анекдотів, жартів, колоритних мовних перлин тощо. Од них і сюжети співомовок, і діалоги персонажів, характер комічного. Скажімо, у співомовках «Як Микита став боксером», «Не той рівень», «Небезпечна похвала», «Спасибі вам» та багатьох інших П. Глазовий зумів кількома строфами передати сюжет або діалог і завершити оповідь несподіваним фіналом. Ось невдаха Єлисей зацікавився письменниками і цим здивував свого синочка. Школяр на його прохання перераховує відомих поетів і прозаїків. Прислухається татусь, мов от-от почує дороге йому ім'я. Аж нарешті: «– Стань, синочку, все в порядку. / От ми вияснили так, / Що на вулиці Толстого / Я в пивній забув піджак» [Глазовий 1967: 11].

Інший жанр – віршованої гуморески – теж досить широко представлений у творчому доробку письменника. Зокрема, до збірки «Щоб вам весело було» (1967) увійшли переважно гуморески різного характеру: від байок-сміховинок, гуморесок до бойових анекдотів і просто жартів. У віршованій гуморесці «На жіноче свято» висміюється скупий чоловік. Він не хоче відставати від всенародного звичаю відзначати жінку-трудівницю, але дарує своїй дружині … нову важку м'ясорубку. Більшість віршованих гуморесок цієї збірки, окрім того, що були актуальними, ще й «осяяні культурним духом і викликають повагу» (М. Годованець).

Основна риса віршованих гуморесок цієї збірки – актуальність, суспільна значимість, щира народна мова і вміле трактування теми. Це не дрібноміщанські сміховинки чи сміх заради сміху, а зброя проти зла у нашому житті.

У збірці П. Глазового «Весела розмова» (1979) вміщено також чимало байок. Вони характерні дотепністю, влучністю. Цікава байка «Лауреат». Ворон переміг у співі Солов'я. Як же, вигукне читач, не може бути! А сталося. Про це Ворон зізнається Сові: «А я йому, горластому, пробив тім'я дзьобом».

Майже 50 мікробайок об'єднані у циклі «Езопівські усмішки». Твори славетного байкотворця античних часів Павло Глазовий «пересадив» на український ґрунт. Майстерну розповідь завершує мудра мораль. Характерно, що в кожній байці вона своєрідна. Це мораль-повчання, мораль-порада, мораль-афоризм, мораль-жарт і т. д.

Понад піввіку Павло Глазовий промовляв до свого народу тією мовою, яку сприймало його серце та розум. Якщо не було можливості говорити відверто – вдавався знову ж таки до езопівської мови: «Свиня на виставці стоїть, / З корита п'є густі помиї. / Облипла салом, аж двигтить, / Та ще й медаль блищить на шиї. / Отак, буває, чудеса / Людина виявить у праці, / Але медаль за це дадуть / Якійсь безсовісній свиняці» [Глазовий 1979: 42]. Наведена байка «Медаль» була написана ще тоді, коли «дорогий» генсек мало не щодня приміряв на себе чергову нагороду.

Поет-гуморист написав духовний заповіт для наступних поколінь засобами такої сатири, якої наша література ще не знала. Хто ще міг відважитися так сказати на всю Україну, на весь світ: «Це праправнуки хозарські глушать нашу мову, // щоб розвіять Україну, як суху полову?». Принаймні, небагато знайдеться таких письменників. Хто іще в нашій літературі міг так просто і виразно описати і горе своєї Батьківщини, і причину біди, і свій біль, і свою синівську любов?

Невичерпними джерелами творчості гумориста були скарби живої мови, іскристі перлини народної мудрості. Творча палітра Павла Глазового вражає своїм розмаїттям. У більшості його творів (сатиричних мініатюрах, традиційних байках, гуморесках, епіграмах, пародіях, казках для дітей і дорослих, інтермедіях, замальовках тощо), де розмову з читачем веде лукавий Чорнокнижник, смішне звучить не заради сміху. Тематичні обрії поезії П. Глазового неосяжні, вони зачіпають все – від невинних жартів до серйозної критики суспільства в цілому. Сміючись, але прямо і нещадно пише поет про недалекість, обмеженість людського розуму («Еволюція», «Бугаюка», «Вирізки»), про шлюбні стосунки («Макака», «Наречена», «Радуйтесь, піжони!»). Письменник суворо картає людей, які відмовилися від рідної мови («Мова», «Двомовний бас», «Молодці!», «Вороняча мова», «Тарас Бульба у Києві», «Руськомовний депутат» тощо).

Візьмемо, для прикладу, байку «Найсильніша мова». Написано її якраз у розпал чергової компанії з русифікації. Ситуація ускладнювалася ще й тим, що Микита Хрущов – тодішній керівник СРСР – відверто заявив у Мінську, що комунізм тим швидше прийде, чим скоріше ми всі заговоримо російською мовою. Щоб прорвати ці блокуючи редути, збудити нівельовану

національну самосвідомість, потрібні були і ліричний натиск високої напруги (як у Василя Симоненка з його «Грудочкою землі», «Моєю мовою» та ін.), і пошук шляхів до серця читача крізь призму саркастичної візії: «Кіт собаці присягався: « – Більш не буду нявкать. / Щоб міцніла дружба наша, / Научуся гавкать. – / А коти і кошенята / Занявчали хором: «– Рідну мову забувати? / Як тобі не сором? – / Те почувши, розізлився, / Розлютився псище / І загнав котяче плем'я / На брудне горище. / – Ах ви ж гади довгохвості! / Я вас наскрізь бачу! / Пам'ятайте: мов немає / Кращих за собачу!» [Глазовий 1979: 56].

Згадана байка П. Глазового, як і інші твори митця, доволі стисла, не розтягнута. Інакомовлення автора було досить прозорим. Однак її «мораль», спресована в тугу пружину, висловлена в кількох рядках, уточнювала об'єкт сатири – «старшого брата» з його «мовною» політикою: «Тож давайте поміркуєм, / В кого мова краща. / Чи не в того, хто сильніший, / В кого більша паща?» [Глазовий 1979: 57].

Хто ще, окрім поета-сатирика, міг в часи боротьби з «оголтєлим націоналізмом» сказати всім «продавщицям гострим і бідовим» та їм подібним: «Бо якраз така ж біда / в моєї корови: / має, бідна, язика / і не знає мови». Або пояснити бабусі, яка не може второпати, звідки на курячих яйцях беруться печатки, що «є спеціалісти, / які можуть з печаткою / й не туди залізти».

Останньою прижиттєвою книгою П. Глазового стала збірка «Архетипи» (2003). Гуморески й фейлетони, вміщені в ній, висвітлюють теми нашого непростого сьогодення – сучасних правителів нашої держави, які вершать беззаконня, проводять згубну політику в країні, знищують все українське, ставлять наш надто терплячий народ на коліна, затягуючи на його шиї тугий економічний (і не тільки) зашморг. Усі ці «герої» легко впізнавані хоча б тому, що П. Глазовий не приховує в книзі їхніх справжніх імен. Тут і Кучма, і Табачник, і Гордон, і Кобзон, і прем'єри, і міністри, і народні депутати… окрім цього, книга щедро ілюстрована – ціла галерея дотепних карикатур, глянувши на які, читач легко впізнає того, про кого йдеться.

Книга відкривається присвятою одного з прихильників творчості П. Глазового Віктора Кочевського: «А ти більше підсипаєш перцю, – / Й кривляться всілякі поторочі, / Хамоплюї,

україножерці. / Буде з них злоба чорнюща перти, / Ринуть до трибун пустомолоти. / Гей, у тебе, сміхотерапевте, / Ще надовго вистачить роботи» [Глазовий 2003: 5].

Поет-сатирик «створив у своїх творах строкату й різноманітну галерею персонажів, що самі промовляють за себе, живуть своїм життям, постають такими, якими є: не кращими й не гіршими, але скрізь – справжніми» [Цит. за: Скрипник], – слушно зауважував А. Скрипник. Усі персонажі П. Глазового втілюють риси, характерні для свого часу і свого народу. Порушені проблеми добре відомі читачам. Ось сатирична мініатюра «Перевертні»: Ті, що в Партії / Були членами, / Стали босами / Й бізнесменами. / Та багатство їх мало радує: «Знову хочеться / Бути владою. / Бувші практики / Й теоретики / Завели нові / Партбілетики» [Глазовий 2003: 23].

А ось «герой» фейлетонна «Про матушку й неньку»: «Час минає і міняє Звичаї й закони. / Колись кобзи подобались, / А тепер – Кобзони [Глазовий 2003: 30]. Досить оперативно відгукувався П. Глазовий на реалії сьогодення, виводячи у своїх гуморесках на білий світ і «вельми народних» депутатів, і навіть президента з його оточенням. В одній з останніх його гуморесок ідеться про те, як Тарас Бульба (у поета-гумориста набралась ціла поема про пригоди та різні метаморфози нашого пращура в сучасних умовах) балотувався в депутати і як зіткнувся з компроматом. Висновок був по-козацькому прямолінійним: «Піду просить пробачення перед козаками. / Не хочу я з придурками битись кізяками». Хтозна, що написав би П. Глазовий про нинішні виборчі перегони?

Отже, ідейно-тематичною спрямованістю і багатством жанрової палітри сатирично-гумористичних творів П. Глазовий істотно збагатив естетичну платформу української літератури другої половини XX – початку XXI ст. П. Глазовому належить заслуга такого осмислення комічного, при якому воно, втративши амбівалентність, притаманну народним сміховим першоджерелам, увійшло в літературу другої половини XX ст. з великим потенціалом викривальної й перероджуючої сатири. Письменник виробив ряд форм комічного (діалогізм, інтертекстуальність, існування мови як системи символів та ін.), які й нині побутують в українській літературі.

Вибір засобів сатиричного викриття певною мірою визначався і своєрідністю таланту письменника, який, трансформуючи чималі художні досягнення попередників, убираючи в себе справді по-новаторському нове, що вже з'явилося в українській гумористиці, вносив також свою частку в збагачення вітчизняної віршованої сатири й гумору. Письменника любили за простоту, іскрометний гумор, влучне, точне слово, в'їдливу сатиру, незважаючи на чини й обличчя. Його боялися і ненавиділи бюрократи, чиновники, злодюги, підлабузники всіх мастей та відтінків. Кожен негідник бачив у його гуморесках особисто себе і скаженів від люті, що його викрили й вивели на чисту воду. Не один з них не спав ночами, бо співомовки віршовані гуморески Глазового били точно в яблучко, як постріл снайпера, і від його слова годі було сховатися чиновникам. Нині, коли на українській естраді пишним цвітом буяють псевдогумористи – сердючки, кролики, камеді-клаби з їхнім суржиком, гумором нижче пояса, нецензурною лексикою, усім нам так бракує гумористично-сатиричних творів Павла Глазового.

Література: Вишня 2010: *Вишня* Остап. Вишневі усмішки. Заборонені твори / Остап Вишня; [укл., прим. і передм. С. А. Гальченка]. – Х. : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. – 384 с.; *Глазовий* 1967: Глазовий П. Щоб вам весело було: Гуморески / Павло Глазовий. – К. : Мистецтво, 1967. – 128 с.; *Глазовий* 1979: Глазовий П. Весела розмова: Гумор і сатира / Павло Глазовий. – К.: Молодь, 1979. – 112 с.; *Глазовий* 2003: Глазовий П. Архетипи / Павло Глазовий. – К. : Діокор, 2003. – 346 с.; Кужільний 2007: *Кужільний* Г. Передмова // Глазовий П. Сміхологія / Г. Кужільний. – К.: Фенікс, 2007. – С. 3–11.; Самчинська 2009: *Самчинська* Т. Павло Глазовий: Настояний на вишні з перцем /Т. Самчинська // Літ. Україна. – 2009. – 30 жовтн.; Скрипник: *Скрипник* А. http://lib.misto.kiev.ua/Сміху іскорки ясні... / Анатолій Скрипник – Режим доступу: http://lib.misto.kiev.ua/UKR/BIOGRAPHY/glazovi1.txt. – Назва з екрана.

Статья посвящена анализу юмористически-сатирического наследия Павла Глазового как специфического способа художественного отражения действительности эпохи тоталитаризма и посттоталитаризма, обоснованию идейно-тематической и жанровой типологии произведений писателя.

***Ключевые слова**: юмор, сатира, юмористическое стихотворение, юмореска, басня, микробасня, миниатюра.*

Марія Данилевич, доц. (Тернопіль),
Наталя Кушнірук (Крем'янець)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.161.2

Поетика образів-символів у романі «Майдан» Бориса Харчука

У статті аналізуються національно зорієнтовані елементи образної структури роману Б. Харчука «Майдан». З'ясовуються особливості художнього мислення автора в умовах ідеологічного тиску на літературу радянської доби. До уваги взято як першу підцензурну версію роману, що мала назву «Місяць над майданом»,так і власне повний варіант твору.

Ключові слова: *роман, образ, образ-символ, образ героя, структура, аналітичне художнє мислення.*

Maria Danylevich, Natalia Kushniruk Poetics of symbolic images in "Maidan" novel by Boris Harchuk.

The article analyzes the nationally oriented elements shaped structure of the novel B.Harchuka "Square". The features of art's thinking in terms of ideological pressure on the literature of the Soviet period is analyzes. Attention is paid to the first censored version of the novel, which was called "Moon over square", as on the actually complete version of the work.

Key words: *novel, image, image-symbol, image of the hero, structure and analytical creative thinking.*

На фоні жанрового багатства прози Б. Харчука виразно виділяється жанр роману. Вивчення природи романів письменника є досить доречним у сучасному українському літературознавстві, оскільки стає все більш очевидним, що доробок автора є не тільки фактом літературної історії. Він, як ніколи, актуальний у наші дні. Відзначимо також, що раніше твори письменника вивчалися мало, інтерпретації під тиском ідеології часто були однобічними, а самі романи або заборонялися, або зазнавали серйозного втручання цензури, яка викривляла їх зміст. Тому назріла потреба вивчення опублікованих в первісному варіанті текстів з позиції аналізу

проблематики, композиції, манери оповіді, смислового наповнення, природи образності.

Роман «Майдан» Бориса Харчука вільно долає кордони історичного часу, який відкинув декларативні і скоростиглі твори, наочно і яскраво висвітлив нетлінне ядро письменницького епосу – інтелектуальну заглибленість у внутрішній світ і світовідчуття народу, сформульовану на національній та європейській класиці, схильну до філософського осягнення буття і людини. Цензурні рамки, політичний тиск і редакторське свавілля не змогли задушити і подолати інтелектуалізм твору, хоч він і осуджувався ідеологічною системою. Можна тільки дивуватися, як в умовах постійної боротьби з офіційними настановами і приписами зміг постати такий твір. Категорії, якими оперує письменник, загальнолюдські, гуманістичні: життя і смерть, війна і земля, війна і людина, злочин і кара, правда і кривда, любов і ненависть, що дає підстави говорити про нього як про художній феномен роману, а не ідеологічне полотно. У передмові до нового варіанту роману-епопеї «Волинь» (1988) Б. Харчук писав: «Ріка народного життя, взявши витоки з національних джерел, пливе у все людськість. Що їй летючі дамби, природні заплави, викладені блискучими камінчиками береги чи дочасно хирляві на них екзотичні садженці? Вона пробиває гори і затоплює долини» [Харчук 1988: 4].

Справді, для автора, який хотів привернути громадську думку до проблем національної державності, не могли бути символами «колиска культур», «вітер зі сходу», «нагірна комуна», «народи-брати», «воїн-визволитель», «священна війна», «комуністична праця», «світле майбутнє», «життєдайне вчення», «великий вождь». Рятівною в тій ситуації була саме духовна модель світу, заснована на національній самобутності. В центрі цієї моделі у прозі Харчука перебувають «земля», «небо», «вода», «хата», «мати-берегиня роду», «дитина», «дорога». У картині світу, яку автор подає у аналізованому романі, постають ще й образи-символи «майдану», «місяця», «чужака».

Щодо творчої майстерності письменника Харчука критики часто вказували на невдалі назви творів. Вони видавалися загальними, малоінформативними. Справді, часто письменник виносив у заголовок або ім’я головного героя, або назву місця, де розгорталися події. Це, як правило, було властиве для повістей і

оповідань. Що ж стосується романів, то такі назви, як «Хліб насущний», «Кревняки», «Межі і безмежжя», «Плач ненародженої душі» безперечно були концептуальними.

«Майдан» – назва символічна. Відразу зауважимо, що слово, винесене у заголовок, письменник вживає фактично у кожному розділі твору. У кожному конкретному вживанні це слово передусім означує місце, на якому періодично збираються мешканці села. Перший раз майдан згадується вже на початку першого розділу і не викликає жодних асоціацій. Автор вказує, що Маріїна хата стоїть «на відкиді», поблизу майдану. Майдан поки що «німотний». Згодом він оживає, бо в село вступили німці. І з того часу майдан стає центром романного художнього простору. Всі дороги ведуть до майдану або через майдан. Так, Євген згадує, як через майдан віднесли батька на цвинтар, на майдан приганяють німці Марію з сином, на майдані німці проголошують нову владу, герої твору пригадують, як на майдані встановлювалася влада радянська (тоді на майдані були танці, тут зійшлися два брати, які на той час стали ідеологічними ворогами), на майдані чинили розправу над Єндриховським, потім над Федулою і нарешті, у фіналі твору читаємо: «Марія стояла на чорному майдані серед багряних спалахів і тримала на руках дитину. З лісу верталися живі. Зійшов місяць, і вона простягнула дитину до місяця: стояла на майдані – на вічі землі і неба» [Харчук 1981: 363]. В цих рядках зосереджені всі ключові слова тексту: Марія, майдан, дитина, місяць, земля, небо і віче.

Проза Бориса Харчука тяжіє до метафоризації. Наприклад, «Марія нічого на те. І той невидимий хутір, і Тодорка здалися їй далекими-далекими. Її очі впізнавали річку, Залужжя, цвинтар під лісом. А коли глянула на село – хати наче білі гуси, – все дивилася, йшла і дивилася. Серед села – майдан. Виднів, але звідси якийсь ніби малий. Усе село круг нього. Їхня хата в завулку. Якщо через городи, то з майдану дуже близько. І вже більше нічого не бачила перед собою, тільки його, майдан, церкву, школу. Там десь і сільрада, і він, майдан – зелене поле, моріжок, – то присідав, то знову здіймався перед її очима, а вона все йшла… А сільський майдан гойдався перед Марією, наче на хвилях, як живий…» [Харчук 1981: 61]. «Той майдан – її життя. І не тільки її – усіх. Зелений моріг. І їй згадалася неділя…». Марія згадує весну, коли

закладали колгосп. Вона тоді не хотіла йти на майдан. Мати сиділа під призьбою у світлі місяця. І далі автор уводить невласно-пряме мовлення героїні, з якої дізнаємося легенду про те, що на місяці видно, як Каїн убивав Авеля – перше братовбивство на землі. «Кажуть, що їх обох добре видно – старший забуртав у груди, в самісіньке серце меншому виляку, підняв і тримає, і так вони щовечора ходять, виснучи над землею, – пересторога світові…» [Харчук 1981: 62].

Перша назва роману, як відомо, була «Місяць над майданом». Отже, місяць – це ще один наскрізний символічний образ у творі. Фактично більшість знакових подій відбувається вночі або ввечері. Місяць розливає своє срібло над майданом, на місяці – знак першого братовбивства. Місяць символізує ніч. Схід сонця описується в романі лише один раз.

Автор зіставляє ніч і день, життя і смерть. Майдан під місяцем – це ніч української історії, час братовбивства, час чужинецького панування. Хто тільки не приходить на Ординський Майдан. Орда за ордою. Кожному здається, що він правдивий, найкращий, кожен хоче встановити свій порядок, грабує, сіє розбрат і смерть. І тільки справжні господарі, українські родини, з роду в рід мусять гнути спину, годувати, поїти і платити кров'ю невідомо за що. В той час, коли бог для всіх один – це сонце, що дає життя.

Показовою є сцена кохання між вже майже приреченими Євгеном і Вітою. Євгенові сподівання і надії терплять фіаско, а Віта теж не може так далі жити. Вона не хоче бути вимушеною повією, щоб діставати якусь інформацію для партизанів. До речі, Йосип, її наречений, свідомо віддає її на наругу. Боротьба для нього важливіша за кохання, за долю людини. Письменник з'єднує цих спантеличених історичними вітрами людей, щоб народити дитину – надію на майбутнє. Після сцени кохання, яка відбувалася місячної ночі, коли Віті здається, що «його світло ллється на неї, на землю, як срібні сльози. А із зір спадають червоні каплі» [Харчук 1981: 351], автор подає таке речення – метафору: «Місячна ніч хотіла ранку».

Заради об'єктивності зауважимо, що така метафоризація викладу в аналізованому романі не є наскрізною і присутня лише фрагментами. Але нею автор окреслює своє бачення світу, історії

рідної землі. По текстові розсипані також цілком конкретні, можна сказати, реалістичні, висловлювання персонажів, деталі волинського побуту, що ніби підтверджують таку інтерпретацію образів-символів.

Так, Верещака, зустрівши зранку на своєму городі Йосипа, що був залишений разом з групою парашутистів для підпільної роботи і ховався від німців, промовляє такі очевидно правдиві слова: «Я ніколи права не мав і такий світ, що, бачиться, мати не буду. Ти завойовуй право, а моє діло мужицьке, годувати тебе, як вас усіх» [Харчук 1981: 187].

Або міркує над своїм життям Роман: «Жменька життя – і все під окупацією. Окупантське, під'яремне життя. Польська окупація, німецька. Ще не було на світі, ще не народився, а вже раб, бо рабом були діди й баби, прадіди і прабаби. Про них тільки пам'яті – із землі вийшли, в землю й пішли…» [Харчук 1981: 334].

Коли батько Петро Волянюк захотів бути господарем не для того, щоб годувати когось, а для себе, то «вмився кров'ю». Гине і син Євген, який також хоче бути господарем у своїй країні. Він, поранений рідним братом, спокійно йде на мінне поле.

У романі роль своєрідного камертона, котрим автор фіксує не лише композиційну, а й змістову тональність подальшого наративу виступають ще дві легенди (окрім легенди про братовбивство), розказані Марією. Перша – про те, як українцям дісталася від бога їх земля. За неї козаки вирішили позмагатися з самим богом. І бог, вже майже переможений, відступився від тієї землі, яку він приберіг для себе. Її багатство і краса незміряні. «На вашій землі ріки тектимуть молоком, а земля повнитиметься медом». Бог наказав: «Стійте за ту землю, бо ви житимете між війнами, як люди між зміями. Люди битимуть зміїв по головах, а змії кусатимуть їх у п'яту. Глядіть, щоб у вашу душу не позалазили, бо пропадете, і згубиться не тільки ваше ім'я, ваш слід між народами. Пам'ятайте і дітям накажіть: ви перемогли бога, і бог віддав вам свою землю! Так сказало небо» [Харчук 1981: 95]. Неповнолітній син питає у матері, як же живуть ті люди? Мати відповідає: «Як бачиш: ми сидимо на призьбі своєї і не своєї хати. А буде ще гірше».

Хата – символ родинного вогнища – сплюндрована не тільки чужими, а й своїми. Марія не може жити в такій нарузі.

Вона сидить на призьбі. Тут приходить Євген, і вона розповідає другу легенду про господаря і змія. Змій знищив господу, вивів змієнят і не хоче йти з двору. Чоловік зі зміями б'ється, а жінка нишком підгодовує, бо надіється, що задобрить його і він все-таки покине їх. Син Євген вважає, що мати дорікає йому. На що матір відповідає: «Не тобі, сама собі дорікаю… Був цар, цареві годила, і він тягнув, що хотів. Був Пілсудський, обдирав наче липку… Та що я кажу? Сам здоров знаєш» [Харчук 1981: 97]. Так слова-образи, розгортаючись в процесі авторської нарації, вивільняють коли не всі, то більшість своїх «внутрішніх змістів», серед яких не може не братися до уваги найголовніший, хоч і віддалений у часі: коли-небудь над майданом таки зійде сонце і замінить місяць. І на майдані, як на місці давнього українського віча або ради, селяни будуть вирішувати свої, а не чужі справи.

Образ Марії – це теж не просто образ звичайної жінки, матері сімейства Марії Волянюк. Це символ любові, заступництва, жертовності і великої правди. Автор ніби переконує читача, що вона ще багато разів відновить свою хату, виховає сина і внуків і буде вчити їх своєї правди.

Але який вибір зроблять діти, вона не може знати. Вона прийме будь-який. Надію вселяє і те, що у творі є ще одна Марія – невістка. Одного разу Роман побачив її такою, ніби вона піднімається над землею. Чи не прозорий авторський натяк на символіку образу?

Автор часто хитрує, вдається до езопівської мови, до винахідливого камуфляжу, щоб донести до читача головний зміст твору, який містить життєве і творче кредо, – право на людське щастя, на перемогу добра. Існуючи в межах радянського тоталітарного експерименту, Б. Харчук зберіг індивідуальне я і моральний імператив. Заглибившись у сферу людської душі, він прийшов до «людського і людяного, що їх вистраждало людство у своїй довготерпеливості. Ненависті і нетерпінню протиставляв терпіння і любов. Це було свого роду приховане дисидентство митця, що відкрило шлях новим формам стильового бачення і мислення, здатним адекватно виразити час.

Різниця між першим романом письменника «Волинь» і романом 1971 року «Майдан» – це різниця між описовою, об'єктивною і конденсованою, суб'єктивною епічністю. Харчукові

герої не здобувають відчутних перемог, поразки їх цілком реальні. Завдяки майстерності, композиції, вдалій деталі образи набувають символічного змісту.

Загальна картина українського світу постає у романі через конкретну картину життя звичайної волинської родини. Складнощі історичних процесів ставлять членів цієї родини перед великим вибором. Відтворюючи це, автор дбає про зриму образно-предметну достовірність. Водночас письменник прагне творити окремі людські долі, характери, конкретні життєві події в якомога складнішій структурі змісту.

Незважаючи на весь драматизм, навіть трагедійність змальованих людських доль, ситуацій, самого ходу життя воєнної пори, загалом твір звучить оптимістично, закінчуючись символічною картиною, яка в чотирьох рядках тексту увібрала і об'єднала всі ключові образи-символи, які склалися в обнадійливу картину незнищенності людського духу і самої людини. В образі матері (бабусі) Марії постає образ України, в якої є майбутнє.

Глибоке усвідомлення необхідності синтезу національного змісту і європейської форми спонукали Харчука до активних пошуків, в результаті яких виникло гармонійне взаємопереплетення двох тенденцій: раціонально-аналітичної та епічної. Невичерпні потенції цього жанрового інваріанту забезпечили можливості для глибоких інтелектуальних, філософських, психологічних, соціальних порівнянь і зіставлень.

Специфічна оповідна манера, що вирізняється лаконічністю і неускладненістю фрази, особливий діалого- і полілогонасичений ритм дозволяють мінімальними засобами передати внутрішньо складні чинники та явища.

Література: Харчук Б. 1988: Харчук Б. М. Волинь [Текст]: Роман. Тетралогія, Кн. 3-4/ Б. М. Харчук. – К.: Дніпро, 1988. – 751 с.; Харчук Б. 1981: Харчук Б. М. Майдан [Текст]: Вибрані твори/ Б. М. Харчук. – К.: Дніпро, 1981. – 575 с.

В статье анализируются национально ориентированные элементы образной структуры романа Бориса Харчука «Майдан». Также определяются особенности художественного мышления автора в условиях идеологического давления советской эпохи. При анализе учитываются оба варианта произведения, которые были опубликованы в разное время.

Ключевые слова: *роман, образ, образ-символ, образ героя, структура, аналитическое художественное мышление.*

Віра Качмар, канд.філол.наук (Івано-Франківськ)

УДК 83-31
ББК 83.3 (4 УКР)

Характер хронотопу в наративі повісті «Зірка» Богдана Лепкого

У статті висвітлюється естетична функція категорії часу і простору в художньому світі повісті «Зірка» Богдана Лепкого, простежується роль хронотопу в утворенні органічної, за сюжетно-композиційними структурами, повісті. Особлива увага приділяється ролі часу в моделюванні психічного стану героїв.

Ключові слова*: час, простір, художній світ, хронотоп, наратор*

Vira Kachmar Chronotope character in the narrative "Zirka" by Bogdan Lepky

This article deals with the aesthetic function of time and space categories in artistic world of the novel «Zirka» by Bogdan Lepky , also it traces the role of chronotope sn creation of organic and sjyzet-comhositional structures of the story. The special attention is paid to the time role in modeling the psychic world.

Key world: *time, space, artistic world, chronotop, narrator.*

До найкращих епічних полотен Богдана Лепкого повоєнного періоду слід віднести повість «Зірка», яка, за словами О.Петраша , «неповторна у прозовій спадщині письменника і, як нам здається, майже немає аналогів у тогочасній галицькій прозі»[3,123] .

Лепкий порушив болючу тему боротьби за існування комбатантів УГА, доля яких розкидала по різних країнах. І хоча повість має підзаголовок, що вказує на її хронологічні межі – повоєнні роки, однак у ній не раз оживають події воєнного часу, які ретроспективно відображаються крізь призму спогадів персонажів чи в авторських відступах. Красномовним прикладом стають рефлексії та візії сотника Петра Пилипця, за допомогою яких зображується широка картина життя, відтворюються ідейно-філософські прозріння героя, що надають повісті напруженості, а

сюжету – стрибкоподібного характеру. Варто навести приклад такої перспективи: «Кілька акордів, як спомин недавнього бою, кілька пасажів, як свист невтихаючого степового вітру, і мотив повторюється, ще раз, але чимраз слабше й виразніше, буцім похід відходить чимраз дальше і розливається у просторі, – в тім самім, у якім розливались великі сни о славі Карла дванадцятого і, може, ще більші задуми Наполеона» [2,505].

Повістяр художньо й майстерно оперує часопросторовими координатами художнього світу, внаслідок чого розкривається передісторія героїв, подій, багатовимірно змальовуються характери людей, панорамно охоплюється світ. Цим зумовлюється і панорамна наративна стратегія повісті, прагнення митця об'ємно висвітлити епоху, яка визначила вчинки, долю людей, учасників визвольних змагань за державність України. З цією метою наратор змінює часові площини, перемежовує часові шари, окреслюючи онтологію героїв. А тому спогади постають не як послідовні картини минулих подій, не як викінчена вставна новела, а як уривчасті, хронологічно зміщені епізоди, враження, емоційні стани. Розповідач охоче вдається до психологічного паралелізму, зіставляючи природу й мінорний настрій героя. Відтак актуалізується фольклорна знакова роль осені як символу згасання, смерті, нетривалості земного розквіту. Наратив наповнюється елегійними настроями, а іноді іронією: «Надійшла осінь зразу приваблива, багата в краски, звуки й настрої. Вдумлива й освідомлена, як гарна молодиця, що наближається до сорокового року життя, а по двох-трьох тижнях хмуро ока, каправа і сварлива, як жінка по п'ятдесяті» [2, 577].

Розповідач вдається до символіки, навіть персоніфікації явищ природи. В художній палітрі митця образи-символи відіграють конструктивну роль у семіосфері повісті. Більше того, за Б.Лепким, символ означає іманентний процес творення, зокрема слова. «Синтеза природи, її життє в красках і звуках, – зауважував Михайло Яцків, – се не забавка. При описах треба персоніфікації руху, великого почуття малярства і музики; писане слово тут рветься, тріскає – треба просто творити його, схоплювати комплекси красок, компанувати акорди…»[1,57]. Колір певним чином матеріалізує картину світу, унаочнює її. Гетеродієгетичний наратор часто увиразнює основні опозиційні пари через контраст

світла і тіні, сонячних і похмурих барв. У химерному, хронологічно несподіваному перебігові асоціацій поєднуються спогади та пейзажні етюди. Таке протиставлення бачимо при зустрічі двох колишніх фронтових товаришів, два антиподи – доктор Барило і колишній сотник Пилипець. «Ладо їв, бо хазяйка припрошувала, пив, бо господар чоломкав ся чаркою і «стару войну» пригадував, але чув, що йому якось не так, як треба…

Ладо відвернувся до вікна. Дивився на зелений садок, на синє небо, на мальви й соняшники, на журавля над криницею, що шию високо верх дерев знімав, і на курей, що вигрівалися до сонця. Дивився і в душі говорив до себе: «все як там, на Україні» [2,494]. Часопросторовий образ України в художньому світі повісті є лейтмотивним і семантично багатовимірним, він есплікується то через аналептичні епізоди, то через асоціативну низку образів, марення, візії, спогади-напливи.

Минуле абсолютизується, підноситься до сакрального рівня. Пошуки духовних цінностей у колишньому, осмислення його як джерела душевних сил, розради у стражданні зближують світовідчуття героїв Б.Лепкого й Ольги Кобилянської («Апостол черні»). Вони виявилися близькими у розумінні і оцінці історичної правди. Як справжні митці художнього слова, занурюючись у сучасне буття героїв, передбачили майбутнє.

Художній дискурс Б.Лепкого наповнений модерними віяннями, наративними прийомами, символікою, що зближує прозаїка з художніми шуканнями митців-символістів. Концептуальна настанова символізму на осягнення духовної сутності внутрішнього світу персонажів простежується і в атмосфері повісті «Зірка», зокрема в широкому залученні християнської образності й символіки: окремі фрази, епізоди, ремінісценції з Біблії.

Для головних персонажів повісті християнські звичаї – це прекрасна данність і традиція, самодостатній існуючий світ, прилучення до якого завжди є для людини благом, джерелом спокою, наснаги і духовності. Глибоку моральність різдвяної атмосфери, традиції, вірування в українські звичаї вражаюче відтворено у святкуванні Різдва. «Дідух, сніп, сіно, все, як звичай велить. Нагадується батьківська хата, як то ми там до святої вечері колись сідали, нагадуються ті, що їх уже нема.<>. Заграв «Дивна

радість стала», найкращу коляду в світі… Концерт, який тільки раз у рік буває і якому рівного нема. Це не звуки, а спомини зливалися до купи, спомини всіх різдвяних свят від малої дитини»[2,617]. Кожний із згаданих персонажів має свій індивідуальний час. Для Лада і Зірки – майбутнє, для тітки – тільки спогади і втіха за щастя молодих. Таким чином, художній час – це складне переплетення часу епічного (час оповіді), драматичного - час персонажів), міфологічного (час вічного).

Мотив невпинного потоку часу, мінливості пережитого у Б.Лепкого пов'язані з проблемою втрачених, зруйнованих ілюзій. Трагічне відчуття невблаганної плинності, минущості, грандіозних подій, коли герої боролися за незалежну Україну, незбіг бажаного й дійсного наратор передає через сон, в якому події відбуваються в теперішньому часі: «Повіяв вітрець,зашуміли листки, понесло подихом молодечих літ. Хто не жалує за ними? Хто не згадує їх, тих юних днів, днів весни, що минули, як сни і не вернуться»[2, 558]. Така трагічна швидкоплинність, мінливість руху є для письменника домінантною ознакою живого життя. Проте іншого трактування потребують спогади воєнних днів. За допомогою прийому напливів, сну, видінь оповідач майстерно відтворює складне плетиво подій, коли герої, не шкодуючи свого життя, гинули, навіки залишившись в окопах. При цьому у возіях фокального персонажа одна подія замінює іншу, бо вже постають похмурі картини перебування Петра Пилипця в концтаборі інтернованих.

«І знов зачали йому поперед очі снуватися всілякі дияволи, поляпані кров'ю стіни… Пригадалися товариші, засипані на бойовищу землею»[2,554]. Наратор-усезнавець застосовує такі наративні прийоми, як аналепсиси, картини-видіння, марення-спогади, за допомогою яких розгортаються різноманітні варіації просторово-часових відношень, що висвітлюють психологічний стан персонажа, розкривають його потаємні думки. Така топіка окреслює образ Пилипця як справжнього патріота, якому притаманні риси кращої частини стрілецтва. Автор зазначив, що це відгомін нової хвилі «кривавих змагань за волю й незалежність, за єдність роздертого на частини народу»[2,23].

Символіка повісті «Зірка» насамперед зумовлена уподобаннями митця, його світосприйманням, бо кожне значення

образу-символу звернене у глибини архетипів підсвідомого. Подібні міркування висловлює М.Жулинський, відзначаючи, що Лепкий – це поет сповідальної тональності, образного самовираження, тонкий і чутливий лірик. Майстерний словесний живописець природи. Але водночас він і суворий реаліст, тверезий аналітик дійсності. Прикметно, що наратор виступає не тільки майстром умовно-символічного вислову думок, а й уважним спостерігачем, який проводить певні аналогічні висновки. Зокрема, в епізоді, коли Ладо перебуває в кав'ярні, наратор застосовує прийом внутрішньої фокалізації, відтворює роздуми персонажа над долею тих українських пристосуванців, що опинилися на Закарпатті. Промовисто слугуватимуть такі слова-роздуми: «Коли б так був малярем, а не музиком, то нарисував би цілу галярею типів, які вдають самовпевнених, гордих на свої становища людей, свідомих своєї ваги й суспільного значення, а в дійсності душ, загулюканих бідою і недостатками, душ , що від колиски до гробу бояться власної тіни…»[2,583]. Введення в канву твору такої резюмуючої характеристики певного прошарку суспільства допомагає зримо донести синтезуючу думку. Негативні образи, зображені Б.Лепким, позбавлені всього людського, навіть звичайних імен, адже, детонат перетворюється на символ і вживається з разючою точністю й обдуманістю.

Для зображення позитивних героїв розповідач застосовує таку характеристику протагоністів, яка набуває символічності. Таке моделювання світу і героїв в ньому ґрунтується на тому, що художні символи розкриваються через асоціативні зв'язки. Наприклад, Зірка – так називали інтелігентну дівчину Марію, яка заробляла на прожиття, працюючи продавцем у кафе-молочарні. Вона є втіленням гордої і волелюбної українки, щирої і разом з тим натури поетично-романтичної. Але водночас образ Зірки набуває алегоричного звучання – стає символом національної надії. «Виглядала як квітка, що нинішньої ночі що лиш розцвілась… Каже. Що при лазаретах служила. Значить перев'язувала рани, на її руках хворі конали, пізнали пекло на землі. І наче херувим вийшла з нього ясна і чиста»[2, 579]. У таких випадках епічний наратив наповнюється суб'єктивним рухом, притаманним ліриці. Суб'єктивно модальна оцінка пронизує тканину епічного твору. Важливим художнім засобом є і суб'єктивне сприйняття часу.

Тому в повісті Б.Лепкого важливою є не тільки часова протяжність дії, скільки форми художнього виміру.

Неабияку роль у поетиці повісті відіграють локуси, тобто локус – це менший сегмент топосу. Таку функцію, зокрема, відіграє локус цвинтаря. Очевидним є те, що з одного боку, цвинтар – це певна замкненість простору, «припинення життя», а з другого – пам'ять, піднесення духу, мрії і сподівання на майбутнє.

До рівня символу-топосу підноситься прадавній архетип води – зокрема моря, яке запам'ятовується не словесним живописом, а філософським змістом: «Снився йому височезний мур понад берегом бездонного моря. Мур повигинаний і позаламлюваний, як стіна грізної фортеці, а море чорне, як вічність…»[2,590]. У цьому контексті категорія часу набуває неординарних прикмет: час здатний поглинути сьогоденне і миттєве. Минуле і теперішнє, прямуючи у вічність.

Таким чином, символіка письменника – це реалізація авторської ідеї, підсвідомий архетип, який допомагає висвітлити суперечності навколишнього світу. Не дивно, що дійсність зображується в «Зірці» настільки об'ємно у дрібницях, що в рецепієнта виникає враження, ніби через неї «говорить» саме життя. Так, виразна предметність речей і людських характерів малюють неповторний імагінативний світ, насичений звуками, фарбами, голосами природи, яка в уявленні героїв повісті справді оживає, характеризує їхній душевний стан. За словами Ю.Лотмана, - « картина світу (маємо на увазі епічне полотно – В.Качмар), - багатошарова: вона включає в себе і міфологічний універсам, і наукове моделювання, і побутовий «здоровий глузд»…ці пласти утворюють гетерогенну суміш, як функціонує як щось єдине»[4,296].

У Лепкого міняється місцями «тепер-давно», «близько-далеко». Митець застосовує модерні моделі конструювання хронотопу, змінює просторові виміри, реконструює минулу реальність, накладаючи її на сучасну онтологію героя. Тому художній наратив повісті поєднує у собі епічні, драматичні й ліричні структури, суміщає погляди наратора й персонажів, творячи особливу атмосферу буття людини. Акцентуємо на двох ключових лініях, котрі, на наш погляд, є центральними в естетичній свідомості наратора: перша – трагічне сприйняття

минулого, друга – осмислення сучасного і часткове зазирання в майбутнє. Тому розповідач обирає окремі фрагменти життя персонажів, намагаючись простежити повороти долі в екстремальних ситуаціях. «Ладо мовчав… Його серце розривалося на дві половини. Одна тішилася, що їде, а друга сумувала за тим сіреньким, марненьким городком. Над котрим у його розбурханій уяві мерехтіла Зірка» [2,571]. На розповідача покладається функція розгортання послідовних подій із поступовим наближенням до точки зору дійової особи, щоб подивитися на світ очима персонажа, проникнути в його свідомість. Такий наратив часто імітує не літературні форми комунікації, а щоденник, що нагадує усну побутову розповідь. Персональний кут зору актантів підпорядковується універсальній точці зору всезнаючого наратора, а тому читач вже не знає, хто задає ту епічну рамку, через яку він дивиться на світ. І коли б не діалоги та авторські відступи, то можна було би стверджувати, що повість написана у формі щоденника, який веде головний персонаж – Петро Пилипець. Варто зауважити, що у художньому дискурсі повісті Б.Лепкого на першому плані зображується індивідуальна людина, яка існує у власних часових вимірах, а тому вона болісно сприймає розрив усіх колишніх зв'язків як вияви руйнування звичайного плину часу, ходу історії.

Отже, просторова семантика повісті «Зірка» надзвичайно різноманітна, що вперше чергу характеризує естетичну концепцію світу письменника. Передусім, це просторовий континуум України, який виражається через простір героїв, наратора й автора. Він окреслюється як динамічна структура, створюючи середовище для руху і сам змінюється, рухається; імітується від достовірного географічного простору до абсолютного ірреального, але в будь-якому випадку він залишається витвором художнього вимислу автора, квазіреальним відображенням, і міра його ізоморфізму реального простору залежить від естетичного канону, згідно з яким створюється літературний твір.

Література: 1. Богдан Лепкий – видатний український письменник. Зб. Статей та матеріалів урочистої академії, присв.120-річчю від дня народження письменника / Відповід. ред.проф. Громяк Р.Т., Ткачук М.П. – Тернопіль, 1993. – 194с.; Лепкий: *Лепкий* Б. Твори в 2 . – Т. 2 – К.: Наукова думка, 1997. – 862 с.; Петраш: *Петраш* О. Маловідома повість Б.Лепкого з повоєнного життя комбатантів (ветеранів) УГА

«Зірка» / О.Петраш // Богдан Лепкий – видатний український письменник. – Тернопіль: збруч, 1993. – С.122 –129.; Лотман *Лотман* Ю. Семиосфера. Культура и взрів. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки / Ю.Лотман. – М.: Искусство, 2004. – 704с.

У статье анализируется эстетическая функция категории времени и пространства в художественном мире повести «Зирка» Богдана Лепкого, прослеживается роль хронотопа у творении органической, за сюжетно-композиционными структурами, повести. Особенное внимание уделяется роли времени у моделировании психологического состояния героев.

***Ключевые слова**: время, пространство, художественный мир, хронотоп, наратор.*

Дмитро Курчій, доц. (Івано-Франківськ)

ББК 83. 3 (4 Укр)
УДК 82-95+82-31+821. 161. 2

Жанрово-стильова своєрідність роману Марії Матіос «Солодка Даруся»

У статті розглядаються жанрово-стильові й проблемно-тематичні особливості твору Марії Матіос «Солодка Даруся». Роман аналізується крізь призму набутків критиків та літературознавців.

***Ключові слова**: постмодерна література, М. Матіос, історія, роман.*

Dmytro Kurchij «Revelations, the sacred wise book …»Works of Maria Matios. The novel «Sweet Darusia»

The article envisages the genre and stylistic, problematic and thematic peculiarities of the novel "Sweet Darusia" by Maria Matios. The novel is analyzed from the point of view of many literary critics.

***Key words:** postmodern literature, Maria Matios, history, novel.*

Метою пропонованої статті є висвітлення окремих аспектів творчості буковинської письменниці Марії Василівни Матіос. Аналізуються композиційна, жанрово-стильова та проблемно-тематична особливості роману «Солодка Даруся». Значна увага приділяється оцінці літературознавців, дослідників, критиків щодо одного з кращих творів української постмодерної літератури.

Марія Матіос – одна з найвідоміших сучасних українських письменниць (поет, прозаїк, публіцист), твори якої є одними з найчитабельнішими, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (за роман «Солодка Даруся», 2005),народний депутат України з 2012 року. Автор поетичних книг «З трави і листя» (1983), «Вогонь живиці» (1986), «Сад нетерпіння» (1994), «Десять дек морозної води» (1995), «На Миколая» (1995), «Жіночий аркан» (2002),«Жіночий аркан у саду нетерпіння» (2007) та прозових – «Життя коротке» (2001), а ще – жорстка «Нація» (2001, 2002), смачний кулінарний «Фуршет від Марії Матіос» (2002), еротичний «Бульварний роман» (2003), трагічна «Солодка Даруся» (2004, 2005), психологічна розвідка «Щоденник страченої» (2005, 2007), «Містер і місіс Ю в країні укрів» (2006), «Нація. Одкровення» (2006), «Майже ніколи не навпаки» (2007), «Москалиця; Мама Мариця – дружина Христофора Колумба» (2008), «Кулінарні фіґлі» (2009), «Чотири пори життя» (2009), «Вирвані сторінки з автобіографії» (2010), «Армагедон уже відбувся» (2011) та трагічна повість «Черевички Божої Матері (присвятила пам'яті свого тата, 2013).

Романи Марії Василівни офіційно визнані бестселерами, перевтілюються у театральні вистави (за мотивами роману створено дві репертуарні вистави в Чернівецькому та Івано-Франківському театрах), фільми (сьогодні на Івано-Франківщині та Закарпатті – у Микуличині та Рахові– тривають зйомки стрічки), а читацька аудиторія загалом – від школярів до пенсіонерів. Любов до письменниці є всенародною.

Про М. Матіос написано багато серйозних та вичерпних статей. Чимало критиків сходяться на тому, що вона володіє особливим, неповторним стилем. Пише легко про важкі речі. За летючістю фраз, буденністю подій та мережею численних і начебто незначущих діалогів, холодною кам’яною брилою постає людська трагедія. Вона не на першому плані, але вона тут, перед тобою, і ти відчуваєш та усвідомлюєш її невідворотну тягучу присутність. Літературознавець Д. Дроздовський наголошує, що «Марія Матіос утверджує в українській літературі власну художню модель. Якщо у європейській традицій Вальтер Скотт вважається творцем своєрідної романної моделі (у якій історична лінія переплітається з лінією «love story»), то українська авторка пропонує свій спосіб

художньої репрезентації минулого. У її творах обов'язково наявні «дивні герої», які є свідками страшних історичних катастроф, що пережила Західна Україна. І наслідки цих трагедій мають значення для розуміння сучасної України як країни, що розплачується за минулі гріхи».

Найвідоміший і найпопулярніший роман Марії Матіос «Солодка Даруся» справедливо назвали «трагедією, адекватною історії ХХ сторіччя», а саму Дарусю – «образом майже біблійним». Три драми одного життя: чи не забагато для однієї людини? Мабуть, що забагато, тому дехто вважає Солодку Дарусю майже біблійним персонажем, адже інколи бракує звичайних «людських» сил, аби витримати ті випробування, що посилає життя. Сила Дарусі – у її навіженості, а слабкість – у звичайній людськості.

Події, описані в романі «Солодка Даруся», – це українська історія 30–70-х рр. ХХ століття. Це, зокрема, період насильницької колективізації на Буковині та в Галичині, прихід радянської влади, появи так званих «лісових людей» – Української повстанської армії, яка вела відкриту й приховану боротьбу із «совєтами». Однак історичні події – не основний предмет зображення у творі: у ньому насамперед ідеться про людську душу, відкриту й водночас заховану від стороннього ока.

Письменниця виступила новаторкою, увівши жанр роману-драми своїм непересічним твором «Солодка Даруся» до української літератури. «Драма на три життя», – як визначила жанр «Солодкої Дарусі» М. Матіос, – моральне застереження з домінуючою думкою: історія і кожна окрема людина за всіх часів та режимів пов'язані.

«Солодка Даруся» – довершений з погляду композиційної організації твір. Кожна частина «драми» має назву. Перша – «Даруся» (драма щоденна), друга – «Іван Цвичок» (драма попередня),третя – «Михайлове чудо» (драма найголовніша). Ці три драми розташовані не за принципом хронології, а в порядку смислової градації й тісно пов'язані між собою. Тут діє принцип дзеркальної композиції, де перший і третій розділи у своєрідний спосіб віддзеркалюються у другій частині, де якнайповніше зосереджено умовне сьогодення. Така побудова роману, у якому розкривається людська трагедія поетапно, у зворотному напрямі – своєрідний заклик до читача – роз'яснення проблем сьогодення

слід шукати в минулому, адже саме там закорінені основні важелі дня сьогоднішнього.

Трагедія Солодкої Дарусі розкривається перед нами «задом наперед»: спочатку її особисте життя у зрілому віці та статусі «німої та хворої жінки несповна розуму». Ми поринаємо в її думки, почуття, світосприйняття, німоту, біль та самозаглиблення.

Далі – розповідь про історію Дарусиного кохання: так, у неї була своя любовна сторінка, як не дивно це звучить. Знайшовся і для неї принц на білому коні (Іван Цвичок), але не судилося бідним та обділеним бути разом.

І, нарешті, ми дізнаємося про те, як Даруся із звичайної дівчинки стала такою, якою є: німою та кволою –розповідь про Дарусиних батьків Матронку та Михайла – ще одна трагічна історія, яка випалює людські душі, цього разу позначена тяжкими історичними подіями часів приєднання західноукраїнських земель та Другої світової війни.

У «Солодкій Дарусі» розкрито трагедію сім'ї Ілащуків – Михайла, його дружини Матронки й донечки Дарусі, а в особі родини – трагедію всього буковинського народу, який роками жив у страху. Окупанти змушували його йти проти власної волі. Люди безвідмовно виконували накази, вбачаючи в цьому порятунок для себе та своєї родини, інші не витримували знущань і закінчували життя самогубством, третіх знищували фізично й морально.

Спочатку здається, що головною героїнею є Даруся, але потім з'ясовується, що головними героями твору виступають батьки дівчини, що опинилися у вирі буремних 30–70-х рр., і мешканці буковинського села Черемошного. Авторка поступово розкриває перед читачем трагедію Дарусі, починаючи з натяків-деталей, які змушують уже з перших рядків пройнятися її долею. Марія Матіос відобразила не так людей, як епоху, яка породила злочин, і вже на її тлі розкрила драму людських стосунків.

У романі «Солодка Даруся» образи й деталі здатні прогнозувати та роз'яснювати як майбутнє (минуле) героїв, так і події художнього твору. Зокрема, у першому розділі читач дізнається, що Дарусю називають «солодкою» замість «нерозумної» і що вона не може навіть чути слово «цукерка». Третій розділ розкриває причину цього: довірливою дитиною за солодкого льодяного півника розповіла енкаведистам правду про

допомогу батька лісовим борцям-партизанам. Письменниця виносить присуд часу, у якому, немов у кривому дзеркалі, викривлюються традиції народної моралі, де заручниками боротьби стає родина й понівечене дитинство, а як наслідок – понівечена доля.

У романі Марії Матіос головними дійовими особами виступають паралельно з людьми образи болю, голосу, німоти, мови, волі, вічності, долі. А сам роман – філософія духу і моралі, буття і страждання, болю і любові, долі народу і долі людини.

У цій драмі «на три життя» немає нічого однозначного: ні персонажів, ні обставин, ні розв'язки. У романі немає епохальних людей чи подій, позитивних чи негативних героїв, але, як стверджують критики, «коли читаєш цю книгу, болить серце».

Відомий літературний критик Євген Баран назвав «Солодку Дарусю» книгою-одкровенням, книгою із розряду сакральних, мудрих, «тих, у яких розповідається про вічні людські драми і трагедії». Вона несе в собі усвідомлену необхідність «бути»попри всі випробування й перенесені страждання.

Роман за найвимогливішими критеріями «належить до видатних непроминальних творів» (Д. Павличко). Це неабияке явище на нашому літературному полі. Незвичайний, безпрецедентний успіх має твір серед читачів. Справді важко назвати який-небудь інший із сучасної літератури, що мав би такий розголос і резонанс (наклад книги 50 тисяч примірників – дивовижний для України).

«Солодка Даруся» справляє неабияке враження. А яке саме – то вже суто індивідуально, але в одному можна бути абсолютно впевненим: байдужим твір не залишить нікого. Ні його тематика, ні наявність реалістичних елементів опису, ні велика кількість діалектної лексики аніскільки не відштовхують вимогливого сучасного читача.

Важливо проникнути у міркування-роздуми Марії Матіос про роман «Солодка Даруся».

«Такі книжки, як «Даруся», чи «Нація», або «Життя коротке», не є робленими, вони пишуться у напівсвідомому стані. Тебе нема, ти між землею й небом, і ти не думаєш про те, як це сприйматимуть, що про це скажуть, що напишуть і чи взагалі будуть писати; воно тебе несе, як повінь, як несе людину вода, і

вона або врятується, або ні, вона вже собі не підвладна, стихії. Такі книжки не вигадуються. Воно саме приходить. Якби писати тільки такі книжки, як «Даруся», можна і «дахом» поїхати» [11, с. 12].

«…мої книжки – це книжки, писані лівою рукою (я шульга від природи), тобто ті, що близькі до класичного письма: «Солодка Даруся», «Нація», «Життя коротке» і «Щоденник страченої». У моїй лівій руці зосереджено все моє серце, письменницький досвід і жадоба знань. Інші книжки – це релакс між ними. Бо для того, щоб написати «Солодку Дарусю», – треба було випотрошити себе енергетично на кілька років наперед» [10,с.14].

«До мене приїхали російські видавці й запропонували видати в Росії — я їх тричі перепитала! – «Дарусю» і «Націю». Нормальні умови запропонували. Вони стежать за нашим книжковим ринком і кажуть, що такі книжки здатні зробити більше, ніж деякі політики, принаймні багато чого роз'яснити тій-таки Росії, яка досі послуговується «стереотипною» українською історією»[11, с 12].

«Я добре знаю, що хочу сказати кожною книжкою. Я завжди кажу, що «Життя коротке», «Нація», «Даруся» – це книжки-батоги. Вони написані лівою рукою, бо я від природи шульга, тобто найправдивішою мною, найглибиннішою»[11, с.12].

«Головна героїня мого роману «Солодка Даруся» завдяки безпощадним жорнам історії і безпощадним людям кілька десятиліть була позбавлена голосу. Але у час найгострішого сердечного піднесення і найвищої драми свого трагічного буття вона нарешті промовила єдине слово, покликавши до себе Богом вибраного їй чоловіка. Згодом, ненавмисно вражена в саме серце, Даруся заговорила...востаннє, навіки поховавши невиправдані надії на своє маленьке – людське – щастя.

Пишучи цю книжку, я не сподівалася, що образ дівчини, битої судьбою і людьми, за короткий час стане метафорою моєї країни. Так само, як Даруся, моя стоодурена Україна у час пекельного прозріння і найвищого злету своєї відваги і духу, безстрашно сказала «Так!» тому, кого нарешті допустила до глибин своєї мовчазної та нелукавої душі» [9, с.2].

«Солодка Даруся» – один з творів, які читаєш на одному диханні, а потім ще й ще повертаєшся до нього. Текст дуже вдало балансує на межі «серйозної-високої» літератури та «масового»

роману, котрий «легко читати». Він визнаний найкращою художньою книжкою останнього 15-річчя, яка вплинула на український світ.

«Цю книгу прочитали Ліна Костенко, Павло Загребельний, Дмитро Павличко, Микола Жулинський. Усі єдині в одному: в сучасній українській літературі з'явився справжній шедевр»(Літературна Україна. 2004. – 2 вересня).

«Солодка Даруся» – це хрестоматійний твір для курсу української літератури. Хрестоматія і крапка. Кращого роману за останні років 20 в українській літературі не було. Марія Матіос представила трагедію, гірку і страшну, як це буває тільки в житті. Трагедію, адекватну історії» (Україна молода. 2005. – 26 травня).

Історія трагедії українського народу закликає людство не робити таких помилок. «Життя – єдина мить, для смерті ж вічність ціла»... Ця думка не нова та завжди актуальна. Авторка застерігає, живи і пам'ятай про це, бо «ніколи не рано думати про завтра»: про життя і його цінності.

Література: *Павлишин* Павлишин Галина. Рецепції роману «Солодка Даруся» Дмитром Павличком / Павлишин Г. // Studia METHODOLOGICA. – Випуск 30. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка. – С. 28 – 31.; *Голобородько*: Голобородько Я. Буковинська орнаментика М. Матіос / Я. Голобородько // Вісник Національної академії наук України. – К., 2008. – № 3. – С. 66 – 73.; *Гутовський*: Гутковський В. Анотація / В. Гутковський // Марія Матіос. Солодка Даруся. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2005. – С. 4.; *Дімаров*: Дімаров А. Марічка / А. Дімаров. // Марія Матіос. Солодка Даруся. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2005. – С. 6.; *Жила* Жила Світлана. Художньо-творча діяльність учнів у процесі вивчення повісті-новели М. Матіос «Просили тато-мама...» / Світлана Жила // Українська література в загальноосвітній школі. – 2003. – №2. – С. 48 – 52.; *Жила* Жила С. «Трагедія адекватна історії»: роман Марії Матіос «Солодка Даруся» та читацька конференція за цим твором / С. Жила // Українська література в загальноосвітній школі . – К ., 2007. – № 3. – С. 6 – 12.; *Іванова* Іванова І. Б., Клімова С. В. Дмитро Павличко / І. Б.Іванова, С. В. Клімова // Українська література: навч. посіб. – Х.:Парус, 2005. – С. 233 – 238.; *Матіос* Матіос Марія. Солодка Даруся. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2005. – 176 с.; Матіос Марія. Тільки правди! Невиголошена промова Лауреата Національної премії Тараса Шевченка під час вручення відзнаки / Марія Матіос // Літературна Україна. – 2005. – 17 березня. – С.2.; *Матіос* Марія Матіос. «У моїй лівій руці зосереджено все моє серце, письменницький досвід і жадоба знань» / Матіос Марія // Українська культура. – 2006. –

№3 – 4. – С. 14–15.; *Марія* Марія Матіос. «Жодна книжка не допомогла жодному політикові» / Матіос Марія //Дзеркало тижня. – 2006. – №11. – 25 березня. – С.12.; *Павличко*: Павличко Дмитро. Безодня, куди страшно заглядати / Дмитро Павличко // Літературна Україна. – 20 січня 2005р. – №2. – С.6.; *Римарук* Римарук І. Трояка ружа або Солодка Даруся / І. Римарук // Марія Матіос. Солодка Даруся . – Львів:ЛА«ПІРАМІДА», 2005. – С. 7.; *Сипливець* Сипливець С. «Історія, яка ніколи не припиняє їхати колесами по людях...» До вивчення твору М. Матіос «Солодка Даруся » / С. Сипливець // Українська література в загальноосвітній школі. – К., 2007. – № 3. –

С. 12 – 14.; *Солод* Солод Ю. Пелюстки троякої ружі / Ю. Солод // Голос України . – 2005. – № 28. – 15 лютого. – Вівторок . – С. 2.; *Харчук* Харчук Р. Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період: навч.посіб.– Київ: ВЦ «Академія», 2011. – 248с.

В статье рассматриваются жанрово-стилевые и проблемно-тематические особенности произведения Марии Матиос «Сладкая Даруся». Роман анализируется сквозь призму критиков и литературоведов.

***Ключевые слова**: постмодернистская литература, М. Матиос, история, роман.*

Лариса Куца, к.філол. наук (Тернопіль)

Поетичний цикл І.Франка «На старі теми»: специфіка інтертекстуальної парадигми

УДК 821.161.2-1.09

У статті зроблено спробу стереометричного прочитання віршів І.Франка, які увійшли до циклу «На старі теми». Простежено інтенції ліричного суб'єкта крізь призму інтертекстуальності, особливо у віршах, які об'єднані мотивами «Слова о полку Ігоревім». Узагальнено найхарактерніші типи інтертекстуальних відношень.

***Ключові слова:** ліричний розповідач, інтертекстуальні відношення, історіософська поезія.*

Larysa Kutsa. The poetic cycle «On old themes» by I. Franko: the specificity of intertextual paradigm. This article attempts a stereometric reading of poems by I. Franko, which entered the cycle «On Old Themes». Intentions of the lyrical subject are traced in the light of intertextuality,

especially in the poems that are united by motifs from «The Tale of Igor's Campaign». The most typical types of intertextual relations are generalized.
Key words: *lyric narrator, intertextual relations, historiosofic poetry.*

Суб'єктна форма ліричного розповідача виявилась особливо промовистою на етапі Франкової еволюції естетичної свідомості, окресленому дослідниками як трансцендентність художнього слова. З дванадцяти творів циклу «На старі теми» (збірка «Semper tiro»), для яких характерні фабульно-розповідні елементи, дев'ять представляють саме цю форму суб'єктної свідомості. Вони зорієнтовані на діалог із Франковими сучасниками – «братами», «мужами», «всіма народами», навіть із «байдужістю сірою». Цей адресатний ряд засвідчує суспільно-національну орієнтацію ліричного розповідача, що стоїть у центрі широкого історіософського дискурсу і постає «доказом того, наскільки авангардним, посунутим наперед порівняно із сучасниками був ... історичний змисл» [Забужко 1993: 61] І.Франка. Ліричний розповідач, хоча і «semper tiro», уже не належить до «тисяч таких самих» чи «міліонів невсипущих рук», а відверто висловлює самого себе, тобто поета-пророка, який презентує своє культурне середовище, а його творчість стає підвалиною проекту нації.

Як констатує Микола Ткачук, саме у циклі «На старі теми» проблема «особа і суспільство», «митець і народ» набуває вершинного філософського узагальнення, структура авторської свідомості віршів моделює «психічний світ особи, що піднеслась до епохальної свідомості свого сучасника у найповнішому і найбагатшому вияві його духовного досвіду» [Ткачук 2006: 264]. М.Челецька переконливо інтерпретує «На старі теми» як «цикл-палімпсест» [Челецька 2007: 227]. Він являє собою мозаїку алюзій, ремінісценцій, аплікацій, автоінтертекстів. Предметом зображення у віршах із названим типом авторської свідомості постають світоглядні позиції, соціальна свідомість розповідача. Оскільки предмет стратегії як літературна дійсність, насамперед «Слово о полку Ігоревім», був до появи циклу «На старі теми» певною мірою осмислений в українській науці про літературу, то Іван Франко фактично поставав «критиком накопиченого знання» (Е.Касперський). Так, саме у циклі «На старі теми» проблеми «особа і суспільство», «митець і народ» набувають вершинного

філософського узагальнення, структура авторської свідомості віршів моделює внутрішній світ особистості, яка піднялась до епохальної свідомості свого сучасника у найбагатшому вияві його духовного досвіду.

Епіграфом зі «Слова о полку Ігоревім» задані шість творів циклу. Речитативний ритм, пророчий пафос, книжні сентенції, церковнослов'янська і біблійна лексика артикулюють смисловий діалогізм, орієнтують читача на відчуття духовного світу ліричного розповідача і на сприйняття епохи, яку він інтертекстуалізував. Коли у Франкових попередників, як, наприклад, у Маркіяна Шашкевича, ліричний розповідач зорієнтований на народнопісенну традицію,то у Тараса Шевченка він прямував до прозаїчного стилю («У нашім раї на землі...», «Не кидай матері! – казали...» тощо); відтак в аналізованому циклі Івана Франка він радикально ламав таку зорієнтованість. Цей тип автора засвідчував інтелектуалізацію літератури засобами книжності. Концепція мови тут вказувала на цілком природний хвилеподібний розвиток літератури, коли вона поверталася до своєї інтелектуальної парадигми.

«На старі теми» відкриває вірш «Чи не добре б нам, брати, зачати…». Ліричний розповідач в особовій формі «ми» пропонує «скорбне» слово – про громадянську місію поезії. Слово про похід – це слово про пекучі проблеми української дійсності початку XX століття («скорботна пора»), яка позбавлена «мужеського збору», тобто національної єдності. Як відомо, ще у 1873 р. Франко-перекладач звернувся до «Слова о полку Ігоревім». Значно пізніше після виходу збірки «Semper tiro» у незакінченій розвідці «Літописна основа «Слова о полку Ігоревім» він акцентував на фактах виступу у 1183 року князя Ігоря Сіверського проти руських князів разом з половцями, що спричинило його невдачі. Прототекст таким чином виконує функцію духовного завдатку у Франкову епоху, а ліричний розповідач Франкового тексту робить зусилля, щоби його сучасність «до-росла» (Оксана Забужко) до державницької ідеї «Слова о полку Ігоревім». Таким способом середньовічний текст постає відкритою структурою, до якої «книжник» приєднується і змінює її на свій розсуд. У цьому вірші ліричний розповідач, оскаржуючи драматичні уроки української історії, спрямовує своє слово «не в степи куманські», а в «таємні глибини сердечні». Важливо одразу підкреслити, що ця

євангельська алюзія постає домінуючим художньо-філософським елементом свідомості ліричного розповідача і в інших віршах циклу, зокрема «Було се три дні перед моїм шлюбом», «Де не лилися ви в нашій бувальщині...», «Говорить дурень в серці своїм...». Нагадаємо, що філософія серця актуалізувалася на початку XX ст., коли до її саморозгортання спричинилася європейська «філософія життя». Потужний кордоцентричний пафос стимулювало Святе Письмо. «Серце» означає не лише місце зустрічі людини з Богом чи внутрішню суть людини. У єврейській мові його змістове наповнення стосується не лише почуттів, але й думок, намірів, рішень і загалом може зводитися до суто інтелектуального аспекту.

Ліричний оповідач у вірші «Чи не добре ж нам, брати, зачати...» говорить не просто про серце, а про «таємні глибини сердечні», адже серце – поза зовнішнім спогляданням, у ньому криється людська дволикість. Навіть вибраний народ приховував від Бога свої виверти, лукавив. Цар Давид дорікав землякам, що не були, як батьки їхні, були поріддям із серцем «змінливим». Розповідач в аналізованому вірші демаскує облудність своїх сучасників, бачить їхні хиби, які стають загрозливими для нації. Іван Франко навіть у листуванні писав про земляків як про «нечестивих» християн. Ситуація наказувала йому відійти від політики, взятися за «найбільш пожадану» справу. Йшлося про інтелектуальний і моральний розвиток у Галичині. Звідси ліричний оповідач переконує «зачати» справу консолідації «як мужам», а не «як дітям у дзвінки бряжчати».

Усвідомлюючи труднощі «тяжкого перелому», ліричний розповідач не впадає у відчай. Йому йдеться про «будущину». Першозавдання у проекті цієї «будущини» сформульоване досить чітко: «Вирвім з коренем ту коромолу, / Що з малого гріх великий робить, / Що нечайно брата братом гнобить, / Щоб засісти з ворогом до столу» [Франко 1976: 148].

У паратекстуальних відношеннях із текстом вірша перебуває епіграф зі «Слова о полку Ігоревім» – «Не лєпо ли ны бяшеть, братіє?..». Його «обірваність» не випадкова: вона несе очевидне прогностичне навантаження. Епіграф постає як вияв абсолютного початку як стосовно першоджерела, так і авторського тексту. В останній строфі аналізованого вірша прочитуємо

автоінтертекстуальну версію фіналу пролога «Великих роковин» (1893), що у свою чергу поставав очевидною ремінісценцією Шевченкового «Не вмирає душа наша...» та «Ще не вмерла Україна...» П.Чубинського. Експресивні лексеми із пролога («жерла», «не вмерла») ліричний оповідач повторив у риторичних запитаннях останньої строфи вірша «Чи не добре б нам, брати, зачати...», впритул підходячи до «червоточин» (С.Петлюра) українського національного характеру: «Мало ще самі себе ми жерли? / Чи ще мало нас у ликах гнали? / Чи ще мало одинцем ми мерли?» [Франко 1976: 148].

Епіграф вірша «Крик серед півночі в якімсь глухім околі...» так само перебуває у паратекстуальному відношенні до його тексту. Цей епіграф («Се оу Римі кричать подъ саблями половецькими») та останній у вірші рядок-алюзія («А кров із руських ран все рине, рине, рине») становлять своєрідне обрамлення. Фактично ж ця алюзія є оригінальним авторським продовженням обірваного епіграфа. Мусимо додати, що згадку у «Слові ...» про переяславського князя Володимира («Се оу Римі кричать подъ саблями половецкими, а Володимиръ подъ ранами...») Франко-дослідник вважав незрозумілою («темним місцем») поза змістом літописного оповідання 1185 р. Його він широко цитував у розвідці «Літописна основа «Слова о полку Ігоревім» [Франко 1976: 439 – 442]. Як він зазначав, рани Володимира у поході Ігоря 1185 року були не смертельними. І.Франко акцентував на останньому подвигові Володимира, коли він, одужавши, виступив у похід проти половців у 1187 році, про що йдеться у Київському літописі. Літописний уривок з поетичним відтворенням чеснот цього князя та переживання його смерті, що стала глибокою раною для русичів («О нем же Украйна много постона»), мусила привернути пильну увагу Франка-дослідника. Саме у цьому літописі він знаходив «найстарше свідоцтво про вживання назви «Украйна». Вважаємо, що ці два епізоди – із «Слова...» і Київського літопису – вплинули на цілісність формально-змістової постави ліричного оповідача у вірші «Крик серед півночі в якімсь глухім околі...».

«Невідомий співак походу степового» також належить до ремінісцентних образів вірша. Означення «невідомий» є натяком на автора «Слова...». Його анонімність, яка була важливим засобом

поетики у літературі середньовіччя, засвідчувала, що невідомий автор писав не для самовираження, а для тогочасного читача. У вірші «Крик серед півночі в якімсь глухім околі…» особистісне начало розповідача так само відступає на другий план. Його творіння диктується тим, що стоїть понад автором, – «новим» походом, суть якого конкретизована аплікацією «За землю Руськую, за рани Ігореві». Це те, за Михайлом Бахтіним, «свято відродження» у діалозі забутих смислів, які в певні моменти діалогу мусять ожити «в обновленому (в новому контексті) вигляді» [Бахтін 1979: 301]. У результаті маємо дуже близькі патріотичні постави двох «невідомих співаків», що підтверджує і заявлена у статті «Українці» (1906) Франкова рецепція «Слова…»: «відзначається вишуканістю стилю; особливо хвилює патріотизм автора...» [Франко 1984: 165].

В історіософській медитації «Де не лилися ви в нашій бувальщині» епіграф «Жены роусськія восплакаша ся» вказує читачеві на той епізод зі «Слова...», у якому йдеться про жіночу «тоску», плач від «печалі жирної», коли князі почали «сами на себе крамолу коваху...». Епіграф задає творові композиційну форму, в якій зреалізовується його смислова перспектива як заголовка, і постає ключем для тлумачення позатекстуального простору. Без цього епіграфа-заголовка (при першому видрукуванні в «Літературно-науковому віснику» у 1902 р. епіграфи аналізованих творів були заголовками) інтертекстуальна стратегія розповідача останнього вірша видавалася б дещо притіненою.

Важливим композиційним елементом у структурі «Слова…», як відомо, є епізод плачу Ярославни, що викликав у митців більший інтерес, ніж образи князів. Новизною і силою художнього узагальнення відзначився Шевченків «Плач Ярославни». Франко-дослідник, підкреслюючи «сильну індивідуальну закраску» автора «Слова…», акцентував одночасно і на Шевченковому вмінні «запозиченим елементам надати відрубну, шевченківську ціху, відрубну окраску» [Франко 1980: 78]. Той факт, що Іван Франко, надаючи віршам епіграфи зі «Слова…», оминав «плач» Ярославни, засвідчив його власну франківську «відрубність». Її простежуємо у вірші «Де не лилися ви в нашій бувальщині…», у якому епіграф стає сигналом, імпульсом до його ідейного прочитання. Першоджерело тут

перекривається власним узагальненням, що тонко спостеріг Богдан Тихолоз: «...В «Semper tiro» пропорція «свого» і «чужого» змінюється на протилежну, засвідчуючи вищий рівень оригінальності авторського переосмислення «вже читаного»... Значно більша тут, природно, і дистанція між Франковими текстами «на старі теми» та їхніми прототекстами. Ідейна віддаль між ними часом зростає до цілковитої полярності...» [Тихолоз 2009: 247].

Художня деталь плачу руських жон (сигнал, імпульс) розгортається у свідомості розповідача у якнайширшу хронотопну візію жіночого горя: «половеччина», «князівська удальщина», «козаччина», «лядщина», «панщина», «панщина». Ці топоси у першій строфі уточнюють, що йдеться саме про «руські» сльози жіночі. Адже Франко-дослідник простежував, що «виображення» про силу людських сліз було загальнолюдською проблемою – це підтверджували його студії над індійськими, литовськими, моравськими, німецькими, польськими народними піснями.

Чіткішим, хоча одночасно і більш прихованим, коментарем інтертексту постає друга строфа. У ній помітний відгомін роботи Івана Франка над галицькими народними піснями, у чому переконує розвідка «Жіноча неволя в руських піснях народних» (1882). Своїх вражень від «жіночих невольничих псалмів» дослідник не приховував, вживаючи у науковому тексті риторичні оклики на зразок: «До якої крайньої розпуки мусила бути доведена жінка, котра виспівала тоту пісню!» [Франко 1980: 229]. Порівняймо у вірші: «Жалощів скільки неситих, сліз вийшло пролитих / На одну пісню такую?» [Франко 1976: 153].

Підкресленої емоційності надають творові конструкції, що починаються запитальним «Скільки...», як і в першій строфі «Де…» та «Чи...», розповідач не стільки повідомляє, як висловлює емоційний відгук про те, що відбувалось. Вірш таким чином набуває деяких елементів жанрової змістоформи плачу. Цікаво порівняти тут Шевченкову чотириступеневу градаційну анафору («співає, плаче», «квилить, плаче», «сумує, квилить», «плаче, плаче») з Франковою градаційною епіфорою («Руськії сльози жіночі!» – «Тисячолітні ридання!»).

Третя строфа – це позиція розповідача у формі «я». Він не роздумує над тими тисячолітніми сльозами-риданнями-піснями –

він «слухає» їх. Відстань душ у такому діалозі мінімальна, її фактично немає, бо ж складали «слово до слова» «сестри» розповідача, який мірою любові наближається уже до власне автора. «Серця розбиті», «могили розриті», «жалощі неситі», «сльози пролиті» (знову ж таки градація) викликають невтішну скорботу. Якщо у «Vivere memento» (1883) ліричний герой у любові до «братів» задекларував готовність на самопожертву аж до пролиття власної крові («А що кров не зможе змить, / Спалимо огнем то!»), то ліричний оповідач (майже через двадцять років!) усвідомив марноту такої самопожертви через «тисячні дороги» українського «проклятого питання» [Франко 1980: 253].

У древній Русі символом перемоги було напитися води із ріки на землі ворога. Князь Ігор спочатку хотів хоча б поглянути на «синій Дон» у землі Половецькій. Але істинні його помисли – перемогти, тому він, незважаючи на знамення, іде «скусити» «Дону великого». Рішучість бере верх, і князь готов загинути – «а любо испити шеломомь Дону». Героїчний порив Ігоря стає «основною точкою відліку» (Т.Сільман) для Франкового ліричного розповідача. Це глибинне почуття князя, висловлене у «Слові…», поет виносить епіграфом до вірша «І досі нам сниться…», з текстом якого цей епіграф перебуває у паратекстуальних відношеннях. Ідейний зміст вірша нагадує читачеві про тенденції автора «Слова…», оскільки вони співпадають із тим, що «маниться» ліричному розповідачеві. Останній охоплює зором своєї свідомості довготривалий часовий плин – понад вісім століть і зливається із своїми сучасниками у єдиній національній сутності: «…І досі маниться / Блакитного того Дону / Шоломом напиться» [Франко 1980: 153].

Факт, що Дон у Франка «блакитний», не є випадковим – адже далека синява видається ще привабливішою блакиттю. Ця далека блакитна вода стає для ліричного розповідача «мрією-свободою». Іван Франко використовує разючий художній ефект: скорочує часопростір від часів «Слова» до своєї сучасності до мінімуму, а його розповідач стає невіддільним від різностанової персонажної сфери знаменитої літературної пам’ятки. Часи і люди єднаються, їх представляє розповідач у формі «ми»: «Якби-то над Доном стали ми рядами», «то вже б ми над Бугом, Сяном не дались нікому». «Мрія-свобода» тут конкретизована у порівнянні з

віршем-закликом «Розвивайся ти, високий дубе...». Якщо в останньому політичний ідеал розповідача символізований тяглістю «від Кубані аж до Сяну-річки», то в аналізованому вірші він увиразнюється ще й Бугом.

Міжусобиці, в яких люди гинули так само, як в битвах з ордами; дріб'язковість, обман, лукавство князів і, як результат, поразки, подібні до бенкетів, на яких кривавого вина не ставало, – це сьогоднішній біль розповідача. Додамо тут, що І.Франко у листуванні часто нарікав на занепад моральності серед «безпринципних» і «безхарактерних» земляків, яких ніщо не «загрівало» до українства. Коли пробував звести українців і галичан «до купи», то спостеріг, що до останніх на «великій Україні» ставляться «як до якоїсь непотрібної причіпки, котра для українського діла – п'яте колесо у возі». А загалом уже у 80-х рр. І.Франко «не мав нервів» витримувати «слимакового ходу нашого розвою» [Матеріали 1928: 70; 81]. Ліричний розповідач у вірші «І досі нам сниться…» боляче простежує цю багатовікову «слимакову» тяглість: «Ліниво-ліниво, / Як Донові хвилі, / Плили віки за віками…» [Франко 1976: 154]. Далі він з гіркотою констатує те, що сталося над «тим» Доном, яку «дань» від нього прийшлося «приймити». Яскравою ілюстрацією «взаєморозуміння століть» та «авторитетного слова» (М.Бахтін) постає вірш «Вийшла в поле руська сила...». Наратор-усезнавець, тобто третьоособовий розповідач розгортає хід «руської сили» у минулому часі, а першоособовий («ми») у теперішньому часі з'ясовує її оборонну позицію. Таке комбінування форм вираження розповідача розраховане на реципієнта, на його занурення у сучасність. Не зайве нагадати, що Олександр Білецький спостеріг три типи творчого освоєння «Слова...» в українській літературі. Це суто естетський, реставрація старих образів, осмислення сучасності за допомогою старих образів. Останній, підсумовував учений, був властивим Іванові Франкові [Білецький 1960: 126]. Немає сумніву, що аплікація зі «Слова...» («А лисиці в полі брешуть») повторюється у вірші не лише для ритмічних ефектів, а підпорядкована ідейній меті, вищій «істоті вірша» (А.Крушельницький). Епіграф «Лисицы брешуть на черлены–щиты» задає йому глибинний смисл. Лисиці тут, зрозуміло, алегоричний образ. І.Франко часто вдавався до алегорії. У

названому вірші лисиці (зовнішні вороги) діалогізують у свідомості розповідача з «руською силою» – домінантою, яка у циклі «На старі теми» «загорається і набирає емоційної сили» (О.Білецький). Лисиці не тільки хитро-підступні – з біологічної точки зору вони ще й лякливі, бояться «сили». Як глибоко цікавився І.Франко «лисячою» стратегією, засвідчує його «Лис Микита» (1890). У цьому різновекторному і поліфункціональному творі, який «проектується на людське суспільство» (Н.Тихолоз), Микита зізнається, що лиси «силою не годні», тому їхньою підмогою є «іншим сіті наставляти». Звідси у деяких перекладацьких версіях «Слова...» лисиці не тільки «брешуть» чи «лають», а «тявкають». Стосовно тексту аналізованого вірша, то лисиці від багаточисельного війська повинні би триматись на віддалі. У першій і другій строфі відчутний акцент на зустрічі «сили» і лисиць у тому ж таки полі. Тут не треба оминати специфіки поетики творів давньоруської літератури, особливо «Слова…». В її основі лежала повторюваність як певний естетичний феномен. Художні функції повторювань були різними. Дмитро Лихачов підкреслював особливу важливість їх у тому, що вони сприяли «взнаванню уже відомого», яке у давньоруській літературі «переважало над моментом пізнання нового» [Лихачов 1985: 236]. Подібну функцію виконує трикратне повторювання «А лисиці в полі брешуть». Те, що воно не є звичайним стилістичним засобом, підтверджуть четверта і сьома строфи вірша. Повторювання у них постають із дещо зміненими логічними наголосами-акцентами – «Брешуть на щити червоні» і «На щити червоні брешуть». У п’ятій строфі руська сила метонімізується – це «щити». Вони завдали лисицям «жаху», коли виступили «з краю в край з одного маху». Тут маємо, за Д.Лихачовим, момент «взнавання відомого» – тяглість «руської вольниці» («козацтво, гайдамацтво»). Збірні іменники постають як лінгвістичні знаки сили, а точніше ідеї єдності. Валерій Корнійчук слушно спостеріг, що у вірші «Вийшла в поле руська сила...» чітко виражена «традиційна і незмінна оборонна доктрина» [Корнійчук 2004: 143]. Не викликає сумніву те, що розповідач бажає більшого, ніж оборонятись, бажає перемогти, на що натякає епіграф попередньо аналізованого вірша «І досі нам сниться». Йому, як і Ігореві, також «любо испити шеломомь Дону».

Ідея пробудження і єдності нації потребувала недвозначного апелювання до сучасників, щоб викликати протест проти «орд». Таку функцію виконує у вірші експресивний знак «труна» у виразі з оксюморонним забарвленням: «живим труну нам тешуть». Цей знак з однозначним і безпосереднім зоровим враженням набуває деякої асоціативної ускладненості в останній строфі: «...Навіть тіні / Тих великих мар донині / Страшно виплодам яскині...» [Франко 1976: 157].

Трансформація «труни» у «великі мари» – це той інтертекстуальний «обертон» (М.Бахтін), що увиразнює ідею і надає творові оптимістичного пафосу. Мари – це євангельська алюзія. Перебуваючи у місті Наїн, Ісус Христос побачив, як виносили мари з мертвим тілом сина вдови. Господь змилосердився над матір'ю і «приступивши, доторкнувсь до мар... Тоді Ісус сказав: «Юначе, кажу тобі, встань! І мертвий підвівся...» [Лк, 14-15]. Розповідач, як бачимо, постає у вірші «організатором» діалогу різних видів письма задля оптимістичного його вивершення. Якщо слово «труна» надає максимального експресивного забарвлення, то мари – максимально увиразнює ідейний зміст. Кожне із них не обмежується сферою вірша, а вступає у зв'язок із ширшими системами. У даному випадку формується ряд-діалог: слово – вірш – цикл – «Слово...» – Святе Письмо.

Таким чином, внаслідок міжтекстової взаємодії «Слова…» і Франкової поетичної історіософії сформувалося нове літературне буття, яке можна означити як діалог-згоду. Цей діалог дає об'єктивний матеріал для розшифрування глобального внутрішнього світу розповідача у циклі «На старі теми», а звідси і його інтертекстуальної стратегії. Представляючи в аналізованих віршах тип носія авторської свідомості, який перебуває на периферії подій, Франків розповідач обирає такий спосіб відстороненості, який дає можливість максимально розкрити націософський аспект свого духовного світу. Ліричний оповідач об'єднує вірші із різними видами взаємодії текстів у струнку художню систему (цілісний палімпсест) з наскрізною ідейною настановою поборювання «гріха» національної зради, від'ємних моральних напластувань українців, утвердження політичного ідеалу національної свободи, націотворчої місії слова.

Література: Бахтин 1979: Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.:Искусство, 1979. – 423 с.; Білецький 1960: Білецький О.І. «Слово о полку Ігоревім» та українська література XIX–XX ст. // Від давнини до сучасності. Вибр. праці в двох томах. Т. І. – К.: Держлітвидав, 1960. – С. 105 – 127.; Забужко 1993: Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К.: Основи, 1993. – 126 с.; Корнійчук 2004: Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. Монографія. – Львів, 2004. – 489 с.; Лихачов 1985: Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. – Ленинград: «Художественная література», 1985. – 352 с.; Матеріали 1928: Матеріали для культурної й громадської історії Західньої України. Т. 1. Листування І.Франка і М.Драгоманова. – К.: ВУАН, 1928. – 508 с.; Пастух 2003: Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tiro»). – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 88 с.; Пахльовська 1998: Пахльовська О. Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С.19 – 31; Тихолоз 2009: Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії: Монографія. – Львів: НАН України. Львівське відділення Ін-ту л-ри ім. Т.Г.Шевченка; Львівський нац. ун-тет ім. І.Франка, 2009. – 319 с.; Ткачук 2006: Ткачук М. Лірика Івана Франка: До 150-річчя від дня народження І.Франка. – Тернопіль-Київ, 2006. – 294 с.; Челецька 2007: Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). – Львів: НАН України. Львівське відділення Ін-ту л-ри ім. Т.Г.Шевченка, 2007. – 302 с. Франко 1976: Франко І. На старі теми // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1976 – С. 148 – 160.

Литвин Л.М., канд. філол. н. (Полтава)

УДК 821.161.2:82.091
ББК 83.3(2=Рус)3+83.3(4Укр)3

Діалог риторичних стратегій («Повість временних літ» і «Літопис Мгарського монастиря»)

Литвин Л.М. Діалог риторичних стратегій («Повість временних літ» і «Літопис Мгарського монастиря»).

У статті здійснена спроба дослідження двох текстових стратегій монастирського дискурсу, представленого «Повістю временних літ» і «Літописом Мгарського монастиря». Порівняння

показало наявність спільних і відмінних рис авторських стратегій, що деталізовані текстовими прикладами. Відокремлені шістьма століттями, літописи демонструють ряд спільних рис, які були зумовлені достатньою стабільністю жанрових форм. Наявні відмінності між стратегіями згаданих літописів визначалися соціокультурними факторами, з-поміж яких головний – процес секуляризації.

Ключові слова: *риторичні стратегії, літопис, жанрова модель, монастирське літописання.*

Lytvyn L.M. The conversation of rhetorical strategies («Tale of Bygone Years», «Chronicle of Mgarsky monastery»).

There is an attempt to consider two ways of strategy, which were expressed in discourse of monastery which took place in the article. They were presented in Tale of Bygone Years and Chronicle of Mgarsky monastery. Comparison showed different and common traits detailed by examples from the texts. Both cronicles were separated in 600 years and demonstrate a series of differences, which were conditioned by availability of traditional formes of genre. The difference between these strategies was conditioned by many sociocultural factors. The main reason – the process of secularization.

Key words: *rhetorical strategy, chronicle, model of genre, chronicle of the monastery.*

Стабільність середньовічних літописних моделей забезпечила їхній перехід у літературу Нового часу, при цьому «зберігаючи фундаментальні елементи й змінюючи другорядні» [Ісіченко 1993: 41]. Спираючись на цю тезу, ставимо за мету визначення головних та другорядних елементів у літописах, які починають українське літописання та завершують його. Для зіставлення нами взято опубліковані О.Лазаревським у «Київській старині» 1889 року уривки літопису Мгарського монастиря та «Повість временних літ» (за Іпатським списком).

Франкова думка про те, що «Повість…» є стрижнем усієї української літописної традиції [Франко 1976: 11], відбита в літературознавчій енциклопедії, в якій відзначено збереження найперше жанрових рис, закладених у найдавнішому літописі [ЛЕ 2007: 72].

Поява монастирського літописання у XIVст. свідчила про зміну середньовічної вертикально організованої символами картини світу до картини горизонтальних зв’язків, у якій монастир сприймався як окремий суб’єкт. Монастирський дискурс в межах

літописного жанру видається перспективним для дослідження, оскільки є присутнім у величезній кількості текстів давньої літератури, при що свідчить укладена В.Шевчуком хрестоматія текстів «Скарбниця потребна й пожиточна».

У ході багаторічних вивчень структури «Повісті…» науковцями виокремлювалася тематична єдність, що називалася по-різному: «Сказаніє о началє Печерского монастиря» (О.Шахматов), Печерські оповідання (І.Хрущов), розповідь про Печерський монастир (П.Бутков), тема історії Печерського монастиря (В.Аристов). Особливого значення тематичному підходу до вивчення літописів надавав О.Пауткін, який вбачає в ньому ключ до вивчення жанрових та стильових модифікацій літописного жанру.

Літописні статті «Повісті…» складають цілісну панораму функціонування першого монастиря Київської Русі. Оформлені за хронологічним принципом, вони несуть самостійну інформацію про монастир (1051, 1074рр.) або розгортають монастирське життя на тлі історичних подій у Київській Русі (1075, 1089, 1091, 1096, 1108, 1110 рр.).

Виконуючи головну риторичну настанову середньовічної літератури, автор шукає спосіб: як найпереконливіше передати відому йому істину святості Києво-Печерського монастиря та християнські цінності його мешканців. Ця стратегія, реалізована прп.Нестором, набула вияву в дисперсній наративній структурі, до головних елементів якої належать такі події як обрання локації монастиря, розширення його меж, діяння ігуменів та ченців, будівництво монастирських церков, поховання ігуменів, обрання нових, перенесення мощей святих, чуда, пожежі, стосунки зі світською владою тощо.

Нестор представляє Києво-Печерський монастир справжнім центром духовного й інтелектуального життя держави, домінантною ознакою якого є аскетична традиція [Ісіченко 2004]. Найперше вимальовується духовна аура монастиря через містичний зв’язок зі Святою Горою, яка благословляла його появу. Згуртування чернечої спільноти задля духовних справ поєднується з протидією впливу світської влади на монастир – *«мнозии бо монастыри отъ царь и отъ бояръ и отъ багатства поставлени, но не суть таци, кации же суть поставлени слезами, и пощениемь, и*

молитвою, и бд□ниемъ» [ПВЛ 1990: 254], а подекуди спостерігається навіть конфронтація з можновладцями, як, наприклад, опозиція монастиря до київського князя Святополка Ізяславовича.

Розвиваючи свій задум, автор літопису називає монастирських подвижників, – це митрополит Іларіон, старець Антоній, ігумени Феодосій, Варлаам і Стефан, ченці-подвижники Дем'ян, Єремія, Матфей, Ісакій та ін. Діяльність кожного з них задля розквіту монастиря виявляється в топосах, що характерні для опису християнського подвижництва і неодмінно відсторонено від матеріального світу.

Символомічний характер середньовічної літератури повною мірою виявився в образі святого Феодосія через образ доброго пастуха, яким він уподобився до Ісуса Христа, *«іже пасяше словесныя овца нелицемрно, с кротостью и с расмотрениемь, блюда ихъ, и бдя за не, и моляся за порученое ему стадо, і за люди хрьстьянския, і за землю Русскую, іже по отшествии его моляся за люди в□рныя і за своя ученики, иже взирающе на раку твою, поминають ученье твое і въздержанье твое, і прославляють Бога»* [ПВЛ 1990: 324]. Сила його духовного впливу на монастирське життя знайшла відбиток в назві обителі – Печерський Федосієвський монастир, а сам Феодосій, як і засновник монастиря Антоній, є «живі взірці святості, виплекані печерською громадою» [Ісіченко 2004: 178]. Образ Феодосія створено за агіографічним каноном преподобного.

У дусі середньовічного символізму сприймається й сама будівля Києво-Печерського монастиря. Вона свідчить про богоугодність місії, що з неї поширюється на всю Русь, та про правильність Феодосієвих діянь, які передаються в роздумах: *«аще по моем отшествии св□та сего, аще буду Богу угодилъ, и приялъ мя будеть Богъ, то по моемь отшествии манастырь сь начнеть строити и прибывати в немя: то в□жьте, яко приялъ мя есть Богъ; аще ли по моемь живот□ оскудевати начнеть манастырь, а черноризьци потребами манастырьскыми, то в□дуще будете, яко не угодилъ буду Богу»* [ПВЛ 1990: 292]. Зазначене свідчить про те, що церковне будівництво та контакти з суспільними елітами сприймаються в «Повісті…» як важлива, але другорядна місія монастиря.

Мгарський монастир виник у період відродження української церкви 20-х роках XVII століття на землях Лівобережної України поблизу Лубен, перейнявши традицію монастирського літописання від Густинської обителі. Вал. Шевчук уважає, що літопис вівся намісником монастиря Паїсієм Горбачевським і припускає, що також Амбросієм Василевичем та Георгієм Кивичинським, які після нього обіймали цю посаду [СПП 2012: 297]. Літописом охоплено фрагмент історії обителі 1682 – 1775рр., часу трагічної руйнації української державності, національної церкви та монастирського життя.

Стратегія відбору літописного матеріалу, зробленого «почеркомъ к. XVIII в.» [ЛММ 1889: 38], свідчить про існування в редактора задуму, що виявився в нових тенденція. Намагання виокремити монастирське життя як об'єкт літературної рефлексії в цьому літописі найперше проявляється руйнуванням традиції обов'язкових щорічних записів подій та їх хронології. Так при загальному поступальному часовому спрямуванні автор часто повертається до минулих подій у намаганні повно описати їхню тривалість або відтворити зміст документа, важливого в монастирському житті, при цьому пропускаючи цілі десятиліття незначних, на його погляд, подій. Видається, що в монастирському літописі економиться час, якого було надмір у середньовічному літописі, бо час «перетворюється в процес активного руху», як помітив А. Гуревич [Гуревич 1984: 157]. Лаконічні формули середньовічного літопису *«в л□то…»* в бароковому літописі емоційно забарвлюються у вислів *«въ року зась прав□ нещасливому…»* [ЛММ 1889: 45]. З іншого боку, текст прямує до логічного оформлення, про що свідчить окремий реєстр ігуменів монастиря у кінці літопису.

Саме датування виконує різну функцію. Якщо в «Повісті…» легенда про заснування Печерського монастиря розбита на записи кількох попередніх років, щоб сакралізувати подію, то в літописі Мгарського монастиря рік або й день церковного календаря лише хронологічно позначають певне явище. Як і «Повість…», Мгарський літопис є зведенням первинних жанрових утворень, але, на відміну від першого літопису, їхнє спрямування ділове. Це колаж монастирських документів організаційно-розпорядчого, довідково-інформаційного, фінансово-розрахункового, облікового

та кадрового характеру: укази, описи, листи, договори (постанови), реєстри тощо. Через документи, складені в ході розбудови монастирського комплексу, – Спаської (Преображенської) мурованої церкви, дерев'яної, а потім і мурованої церкви святого архистратига Михаїла та мурованої брами, акцентується ракурс сприйняття монастиря. Храм як неодмінний компонент монастирського літопису подається через план будівництва: *«Мурованая церковъ въсередин□, въ муру пятдесятъ и с□мъ локтей вдовжъ, а вширъ тридцять и с□мъ локтей, що чинитъ девятнадцять сажней вдовжъ, а вширъ дванадцять сажней и локоть. А высота церкви шестьдесятъ локтей и три, то есть сажней двадцять и единъ, кромъ креста»* [ЛММ 1889: 42].

Виразно матеріальне сприйняття новочасної архітектури виявлене в літописі Мгарського монастиря. Монастир як результат утілення виробничого плану доповнюється прізвищами майстрів різних професій, що залучалися до робіт, та нотуванням форм оплати їхньої праці. Значної уваги літописець надає архітектору Іванові Баптисту, що запрошений збудувати собор *«хороши на моцъ и на позоръ оздобный»* [ЛММ 1889: 65], бо саме в Новий час посилюється увага до ремісничих новацій та творчої особистості як такої.

Ігумени та архімандрити монастиря – Макарій Русинович, Іпатій Горбачевський, Іларіон Рогалевський, Іларіон Левицький згадуються переважно як керівники будівництва і лише Феофан Трофимович – у контексті зв'язків із владою (похорон Д.Апостола). Вся організація церковного життя невіддільна від матеріальної підтримки правлячих гетьманів І.Самойловича, І.Мазепи, Д.Апостола, лубенських полковників та інших монастирських жертводавців.

Хоча на загал духовне життя монастиря не зазнало пріоритетного висвітлення, проте в літописі традиційно відбита легенда про святого покровителя, яким для Мгарського монастиря став константинопольський патріарх Афанасій Пателарій, упокоєний в цій обителі. Легенда виникла як наслідок розв'язання актуальної проблеми конкуренції між монастирями за прочан, що шукали знаків Божої опіки над монастирем.

Образ святого Афанасія Лубенського вже не виписується за канонічною агіографічною моделлю, хоча О. Лазаревський і

передмові до видання літопису й зазначав про нереалізований намір додати текст житія прп.Афанасія [ЛММ 1889: 38]. Образ виявлений у кількох рисах, пов'язаних із мощами, – перенесення з церкви Преображення Господнього до храму архистратига Михаїла та порятунок під час пожежі в монастирі.

Неодмінно присутній у монастирському дискурсі елемент чуда в літописі Мгарського монастиря також зазнає змістовної трансформації. Чудо зцілення від мощей набуває спрямованості «на потребу людям» [Лихачов 2001: 498], тому автором літопису ретельно фіксуються події зцілення від мощей Афанасія Мгарського занімілої руки послушника Кузьми 1678р. та повернення мови до копіїста полкової лубенської канцелярії Гаврила Галичина 1745р. – усіх точних обставин та учасників цих подій.

«Повість…» передає опис лише однієї пожежі Печерського монастиря, спричиненої половецьким набігом, яка розгортається в історичний екскурс походження тюркських сусідів русичів. Три пожежі в Мгарському монастирі (1695, 1736, 1775 років) виділяються в окремі розлогі оповіді, названі «исписанія» і «пов□сть». Прикметно, що в першому і другому записах Мгарського монастиря причина пожежі сприймається містично *«Божіимъ попущеніемъ и гр□хахъ ради нашихъ наказаніемъ» [ЛММ 1889: 67]*, а причиною третьої пожежі був людський недогляд. Опис руйнівних наслідків церковної пожежі переводить сакральне до рівня профанного: *«виносили съ церкви какъ вс□ церковніе утвари, такъ и святителя Христова Афанасія мощи безъ раки въ ковр□, въ садъ»* [ЛММ 1889: 75].

Важливою в монастирському житті XVIII століття продовжує залишатися символіка природних знамень. Перенесення Феодосієвих мощей, що супроводжувалося зоряним сяйвом серед ночі, корелює з обставинами перенесення мощей Афанасія, які зупинили дощ на час події.

Попри те, що до укладання обох літописів доклалося багато поважних авторів, можна говорити про наявність окремих текстових стратегій у кожному з них. «Повість…» являє образ Києво-Печерського монастиря як осередку духовних християнських цінностей і підкоряє цьому завданню всі художні засоби. Літопис Мгарського монастиря демонструє життя обителі

за новочасних обставин, у якому християнські цінності поєднуються зі світським прагматизмом і раціоналізмом.

Література: *Гуревич 1984:* Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984.–350 с.; *Ісіченко 1993:* Ісіченко Ю. У пошуку наративної програми барокового літературного твору // Українське бароко. – К. : [б.в.], 1993.– С. 37–45.; *Ісіченко 2004:* Архиєп. Ігор Ісіченко. Аскетична література Київської Русі. – Х. : Акта, 2004. – 398 с.; *Лихачев 2001:* Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб. : Алетейя, 2001. – 566 с.; *ОЛММ 1889:* Отрывки изъ л□тописи Мгарскаго монастыря (1682–1775).; [пред. А. Лазаревского] // Киевская старина. – 1889. – № 4. – С. 37–52; № 5. – С. 53–76 ; *ПВЛ 1990:* Повість врем'яних літ: Літопис (За Іпатським списком) [пер. з давньоруської, післяслово, комент. В.В. Яременка]. – К.: Рад. письменник, 1990. – 558 с.; *СПП 2012:* Скарбниця потребна і пожиточна; [вступ. ст., комент. В. Шевчука]. – К. : Либідь. – 2012. – 488 с.; *Франко 1976:* Франко І. Студії над найдавнішим київським літописом. Переднє слово. – Т. 6. – К.: Наук. думка, 1976. – С. 7–12 .

Литвин Л.Н. Диалог риторических стратегий («Повесть временных лет» и «Летопись Мгарского монастыря»).

В статье предпринята попытка исследования двух текстовых стратегий монастырского дискурса, представленного «Повестью временных лет» и «Летописью Мгарского монастыря». Сравнение выявило наличие как общин, так и отдельных черт авторських стратегий, детализированных текстовими примерами. Разделенные шестью веками, летописи демонстрируют ряд общих черт, обусловленых достаточной стабильностью жанровых форм. Отличия в стратегиях упомянутых летописей определялись социокультурными факторами, главным среди которых был процесс секуляризации.

Ключевые слова: *риторические стратеги, летопись, жанровая модель, монастырское летописание.*

Віталій Мацько, проф. (Хмельницький)

УДК 821.161.2-31
ББК 84.(4УКР)

Проблематика творчості Марії Галич крізь призму прочитання маловідомих автобіографічних текстів

У статті розглянуто проблематику жіночого письма на прикладі художньої практики Марії Галич. Особливу увагу зосереджено на автобіографії жінки-прозаїка, на раніше замовчуваних й маловідомих

фактах з життєпису письменниці, заторкується її участь в літературній групі "Ланка" та відгуки про «ланківців» із залученням цитат з листів, спогадів, що зберігаються в архівах України.

Ключові слова: *автобіографія, Марія Галич, "Ланка", Марс, листи, індивідуальність, літературний процес.*

Problems of Creative Work of Mariya Halych through the Prism of Reading Little Known Autobiographical Elements

The problems of woman's writing by the example of artistic practical experience of Mariya Halych have been studied in the article. Special attention is paid to the autobiography of the woman-prose writer, to formerly concealed and little known facts of the biography of the writer, her participation in the literary group "Lanka" has been also studied, as well as the responses about the members of "Lanka" with attraction of citations from the letters, reminiscences, kept in the archives of Ukraine.

Key Words: *autobiography, Mariya Halych, "Lanka", Mars, letters, individuality, literary process.*

В українському літературознавстві досі фактично не виписана унікальна внутрішня історія становлення жінки як особистості; недостатньо зафіксовано на письмі пошуки нею самототожності, власного місця у світі. Мабуть, тут відчутна певна закономірність, симптоматика. В художніх і мемуарних текстах жінки-письменниці моделюються стратегії, відповідні «дух і буква» власне жіночого письма, стилістика. Відомо, що автобіографізм є способом «приписування» героїням особистих вражень, власних життєвих історій, переживань та досвіду, який тією чи іншою мірою завжди був присутній у літературі, зокрема, і твореній жінками (автобіографізм Ольги Кобилянської, Лесі Українки – як вияв різних наративних стратегій – досліджено сучасними літературознавцями Тамарою Гундоровою та Вірою Агеєвою). Поняття «жіноче письмо» було запроваджено французькою письменницею Гелен Сіксу (Helen Cixous). У роботі «Сміх медузи» (1972) вона проголошує «жіноче письмо» (é criturefeminine) унікальним засобом подолання агресії маскулінності мови, можливістю досягнення жінкою нового рівня самосвідомості. Разом з тим Гелен Сіксу резюмує: «Неможливо дати визначення жіночої практики письма, і ця неможливість існуватиме завжди, якщо ця практика не буде затеоретизованою,

закритою, закодованою, але це не означає, що її нема взагалі» [Сіксу 1996 : 516].

Автобіографізм Марії Галич є своєрідним відображенням її життєвого і творчого шляху. Він моделює події і факти з життя, викликаних ним настроїв, полягає в асоціативній єдності епізодів з біографії автора, а відтак – близькості настроїв автора і його художніх персонажів. Автобіографічний елемент зчаста прочитується в авторських роздумах, ліричних відступах. Автобіографізм Марії Галич виразно соціальний. Почуття письменниці тісно зливаються з почуттями її героїв настільки, що важко визначити межу, яка відділяє думки героя від думок автора («Перстень», «Єва», «Килим», «Друкарка» тощо). Сама письменниця вважала кращими оповідання «Друкарка» і «Перстень», бо «обидва ці твори пов'язані з моїм життям. Решта речей у моїй збірці – то настрої» [Інститут 1006].

Коли йдеться про літературну групу «Ланка», то дослідники згадують серед інших письменників і Марію Галич. Одначе її біографія досі залишається «tera incognita», до кінця належно нез'ясованою, хоча маємо захищену дисертацію Олени Воронцової «Особливості творчості Марії Галич у контексті літературної організації «Ланка» – Марс [Воронцова 2004: 16], спогади Т.Осьмачки, Докії Гуменної [Гуменна 2004]. Тому мета нашої статті полягає в тому, аби заглибитися у внутрішній світ прозаїка, віднайти езотеричні місця, лакуни, які перебувають поза «кадром», бо саме вони вповні розкривають світогляд письменниці, вказують на моделювання нею людини і світу в художній практиці. Як зазначає російська дослідниця Наталія Пушкарьова: «Жінка, яка написала текст, є цікавою для історика, що пізнає цей текст, і як авторка певного наративу про щось конкретне, і як носій певних традицій, стереотипів, норм і звичок свідомості, ритуалів їх вираження, певних соціальних практик» [Пушкарева 1998: 76].

В автобіографії Марії Галич з певних причин досі залишається чимало нез'ясованих моментів. Зокрема, побутує різночитання щодо року і місця народження прозаїка, її побуту в роки Другої світової війни. Так, краєзнавець з м.Ватутіне на Черкащині Валерій Бурій в листі до мене (7.04.2011) з приводу цього пише: "Є проблеми й з датою народження. Племінник М.Галич В.М.Яковенко подає то 1899, то 1900 р., у Вас –1901.

Якщо є можливість, прошу надіслати Ваші книги, в т.ч. і публікації про М.Галич» [Лист 7.04.2011]. І Тамара Мороз-Стрілець у книзі спогадів «Голос пам'яті» [Мороз-Стрілець 1989] також рік народження М.О.Галич вказала 1899-й. Нічого втішного не міг сказати й літературознавець Володимир Мельник (1941 – 1997), який на моє уточнення 6 листопада 1992 року відповів: «Коли вас цікавить Марія Галич, то візьміть «Літ. Україну» за 5 вересня 1991 року, де я дав невеликий нарис про цю жінку – «Несправджені сподівання». Більше нічого не вдалося знайти, бо вона фактично перестала писати від 20-х років, виїхавши до Харкова» [Лист, 6.11.1992]. Від себе додамо, що по війні письменниця мешкала не в Харкові, а ві Львові, де й відійшла у засвіти 22 січня 1974 року. Плутанину з місцем народження вніс і син письменниці Володар Постригань, який в листі до мене (16.02.1989) зазначав, що «Марія Олександрівна Галич народилася 19 серпня 1901 року в с.Мокра Калигірка (давня назва Велика Калигірка. – В.М.)» [Лист, 16.02.1989]. Насправді ж, як завважує в «Автобіографії» (17.03.1968 року) сама письменниця, вона таки народилась у Малій Калигірці на Київщині, нині с.Суха Калигірка Катеринопільського району Черкаської області.

Читати «Автобіографію» М.Галич потрібно між рядками, вловлюючи її приховані думки, іронічний підтекст. Адже доба Хрущова в Україні завершилась, а далі наступили "заморозки" епохи неосталінізму, переслідування інакомислячих. Тому Марія Галич зі словом була обережною, делікатно натякаючи на голод 1933 року, коли «написала нарис про свій колгосп, що був тоді в жахливому стані, і подала його до харківської газети "Вісті". Відти той нарис потрапив у район, до секретаря райвиконкому Лукашонка, і той повів проти нас усіх таку боротьбу, що сім'я наша тільки чудом врятувалася...». Лише за неопубліковану статтю два роки Лукашонок мордував і переслідував родину Галичів. Оминула письмениця і той факт, що її батько був священиком. Так, 7 квітня 2011 року Валерій Бурій в листі до мене пише: «Покійна мама говорила, що мене хрестив піп Галич, але беруть сумніви, бо документальних даних не маю, а сестру мою точно 1948 р. хрестив батько Марії Галич, священик с.Суха Калигірка».

Про це розповідала і писала до мене рідна сестра М.Галич Анастасія Нудьга (1921 – 2000), в якої 23 жовтня 1996 р. мені

пощастило гостювати у львівській квартирі. Тоді львів'янка подарувала книжку свого чоловіка «На літературних шляхах» із присвятою: «Шановному панові Віталію Мацьку з побажанням творчих успіхів і життєвих одночасно. 23.10.1996 р., м.Львів». Анастасія Олександрівна доповнила біографічну канву своєї сестри, розповіла про велику родину. Мама Онися Мусіївна народила 15 дітей, з яких вижили десять. У 1937 році розпрощалися з Олександром Галичем, Марії й Анастасії брат. Він біля Вінниці, в Гайсині, служив агрономом на цукровому заводі. Як людина – був надзвичайно добрий, зичливий, ніколи нікому бодай малого зла не заподіяв, благородний, але знав, що він українець. Лише оця одна велика провина. Енкаведисти забрали і знищили у Вінницькій тюрмі. В листі від 29 січня 1996 року Анастасія Олександрівна Нудьга клопоталася про спадщину найстаршої сестри: «До 95-річчя сестри Марії я би дуже хотіла, щоб Ви видали, що маєте її і про неї, воскресили її пам’ять. Рукописи можна відпитати в архіві через спілку письменників у Києві. Може і Володар, її син, щось про те знає». Розповіла ширше і про своїх батьків, зокрема, що «Батько – Олександер Андронікович Галич (народився 1873 р., помер 1955 р.). Мати – Онися Мусіївна Шеревська родилася 1878 р., померла 1959 року. Батько правив службу Божу в церкві села, де ми жили: с.Суха Калигірка Мокрокалигірського (тепер Катеринопільського) району Київської області (тепер Черкаської). Висвятили батька на священика у війну, 1942 року. До кінця життя свого, 1955 р., він правив у церкві. Помер у сані священика. В нас є фотографії похорону. До нашої церкви приходило багато людей із сусідніх сіл, приїздили навіть здалеку, бо тут була чудотворна ікона Божої Матері, яка зцілювала хворих, калік…» [Лист, 29.01.1996].

Марія Галич серед дітей була найстаршою, їй доводилося найтяжче пробиватися в житті, для всіх інших братів і сестер вона вже стала опорою. Так, коли з Києва переїхала до Харкова, то за нею потім переїхали сестри Тетяна й Людмила – поступили в зоотехнічний інститут і закінчили. А Фрося й Оксана вчилися близько біля дому – в Умані – стали агрономами. Сестра Таня згодом захистила докторську дисертацію в Одесі. Наймолодша серед дітей Анастасія жила біля Марії – до війни закінчила у Харкові перший курс університету, а вже по війні у Львівському

університеті закінчила біологічний факультет. Їхні квартири у Львові містилися поруч, на одному майданчику (мешкала Марія Галич на колишній вулиці Енгельса, 60, помешкання 6).

Випали з життєпису письменниці важливі віхи, що про них розповів син Володар (1931 р.н.). Так, Марія Галич в 1930 – 31рр. працювала редактором кінометодрозробок у Державному видавництві в Києві. Переїхавши до Харкова, упродовж 1933 – 35 рр. викладала українську мову і літературу в сільгоспінституті, а в 1935 – 41 рр. – в інституті комунального будівництва й за сумісництвом у Плановому інституті. Під час війни – домогосподарка. Педагогічній ниві присвятила сорок літ життя. Коли виходила «Українська літературна енциклопедія», тоді редактор Світлана Попель замовила, аби я написав статтю про Марію Галич. Довідавшись про це, Володар Постригань 16 лютого 1989 р. листовно повідомляв: «Шановний Віталій Петрович! На Ваше прохання висилаю біографічні дані Марії Олександрівни Галич. Радий за свою матір і водночас вдячний Вам, а в Вашій особі, редакції літературної енциклопедії, що її не забули. До останнього часу вона займалась літературною діяльністю, лишивши після себе ряд неопублікованих творів. Прагнула, але так і не змогла пробити собі дорогу в літературу» [Лист, 16.02.1989].

Не пробила, бо на її ім'я негласно було накладено табу. Адже в роки війни друкувала свої твори в журналі «Засів» (Харків), що виходив на окупованій території. А оскільки її батько був священиком, то, відповідно, й діти не вписувались в ідеологічне прокрустове ложе, не могли бути в передових лавах будівників комунізму.

У 1964 році послала в журнал «Вітчизна» оповідання «Єва». Прочитавши твір, заступник редактора Валентин Речмедін 29 червня надіслав М.Галич лист такого змісту: «Єва» мені сподобалась, буду рекомендувати, але не впевнений, чи мої смаки збіжаться зі смаками інших товаришів» [Мацько 1994: 170]. Не збіглися «смаки». Не опублікували повість. Єдиним тішила себе, що окремими виданнями вийшли дві збірки «Друкарка» (Видавництво «Маса», 1927 р.) і «Моя кар’єра» (ДВУ, 1929 р.) й друкувалась в журналах «Нова громада», «Життя й революція», «Глобус» (1923 – 29 рр.). У 60-х роках за сприяння Б.Антоненка-Давидовича, якого називала «паничем», опублікувала спогади

«Риси знайомого образу» про Євгена Плужника («Літературна Україна», №102, 1968 р.) і статтю про Б.Антоненка-Давидовича («На довгій ниві творчості», ЛУ, №63, 1969 р.). Тамара Мороз-Стрілець, коли заходилася над упорядкуванням спогадів про Григорія Косинку, відшукала у Львові Марію Галич, яка подала до книжки «Про Григорія Косинку» [Мороз-Стрілець 1969] і свої спомини під назвою «Справжній талант». З приводу цього 19 березня 1968 року на схилі літ у листі до В.Півторадні іронічно писала: "Велика радість для мене, що те, чим жила, може мати якусь суспільну вартість. Хоч би так, що про те тільки згадаю. Тим я ніби зв'язуюсь з великим життєвим процесом, в якому хоч і брала посильну участь, але формально була на довгий час усунута від нього» [ІР НБУВ 1007: 2].

Її близькими подругами були перекладачка Тамара Бутович (уродженка с.Петрівка-Роменська Гадяцького р-ну на Полтавщині, випускниця 1901 року Маріїнської жіночої гімназії з м.Кам'янця-Подільського, рідна сестра художника Миколи Бутовича), Маргарита Сенгалевич, Марія Романівська, Агата Турчинська, – з ними вона входила у велику літературу. На жаль, Марія Галич, Тамара Бутович (походила зі знатного дворянського роду) випали з кола «інженерів людських душ». Оскільки не була активісткою, то їй в роки війни не запропонували евакуйовуватись, відтак залишилась на окупованій території. Те, що комуністи керували і процесом евакуації, кого брати, а кого ні, свідчить лист письменниці Марії Романівської до Маргарити Сенгалевич, датований 1942 роком: «Гірка доля порозкидала нас у найвіддаленіші кутки. Чи снилось мені колись, що я буду жити під Паміром? Я одинока, матуся моя залишилась у Харкові. Наташа на Калінінському фронті сестрою. Напишіть, Риточко, чи не відомо, де тепер Маруся Галич?.. Загубила я її. Думали їхати разом, а потім не дозволили мені її взяти...» [Мацько 1994: 171].

В листі до мене 12 січня 1996 року Анастасія Нудьга так описує цей час: «Марія була добра, лагідна, дуже делікатна, щедра. Знаю таке, що похвалили в неї щось, комусь сподобалось (сукня) – вона дарує.

А то як почали в 37 році «чіпати» членів «Ланки». Отих, що бачили на фотографії – всіх навколо неї пересадили. Вона тихо сиділа, переживала, що ось і до неї черга дійде.

Я перед початком війни закінчила в Харкові 1-й курс університету і вийшло так, що лишилася у війну біля неї. Тоді із Харкова 1942 року вона з чоловіком (Постригань Сава; син Володар був у діда). Чоловік її був тоді старший – дуже порядна людина (кандидат біологічних наук). Вона з ним склала словник лісівничих термінів (вже у Львові). Отож із Харкова переїхали до Полтави, вірніше село на окраїні Полтави, с.Зінці. Там її чоловік був директором лісничої школи. Вона тихо сиділа. Весь час щось писала, писала і все жартома казала: «Оце будуть папки. Як умру, то прочитаєте».

Потім ми переїхали до Львова (1943 р.). Вона все працювала – писала. Часом, наприклад, любила нам прочитати дещо вслух.

Колись із Києва приїздив хтось із архіву, і вона бачить, що не зможе надрукувати, передала свої рукописи в архів. Заходили вони і до нас. Наша квартира була 5, поруч з Маріїною. Пропонували взяти в архів праці мого чоловіка – Григорія Нудьги, але він не погодився, бо ще трохи друкували. Після Гулагу його реабілітували, але все рівно весь час переслідували, затискали. Чи казав Вам Володар (син Марії), що її рукописи взяли до архіву. Це можна довідатись у Києві, в спілці письменників» [Лист, 12.01.1996].

Не з'ясовано, коли письменниця переїхала до Києва. Зокрема, О.Воронцова вказує на 1919 рік [Воронцова 2004: 4], тоді як в життєписі сама Марія Галич пише, що до міста приїхала по науку буремного 1918-го.

У Києві сільська дівчина знайшла себе в літгрупі «Ланка», і це було для неї логічним завершенням пошуку близького літературного середовища, у котрому свобода митця не обмежувалася партійними приписами. Соціальні потрясіння революційної доби стали головною темою її перших віршових творів – це вплив Шевченкової поезії. Вірші читала в Каневі, на могилі поета, а також в студентському середовищі. Далі перейшла на прозу під впливом і за підтримки Григорія Косинки: перша прозова збірка «Друкарка» вийшла у 1927 р., друга – «Моя кар’єра» – у 1929-му.

В автобіографії вона начебто «засуджує» грушівщину, насправді ж під час літературної дискусії 1925 – 1928 роках

«ланківці» підтримали ідею М.Хвильового про майбутнє відродження національного мистецтва і разом із ним виступили проти графоманії, «масовізму» в літературі. Магістральна тема прозописьма Марії Галич – конфлікт особистості із суспільством. Але до такого конфлікту в художній літературі більшовики ставилися з осторогою, бо мусить бути не просто конфлікт, а класова боротьба, причому перемога – на боці більшовиків. Тому недарма письменницю з її повістю «Ганна Гай» не пускали в літературу, не друкували. І вона досі лежить в архівах, як і повісті «Дівчина з рушницею» (інша назва «Як я знайшла рушницю»; 1954), «На суді», оповідання «Харитина», «Єва», «Мати й діти» (1956), що їх я бачив у рукописному варіанті (сімейний архів Володаря Постриганя). Головна проблематика цих творів – доля жінки за нових соціальних умов. Означені твори, певна річ, позначені рядянською ідеологією. Але чи справді вони збереглися, невідомо. Було б добре, якби рукописи прозаїка знайшлися в одному із львівських архівів. Якщо в Марії Галич художні образи – це самотні жінки, які здебільшого не можуть реалізувати свій природний потенціал, свої здібності в новому збільшовиченому світі, то в Г.Косинки – загублені, заблукані в революційному вирі герої.

У 20-х роках крім М.О.Галич до «Ланки» входили Д.Фальківський, Г.Брасюк, Я.Качура, В.Ярошенко, трохи пізніше приєднався І. Багряний. А ще пізніше – на збори МаРСу приходили Д.Тась, Д.Борзяк, Г.Косяченко. Слушною є думка О.Воронцової про те, що дехто з літературознавців зараховує до учасників угруповання Я.Савченка та М.Терещенка, але таке припущення не підтвердилося. А ось завжди «бунтівний» Т.Осьмачка «залишив новостворену організацію, оскільки вважав, що прихід Б.Тенети й Д.Фальківського сприяв би підсиленню в ній комуністичної ідеології. Є.Плужник через загострення хвороби фактично віддалився від об’єднання». Щодо діяльності «ланківців» , то Марія Галич в листі від 16 травня 1963 року до Василя Півторадні пояснює так: «Виникла «Ланка» після розпаду «Аспису» – тоді організувалися «неокласики» й «Ланка» (в 1924 р.). Декларації «Ланки» не пригадую, чи була така, а «Марс» опублікував свою в журналі «Життя й революція» за той рік. Могилянського на зборах

"Марса» не бачила, хоча вважаю, що ставився він до «Марса» добре.

Реалізм Підмогильного заперечував будь-який пафос, він був скептичний, як на мій погляд, з цинічним забарвленням, що аж ніяк не імпонувало мені. Реалізм Косинки був інший – реалізм боротьби. У мене ж було стремління будувати нове і тут же оформляти його в художніх образах... Кожен хотів мати своє обличчя» [ІР НБУВ 1005: 1 – 4].

Останній художній твір «Килим» Марії Галич надрукованим був у третьому числі часопису «Український засів» (Харків, 1942). Більше нічого з повоєнної художньої спадщини не пішло в друк з певних ідеологічних причин. При житті їй не вдалося здолати планку цензурних перешкод. Навіть укладений разом із чоловіком, кандидатом біологічних наук Савою Андрійовичем Постриганем (1889 – 1967) «Термінологічний словник лісівника» вийшов 1980 року ві Львові по смерті упорядників. Автору цієї статті після зустрічі із сином письменниці пощастило попрацювати з рукописами М.Галич, в результаті чого в хмельницькій обласній газеті «Корчагінець» (16.12.1990) надруковано її відкритий Лист до Спілки письменників України (1971), в якому жінка скептично ставиться до сучасних «лукашонків», що керують творчим процесом в Україні.

Очевидно, епістолярний жанр визрів в епоху, коли третім секретарем ЦК КПУ був В.Маланчук. Термін «маланчуківщина» вказує на ідеологічний диктат, що зародився в 2-й половині 60-х років минулого століття. Партійний диктат все більше посилювався й охопив духовну сферу суспільного життя України. На початку 70-х років перетворився в період «чорних списків», особистої цензури, політичних доносів, гонінь на письменників. Недарма Борис Антоненко-Давидович у листівці до Марії Галич 3 березня 1973 року повідомляв: «Дорога товаришко Маріє! Взагалі у видавництвах діється щось неймовірне: летять геть уже схвалені до друку книжки, розбираються уже набрані й готові до друку... За іншими полетіла й моя збірка прози: навіть у Москві затримано видання мого однотомника. Словом, все повертається до практики 30-х років. Звісно, це згодом мине й усе стане на своє місце, та я, мабуть, до того вже й не доживу» [Мацько, 1994: 171 – 172]. Із «ланківців» їх залишилося тоді двоє. Б.Антоненко-Давидович

постійно спілкувався із львів'янкою, якій 1 серпня 1969 року подарував свою книгу «Здалека й зблизька» з такою дедикацією: «Дорогій товаришці Марії Галич на спомин про нашу літературну молодість». В листі до Василя Півторадні (1910 – 1981) М.Галич 25.08.1968 року писала: «Чекаю Бориса Антоненка-Давидовича – він тут має бути, зайде й до мене. Ми згадаємо з ним молоді наші літа» [ІР НБУВ 1012].

Думаю, вони згадували не лише молоді літа, а й літературний процес 20-х років, репресованих колег, обговорювали сучасний стан літератури тощо. Підтвердженням цьому є свідчення Марії Галич від 16.09.1968 року: «На днях відвідав мене Борис Антоненко-Давидович. Він, як і колись, дотепний. Артистично розбалакались, і моя кімната заповнилася ніби теплими картинами літературного життя» [ІР НБУВ 1013]. У періодичній пресі наприкінці 60-х років Марія Галич змогла виступити зі спогадами про «ланківців». Зберігаються в рукописі її спогади «Косинка в літературі (1924 – 1929)» [ІР НБУВ 1015]. Свої думки і погляди виклала у листах, зокрема до літературознавця В.І.Півторадні, який тоді взявся за упорядкування книги «Чорнозем підвівся» [Чорнозем 1971], куди, окрім багатьох прозаїків 20-х років, увійшли раніше друковані твори М.Галич. До речі, є й відгук, датований 17 листопада 1971 р., самої письменниці на упорядковану прозу: «Книжкою цікавляться. Моя дочка Леся працює в сільгоспінституті й приносить добрі відзиви на книгу» [ІР НБУВ 1020: 1]. Саме В.І.Півторадні письменниця адресувала «Автобіографію» [ІР НБУВ 1007: 3 – 7], пишучи обережно, з надією на оприлюднення. Цією працею вона намагалася бодай у такий спосіб виділити себе з оточення, бо, як психічний феномен, «Я» є результатом «розвиненого внутрішнього утворення, за допомогою якого людина формує уявлення про свою індивідуальність, визначає власні якості, здібності, емоції і почуття, психічні процеси» (І.Бех).

Отже, Марія Галич брала активну участь у літературному житті України, хоч по війні писала «для шухляди», а все ж фактично відчувала себе усунутою від культурного процесу як «крайне правая», була усунута цензурною забороною й негласною вказівкою партійних високопосадовців; про них письменниця іронічно в дужках уточнює: «скрізь у житті чула ту керівну силу». З приводу цього син письменниці Володар Постригань скрушно

висловився про те, що його мама прагнула, але так і не змогла пробити собі дорогу в літературу. Підсумовуючи вищемовлене, подаємо «Автобіографію» Марії Галич, уводячи її в ширший науковий обіг.

Література: *Воронцова 2004:* Воронцова О.Л. Особливості творчості Марії Галич у контексті літературної організації "Ланка" – Марс" / Автор.дис…канд..філол.н.: 10.01.01 / Київ.нац.ун-т імені Т.Шевченка. – К., 2004. – 16 с.; *Гуменна 2004 :* Гуменна Докія. Дар Евдотеї. Іспит пам'яті: Книга перша. Книга друга: [спогади] Гуменна Докія. – К.: Дніпро, 2004. – 520 с.; *Інститут 1006 :* Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі ІР НБУВ). – Ф.274. – Спр.1006. – Арк.1; *ІР НБУВ 1005:* ІР НБУВ . – Ф.274. – Спр.1005. – Арк.1-4; *ІР НБУВ* 1007: ІР НБУВ – Ф.274. – Спр.1007. – Арк.1-7; *ІР НБУВ 1012:* ІР НБУВ. – Ф.274. –Спр.1012. – Арк.1; ; *ІР НБУВ 1013:* ІР НБУВ – Ф.274. – Спр.1013. – Арк.2; ; *ІР НБУВ 1015 :* ІР НБУВ. – Ф.274. – Спр.1015. – 18 арк; ; *ІР НБУВ 1020 :* ІР НБУВ. – Ф.274. – Спр. 1020. – Арк.1; *Мацько 1994:* Мацько В. Злотонить [літературно-критичні нариси] / Віталій Мацько. – Кам'янець-Подільський: б.в, 1994. – 288 с; *Лист 7.04.2011:* Лист Валерія Бурія від 7.04.2011 р. зберігається в сімейному архіві В.Мацька; *Лист 6.11.1992* : Лист В.Мельника від 6.11.1992 року, зберігається в сімейному архіві В.Мацька; *Лист 16.02.1989:* Лист В.Постриганя від 16.02.1989 року, зберігається в сімейному архіві В.Мацька; *Лист 29.01.1996* : Лист Анастасії Нудьги від 29.01.1996 р. зберігається в сімейному архіві В.Мацька; Лист 12.01.1996: Лист Анастасії Нудьги від 12.01.1996 р. зберігається в сімейному архіві В.Мацька; *Мороз-Стрілець 1989* : Мороз-Стрілець Т. М. Голос пам'яті [Текст]: спогади / Т. М. Мороз-Стрілець. – К. : Рад. письменник, 1989. – 196 с.; *Мороз-Стрілець 1969:* Мороз-Стрілець Т. М. Про Григорія Косинку (1899 – 1934) [Текст] : спогади. – К. : Рад. письменник, 1969. – 215 с.; *Пушкарева 1998* : Пушкарева Н.Л. Гендерные исследования: рождение, становление, методы и перспективы // Вопросы философии. – 1998. – №6. – С. 76 – 80; *Сіксу 1996:* Сіксу, Г. Сміх медузи. / Гелен Сіксу. // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.; Чорнозем 1971: Чорнозем підвівся: проза / упоряд. та приміт.: В.І.Півторадні. – К. : Молодь, 1971 . – 284 с.

* * *

Марія Галич. АВТОБІОГРАФІЯ

(написано 17 березня 1968 року)

Народилася в 1901 році в с.Малій Калигірці на Київщині. Батько мій, син колишнього кріпака, був народним учителем –

першим освітником на селі після скасування кріпацтва. Перед війною 1914 року його, що мав уже золото за вислугу років і другу нагороду за хорошу роботу, звільнили з учителювання за зв'язки з революціонером, материним братом, засланим в Онєгу в 1907 році.

Сім'я наша була велика, землі майже не було. Ми бідували – молодший брат і дві сестри пасли літом вівці й корови сусідам. Жовтень врятував нас – батько зразу вступив в комнезам, пішов працювати статистиком. Нам нарізали землі – ми почали господарювати, і всі, починаючи з батька, потяглися до науки. Батько згодом уже, коли вступив із сім'єю своєю в колгосп і став там бригадиром-пасічником, поступив заочно вчитися в Боярський бджільничий технікум – поставив свою роботу на науковий грунт, і пасіка давала найбільші прибутки в колгоспі, а батько став тоді знатною людиною.

Я в 1918 році направилася в Київ по науку. Спеціальності ніякої не мала (закінчила всього двокласну школу після церковно-приходської) і працювала тут, заробляючи на прожиття, газетяркою (розносила газети по місту), технічкою (куховаркою) у дитячому садку №91. Працювала і вчилася. Вчилася на підготовчих до університету курсах, що потім стали робітфаком. І чи працювала я, чи вчилася, завжди тримала зв'язок з тим, що будувалось після Жовтня у місті і селі. Розносячи газети по місту, спостерігала, як зводяться з руїн будівлі, бачила, як будувався завод «Більшовик». Вирішила й старців, що просили милостиню на вулицях, залучити до роботи – пропонувала їм продавати газети: по копійці від штуки приносила б їм, а що не продали – забирала. Чому б не погодитися? Коли ж ні – усі відмовилися. Зате я трохи глибше зазирнула у місто, побачила дещо мені невідоме.

В 1921 році вступила до університету на філологічний факультет (літературно-лінгвістичний цикл). Закінчила в 1926 році (дипломну роботу однак не захищала, диплому не маю). В університеті разом з асистенткою кафедри математики Клавдією Яковлевною Латишевою організувала «Жіночий гурток» – склали статут, і девізом своїм поставили: «Жінка не лялька і не квітка, а людина». Статут затвердили, і гурток наш працював аж до війни 1941 року. Метою гуртка була боротьба проти міщанства.

В університеті познайомилась я з Григорієм Косинкою, що був тут вільним слухачем тоді, – вступила в літературний гурток.

З 1924 року працювала ліквідатором неписьменності (київський лікнеп), а з 1926 до 1930 року викладала українську мову і літературу в робітничій вечірній школі №4.

Ще в селі почала писати вірші. У першому висловила радість з приводу Великої Жовтневої революції, що мала для нашої сім'ї таке велике значення. Потім прийшов у село Денікін і заявив на сходці, щоб люди не брали панську землю – він, мовляв, сам дасть селянам землю. Мене обурило, що дехто ладен був піти на те, і я написала вірш (пригадую, як тягла корбою воду з криниці, коли почула ту новину, і, схвильована, тут же почала в умі складати вірш).

Другий вірш написала про те, як Денікін почав палити у сусідньому селі хати (палив кожну п'яту хату) за те, що люди там забрали панську землю. Ті вірші читала потім у студентському літературному гуртку в Київському університеті. Їх там забракували. Мене це ніби й приголомшило, але все ж, певна своєї правоти, я згодом виступала з тими віршами на могилі Тараса Шевченка в Каневі, перед студентами цілого Києва, і мала успіх. Далі віршів не писала – перейшла на прозу. Перший прозовий твір у мене був «Перстень». Прочитала Косинці – сподобався. За порадою Косинки послала до Харкова у журнал «Червоний шлях», там не видрукували. Косинка видрукував мій «Перстень» в одинадцятому номері журналу «Нова громада», де він був на той час редактором. У тому самому журналі було оповідання Степана Васильченка і хороший ліричний вірш Володимира Сосюри.

У 1924 році утворилися філії літературних організацій «Плугу» і «Гарту». Я вибрала «Гарт». Але там не було належного керівництва – зрідка дехто приїздив Харкова – я вийшла з «Гарту». Вступила до «Ланки», що згодом звалася ще «Марс» (майстерня революційного слова) – була там до 1929 року, коли ця організація була ліквідована. В «Ланці» я написала оповідання «Друкарка», «Моя кар'єра», «Хліба нема» та інші дрібні речі, що увійшли до першої моєї і другої збірок, які видрукувано теж під час перебування в «Ланці» й «Марсі».

В 1930 році одружилася, виїхала до Харкова. Працювала тут у сільськогосподарському інституті викладачем української мови, і в 1934 році вилучала з інститутської бібліотеки заборонені книги. У списку заборонених були й мої «Друкарка» й «Моя

кар'єра», хоч ніде, в жодній рецензії (на «Друкарку» їх було одинадцять) не було сказано про них чогось недоброго, і майже в кожній зазначалось, що в моїх творах хороша мова.

При переході з київського колективу письменників, де я була з часу його заснування (1925 р.) у харківський, хтось відрекомендував мене «крайне правая» – це коли я бралася тут на облік. У київському колективі письменників я такого ярличка не мала. Брала там активну участь у громадському житті: штурмувала у виїзній бригаді прорив на заводі «Більшовик» (на тому самому, що бачила колись як він зводився з руїн); їздила на чимбарний завод на Куренівці; бувала на трамвайних майстернях імені Домбаля, на будівництві київського вокзалу – виступала про те з нарисами на радіо. Була технічним секретарем київського місцевкому письменників. Там же, в Києві, ми, група жінок-письменниць: Агата Турчинська, Маргарита Сенгалевич, я зорганізували «Жіночий альманах», де взяли участь усі жінки-письменниці Києва й Харкова, і присвятили його Ользі Кобилянській. Держвидав ухвалив альманах до друку і видав аванс, який пішов на будування будинку письменників, отой, що по вул. Леніна. Там і моя квартира десь є.

У Харкові, де в новому оточенні так непривітно мене зустріли, я нічого не могла протиставити отому упередженню «крайне правая». У мене була мала дитина, була робота в інституті й не було чогось такого, щоб можна було видрукувати. Повість «Ганна Гай», що її почала ще в Києві, була незакінчена. Над нею ще треба було працювати й працювати. Тому, коли в харківському місцевкомі письменників мені сказали сплачувати внески там, де одержуєш зарплату, я в 1932 році змушена була вийти із колективу письменників і взятися на облік в інституті. Тішила себе тим, що закінчу повість і тоді там поновлюся. Так я вибула з колективу письменників, хоч роботу в літературі ніколи не кидала.

Повість «Ганна Гай» я закінчила в 1936 році і подала у харківський журнал до друку. Там сказали дещо доробити. Я доробила і послала в київський журнал. Там теж зробили зауваження і сказали після доробки повернути. І от, коли я почала ту свою повість доробляти, коли почала звіряти її з дійсністю, мені враз цілком ясно стало, що твір мій з дійсністю розходиться. У повісті я вивела сільську дівчину, наймичку куркуля Крицького,

що потрапляє до міста, учиться тут, працює і стає нарешті головним редактором ВУФКу.

Думку про повість «Ганна Гай» викликала в мене ліквідація грушівщини, що почалася в літературі, чому я дуже була рада. Хоч я й цінила «Ланку» за те, що в ній звучала ідея справжньої вселюдської літератури, де українська радянська література посідала б належне їй місце, хоч поважала кожного з членів «Ланки» – мене все ж гнітила замкненість цієї літературної організації. Мабуть, усі ланківці відчули те, коли згодом реорганізувалися в «Марс» (майстерня революційного слова – це не так собі взято було), куди увійти міг кожен з письменників, хто хотів. І все ж це була організація, як були й інші: «Плуг», «Гарт» неокласики, «Нова генерація», ВУСПП, Вапліте – така от роздрібленість. Коли волею партії (скрізь у житті чула ту керівну силу) пішла боротьба проти розмежованості в літературі, що відгороджувала її від живого життя, я вловила в тому перемогу народних творчих сил, тих, що перемогли в Жовтні. Мене обхопила неймовірна радість, і я вирішила написати про те твір. Про перемогу народну над усім старим. Взяла для того форму повісті, що складалась з окремих новел. Охоплена єдиним поривом, я писала, закривши очі й вуха на все, що навколо коїлося. І написала. І почала тепер звіряти твір з дійсністю. І побачила, що твір мій з дійсністю не сходиться.

Перебуваючи в місті, я тримала міцний зв'язок із селом, з колгоспом, за який агітувала і куди вступила разом з батьком і цілою нашою сім’єю в 1929 році. Щороку я приїздила літом у колгосп працювати. У 1933 році я написала нарис про свій колгосп, що був тоді в жахливому стані, і подала його до харківської газети «Вісті». Відти той нарис потрапив у район, до секретаря райвиконкому Лукашонка, і той повів проти нас усіх таку боротьбу, що сім'я наша тільки чудом врятувалася – брат, що приїхав на той час з армії, привіз із Москви комісію, яка від імені Сталіна той конфлікт розв'язала.

Батька на роботі поновили, ми всі теж зайняли свої місця, а Лукашонка було знято з керівного поста й засуджено на кілька років ув'язнення. Так от, у тій боротьбі, що тривала майже два роки (ми скрізь: і до Петровського в Києві вдавалися, і до Москви, до

Сталіна) я побачила, яку силу ще мають ті залишки старого світу, що насував на нас війною із Заходу.

Оповідання «Килим», що його написала під час війни в окупації, викликано було потребою дати відсіч цілому тому старому світові. До Сталіна у мене було особливе ставлення – вважала його справжнім комуністом (перечитала всі його твори); шкодувала тільки, що він відгороджувався від людей – не бачить, що діють там лукашонки – оті люди з особливого тіста, як він сам їх назвав. Двадцятий з'їзд партії відкрив мені істину. В окупацію були видрукувані ще двоє моїх оповідань – «Дівчинка в степу» і «Свят-вечір».

У війні бачила боротьбу радянського народу проти темних сил, що проти них народ боровся в Жовтні. І, як тоді, він переміг, так і тепер, певна була, переможе. Вірила: переможе те нове, що стало у нас вже на ноги, зміцніло. Так воно й сталося. Щаслива з того, що надії мої здійснилися, я зразу після війни написала повість-рапорт «Дівчина з рушницею». Тут ніби я розв'язала ті питання, що стали переді мною у зв'язку з моєю повістю «Ганна Гай».

Написала ще кілька оповідань: «Харитина», «Мати і діти», «Єва». Все, що колись писала, пов'язано в мене з ідеєю комунізму, що її красою захоплено в Жовтні і що висловила те в першому своєму прозовому творові «Перстень».

Після війни у Львові викладала українську мову й літературу на курсах іноземних мов при Інституті удосконалення вчителів. Викладала українську мову на підготовчих курсах і в гуртках наукових робітників Львівського лісотехнічного й зооветеринарного інститутів.

Працювала в товаристві «Знання» з часу його заснування – читала лекції. З 1955 до 1968 рр. була секретарем секції мови і літератури при Львівському обласному товаристві «Знання». Була не раз нагороджена.

Зараз пишу про Григорія Косинку до книги спогадів. У плані маю написати про «Ланку», про Євгена Плужника, Валер'яна Підмогильного, загалом – мемуари. І хочу докінчити таки свою повість «Ганна Гай».

О.І. Риверчук, асп. (Вінниця)

УДК 821.161.2 – 32.09
ББК 83.3 (4 Укр)

Функціональне наповнення часопростору резонансного оповідання «Коняка» Галини Журби

У статті детально аналізуються часопросторові координати непересічного оповідання «Коняка» Галини Журби, висвітлено масштаб дій і думок авторки та її персонажів у потоці часу і простору, що сприятиме глибшому розумінню світогляду письменниці та усвідомленню справжньої цінності її творчості. Окреслено функції категорій художнього часу та художнього простору у створенні художнього світу твору, зокрема визначено їхню роль у побудові сюжету досліджуваного оповідання.

Ключові слова: *художній час, художній простір, художній хронотоп, паралелізм, сюжетний час, фабульний час, часовий і просторовий екскурс, сюжетотворча функція часопростору.*

Olga Riverchuk. The functional filling of the space-time Halyna Zhurba's resonance story «A horse».

The article is devoted to the detailed analysis of the space-time address of Halyna Zhurba's outstanding story «A horse», to investigation of the scales of the authoress and her characters' actions and opinions in the flow of time and space, which will promote thorough comprehension of the authoress' world-view and awareness the genuine value of her creation. The functions of the categories of artistic time and artistic space in the artistic world of work's creation were determined, in particular their role in the plot's construction of the story, which was researched, was defined.

Keywords*: an artistic time, an artistic space, an artistic space-time, parallelism, plot time, fable time, temporal and spatial digression, the space-time's function of the plot's construction.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Зацікавленість проблемою художнього часу і простору в художніх творах Галини Журби обумовлена підходом до літературної творчості як до особливого типу реальності. Відтак засвідчення вагомої ролі просторового і часового зв'язку в конструюванні та сприйнятті літературної дійсності оповідання «Коняка» є на часі. Цей твір проаналізовано Галиною Сокол крізь призму жанрово-

стильових особливостей прози письменниці [Сокол 2012], лаконічно розглянуто Наталею Шумило у розрізі ідейних та поетикальних домінант ранньої прози Галини Журби [Шумило 2012]. Однак функціональне наповнення часопростору резонансного оповідання «Коняка» Галини Журби досі не було предметом окремої літературознавчої розвідки, дослідження й обґрунтування якого, власне, і є метою цієї статті. Праці Михайла Бахтіна [Бахтин 1986; Бахтин 1975], Дмитра Ліхачова [Лихачев 1987], Юрія Лотмана [Лотман 1998] становлять левову частку теоретичного підґрунтя наукової публікації.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. «Морозного січневого ранку 1912 року приїхала я вперше до Києва, саме в той день, коли ввесь наклад «Української хати» сконфісковано за моє оповідання «Коняка» [Журба 1912]. Такий нечуваний талан на самім порозі нового життя!» [Журба 1990: 130] – згадує письменниця на сторінках мемуарів «Від «Української хати» до «Музагету»». За кілька днів по приїзду до Києва Галина Журба отримала «радісного» [Журба 1990: 130] листа з Одеси від Андрія Ніковського, у якому літературний критик хвалив авторку, беззаперечно констатуючи: «Вона [«Коняка» – О.Р.] не тільки по-мистецькому написана, – вона сміла, революційна. Цензор не міг поступити інакше. Бувши цензором – я зробив би те саме» [Журба 1990: 130]. Соціально-критична спрямованість цього твору, що не залишив у свій час байдужим Микиту Сріблянського [Сріблянський 1913: 101], стала причиною засудження редактора «Української хати» Павла Богацького до кількамісячного арешту (незважаючи на намір Галини Журби «прийняти вину на себе, та відсидіти кару» [Журба 1990: 130]). Між іншим, 1919 року це оповідання увійшло до другої збірки малої прози письменниці «Похід життя» [Журба 1919: 42 – 58].

Звертаючись до мотиву соціального гноблення, Галина Журба мала на меті продемонструвати, як несправедливий суспільний устрій здатен впливати на людські долі – породжувати всенародну трагедію. Реципієнт чітко усвідомлює намір письменниці: зобразити зародження революційних настроїв селян, тим самим прогнозуючи неминучу модифікацію пасивного передреволюційного етапу українців на рішучий, активний,

діючий. Авторка відкрито критикує становище робітників (у персоніфікованому образі коняки Лисої), засуджуючи безкінечні знущання панів над людьми, які каторжно працюють «за мордачі, за нагаї та мідяні гроші» [Журба 1919: 55] (залежність тварини від немилосердного господаря Івана).

Стильовою своєрідністю оповідання «Коняка» є асоціативний тип зв'язку подій твору, який уможливлюється завдяки майстерній часопросторовій організації тексту Галиною Журбою. Філософія Лисої співвідноситься з філософією її господаря: «переносити все байдужно, терпляче та робити своє» [Журба 1919: 43]. Майже кожний момент оповідання – нагода для образного порівняння й зіставлення двох персонажів твору (прийом паралелізму): «Коняка ненавидить Івана так само як Іван коняку» [Журба 1919: 47]; «Іван страшенно ненавидить пана, так само як Лиса ненавидить панських гладких коней» [Журба 1919: 48] тощо. Значно частіше письменниця застосовує не конкретні авторські ремарки, а йде шляхом паралельного опису зовнішності, або ж душевного стану персонажів: «…Знає теж Лиса, що так буде все, все однаково доки вибита з сил не впаде та не здохне з цим вічним недоситом в шлунку…» [Журба 1919: 43] – «Думки Іванові тоже обриваються такі самі чорні, важкі та падають в топіль багнюки…» [Журба 1919: 43]; «Сірі та лагідні очі Іванові стали тепер дикими як у вовка…» [Журба 1919: 44] – «… Очі її [Лисої – О.Р.] такі повні погорди та зненависті» [Журба 1919: 48]; «Важки кинув, голову похилив і замислився» [Журба 1919: 49] – «Коні самі йдуть, тоже низько повісивши лоби…» [Журба 1919: 49] тощо. Кульмінацією цих асоціативних рядів-зіставлень (аналогій) виявляється несподівана взаємна чулість господаря і тварини наприкінці оповідання: «– Лиса, Лиса… ти моя, ти маленька… моя худоба. Обнімав, цілував мокрий від инею писок коняки і плакав. Сльози текли йому по лиці, по кожусі, солоні та брудні. І Лиса невідомо чому зітхнула, голову поклала на плече мужика і тихо стояла» [Журба 1919: 58].

Художній світ оповідання «Коняка» Галини Журби вирізняється складною і багатоаспектною часопросторовою організацією, специфіку якої можна виявити виключно при глибинному аналізі тексту, в якому категорія простору – є другорядною. Події твору не виходять за межі українського села

(«свій» простір). Письменниця зображує переважно відкриту місцевість (вулиця; ворота і подвір'я фабрики, подвір'я корчми, пустий простір піль) з поодинокими описами-мініатюрами зовнішнього середовища, обмежившись на певний час чотирма стінами корчми (замкненість локального простору) з метою розкрити сутність вольового й бунтарського «обмеження» її постійних відвідувачів. Помітне тяжіння до природи, яку авторка вважала основою буття людини, уособлює своєрідність світогляду письменниці, виразну ознаку її мистецького стилю. На противагу мінорному настроєві оповідання, довкілля в ньому, навпаки, сповнене оптимізмом: небо «тихе було, мов засноване млою, а білі пасма павутиння тягнулись по ньому, віяли, мов тонюсеньке срібне прадіво та чеплялись стерні. Сонце було бліде і тепле, а величезна пустка піль повна незглибної тиші» [Журба 1919: 43].

Календарний час оповідання – осінь; координати добового часу не чисельні: день (умовно, оскільки сонячно), «осінній смерк пада» [Журба 1919: 50], «прийшов тихий осінній смерк» [Журба 1919: 55], «небо червоне на заході» [Журба 1919: 56], «темно вже стало зовсім, зори блідо заморгали на мороз» [Журба 1919: 57], «ніч осіння» [Журба 1919: 58].

Сюжетний час оповідання є значно коротшим за фабульний. Подеколи Галина Журба звертається до минулого (часових та просторових екскурсів) як побіжного тлумачення окремих епізодів того, про що розповідає, переважно характеризуючи поведінку і психологію персонажів твору. Прикладом цього є застосування письменницею ретроспективних тенденцій (спогади Івана про смерть і похорони п'ятирічної доньки Хивроньки, згадки Лисої про жорстоке вбивство господарем на її очах її ж новонародженого маленького рябенького лошати, дрімання Івана на возі по дорозі до фабрики), ретардації (філософські роздуми нещасної, загнаної коняки з глибоким підтекстом: «– Вся мудрість життєва в тім: щоб яко мога менче двигать ногами, як найбільше з'їсти де і як попадеться, не дарувать свого нікому і при кожній нагоді постояти» [Журба 1919: 57]). Таким чином, письменниця перериває основний виклад подій з метою розширити хронотоп оповідання, висуваючи на передній план не саму подію, а її місце і наслідки в житті автора-розповідача. Фабульний час кількох годин подекуди передано

кількома хвилинами сюжетного: «Пес загавкав десь хриплим, затяжним воєм. Перейшов хтось крізь дорогу з повними відрами. Заплакала дитина. І пес гавкав знову довго, довго десь і далеко. Нагло коні зійшли самі чуть на бік і затримались» [Журба 1919: 50] (повернення Івана з фабрики додому, звична «самостійна» зупинка коней біля жидівської корчми, де селянин пропиває майже весь заробіток, так і не повернувши боргу за похорони дитини). У такий спосіб письменниця, перестрибуючи певний часовий проміжок, згущує описані події.

У безглуздому змаганні Івана з чорнявим Охримом (по-вуличному – Кабачком) перед фабричними ворітьми, хто перший потрапить на подвір'я, господар Лисої залишився з пошкодженим возом. У цьому Іван звинувачує Лису, яка «ковзалась у болоті у даремних силкуваннях, шарпалась та падала» [Журба 1919: 45], – «почастував її зі всієї сили чоботом у бік» [Журба 1919: 47]. Авторка наголошує на тому, що така пригода з возом трапляється в Івана не вперше, однак чоловік – «непоправний» [Журба 1919: 47]. Зосередженість письменниці на події, яка повторюється циклічно (три – чотири рази на рік), підкреслює її виключну значимість у характеристиці персонажа, який щоразу наражається на небезпеку втратити карбованця, аби лишень зекономити півгодини часу. Підсвідомо Іван прагне такої перипетії, адже «глибоко десь у ньому таїться якась радість, що все ж таки другий раз не поїде» [Журба 1919: 47], що не доведеться знову «двигати лопатою вуголь, їхать по розбитій дорозі, мордуватись з кіньми та возом» [Журба 1919: 47].

В оповіданні «Коняка» домінує концентричний сюжет (сюжет «єдиної дії»), що сприяє глибокому дослідженню конфлікту, структурній цілісності твору за рахунок зосередження авторки на одному вузлі подій. Згідно з архітектонікою тексту, виділимо п'ять частин, позначених рубриками (…..): 1) дорога селянина Івана та його коняки Лисої до фабрики (перевезення вугілля та жому); перегони Івана та Охрима (Кабачка), пошкоджений віз Івана, байдужі невдалі поради чоловіків Іванові, 2) лагодження Іваном колеса до возу; 3) розмова Івана з паном; 4) дорога до корчми, перебування Івана у душній хаті з іншими трударями, чиє життя таке ж безпросвітне і безперспективне, як і Іванове, потужний монолог Івана; 5) вияв нечуваної приязні

господаря до тварини, спів Івана на возі дорогою додому. Монолог-каяття, монолог-обурення й висловлення промовистої оголеної правди Іваном – безперечно, є апогеєм твору. Іван усвідомлює: пута рабської покори стали надто тісними, не за горами той день, коли «ще закричиш великим, страшним криком, від якого померкнуть зори і почорніє земля, а твоя тінь п'яна виросте понад корчму і пійде геть відлогами добиватись правди» [Журба 1919: 55].

Найяскравішими моментами для сприйняття читача є, звісно, відтворена письменницею пряма мова персонажів (зокрема, «крик душі» Івана в корчмі). Адже, збіг розповідного часу з фабульно-сюжетним увиразнює події реальної дійсності. Пряма мова, навіть не виділена Галиною Журбою графічно (внутрішні монологи Лисої), наближає реципієнта до діючих осіб, дає можливість стати йому ніби учасником комунікації.

Оповідання «Коняка» містить у собі всі можливі варіанти поєднання наративного та фабульно-сюжетного часів: для відтворення основних подій твору авторка вводить діалоги, монологи, полілоги; пряму і непряму мову персонажів, різнопланові міркування героїв тощо. Відтак в оповіданні варіюється вживання часових форм (минулого і теперішнього), що, в жодному разі, не порушує цілісності художнього твору.

Оскільки жанрова віднесеність малої прози відзначається мінімальністю обсягу, а звідси – й ущільненням меж хронотопу, часопростір оповідання «Коняка» певною мірою видається вузьким і дещо одноплановим. Однак різноплановість розширеної просторово-часової організації всієї збірки оповідань «Похід життя» Галини Журби досягається за рахунок перебігу кожної описаної події у свій час і в окремому просторі.

Різні часові виміри, перетинаючись, утворюють складну систему координат часу і простору, що й характеризує хронотоп оповідання «Коняка». Часова фіксація невід'ємна від просторової. Час ніби переходить у простір, і в своєму злитті вони створюють своєрідний фундамент подальшої події, і сприяють, таким чином, розвитку сюжету. І хоча, за М. Бахтіним, провідним початком літературного хронотопу є час [Бахтин 1986: 122], проте поняття «художній простір» заслуговує на окрему увагу, бо для Галини Журби характерна така особливість відображення художнього

простору, як накладання одне на одного окремих художніх просторів. В оповіданні «Коняка» ця особливість яскраво виражена, адже художні простори двох персонажів – Івана та Лисої – постійно переплітаються, взаємодіють один із одним. Між іншим, на нашу думку, недоцільно окреслювати постать Івана, як головного персонажа оповідання, а тим паче – героя твору (у зв'язку з амбівалентністю, яка виникає у реципієнта – одночасна симпатія та антипатія, суперечливе емоційне ставлення до персонажа). Окрім промовистого антропоніму (бідність, нужденність), коняка Лиса виконує не менш важливу функцію у створенні художнього світу твору. Номінативна назва оповідання містить у собі прийом ідентифікації: Іван, будучи уособленням злиденних українських трударів, мало чим відрізняється від коняки, адже так само покірно, навіть байдуже, ставиться до всього, що з ним відбувається, мириться з панськими наріканнями, осудом та погрозами: «… шапку мне у руці, всміхається невиразно…» (бутафорія) [Журба 1919: 48].

Літературні хронотопи (дороги, возу, фабрики, корчми) оповідання «Коняка» Галини Журби мають не лише сюжетне значення, а й виконують функцію організаційних центрів основних подій, що описані у творі. Провідним, звісно, є традиційний у літературі хронотоп дороги – аналогія життєвого безпросвітного шляху українців: «Все життє її [Лисої – О.Р.] так само як і Іванове переволіклося по тій дорозі між чавункою та заводом; по болоті, в гною та вбиваючій спеці або в туманах куряви» [Журба 1919: 43]. Безумовним є образотворче значення хронотопів у тексті, оскільки сюжетні події в них конкретизуються, а час і простір набувають чуттєво-наочного характеру. Образотворчу функцію художнього хронотопу підкреслював М. Бахтін, констатуючи: «Про подію можна повідомити, проінформувати, можна при цьому дати точні вказівки про місце і час її здійснення. Але подія не стає образом. Хронотоп же дає суттєву основу для зображення події. І це завдяки особливому згущенню і конкретизації прикмет часу – часу людського життя, історичного часу – на певних ділянках простору. Це і створює можливість будувати зображення подій у хронотопі (навколо хронотопу)» [Бахтин 1986: 53].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Оскільки часопросторова організація прози належить до сюжетно-

композиційного рівня літературної творчості, очевидним є домінування сюжетотворчої функції хронотопу оповідання «Коняка» Галини Журби. Так, різні типи часопросторових відносин, взаємодіючи між собою, становлять сюжет, в якому описана подія стає образом. За допомогою часопростору авторка з'єднала весь твір у композиційно-смислове ціле.

Проблема літературознавчого вивчення художнього твору шляхом аналізу особливостей і функцій художнього часопростору залишається відкритою. Перспективними будуть дослідження хронотопу прози Галини Журби як системотворчого чинника суб'єктивного і об'єктивного, визначення ролі часопростору в розумінні світоглядної позиції авторки, з'ясування значення часово-просторових категорій у формуванні ідейно-емоційного впливу на читача.

Література: *Бахтин 1986*: Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.; *Бахтин 1975*: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.; *Журба 1990*: Журба Г. Від «Української хати» до «Музагету» (Люди й події) // Україна. – 1990. – № 45. – С. 130–131; № 46. – С. 132–134; № 47. – С. 135–137.; *Журба 1912*: Журба Г. Коняка / Галина Журба // Українська хата. – 1912. – № 1. – С. 7 – 21.; *Журба 1919*: Журба Г. Коняка / Похід життя. – К.: Вид-во «Сяйво», 1919 (жовтень). – С. 42 – 58.; *Лихачев 1987:* Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – Л.: Худож. лит. Ленинградское отделение, 1987. – 624 с.; *Лотман 1998:* Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: «Искусство–СПБ», 1998. – С. 14 – 285.; *Сокол 2012*: Сокол Г. Передреволюційні настрої та соціально-критична спрямованість оповідання Галини Журби «Коняка» // Теоретична і дидактична філологія: Збірник наукових праць / За заг. Ред. Г.Л. Токмань. – Випуск 11. – К.: ІВЦ Держкомстату України, 2012. – С. 430–438.; *Сріблянський 1913*: Сріблянський М. Літературна хвиля (Погляд на літературу українську за р. 1912) / Микита Сріблянський // Українська хата. – 1913. – № 1. – С. 27–35; № 2. – С. 101 – 110.; *Шумило 2012*: Шумило Н. Ідейні та поетикальні домінанти ранньої прози Галини Журби // Дивослово. – 2012. – №10. – С. 55 – 59.

Ольга Рыверчук. Функциональное наполнение хронотопа резонансного рассказа «Лошадь» Галины Журбы.

Статья посвящена детальному анализу пространственно-временных координат незаурядного рассказа «Лошадь» Галины Журбы,

исследованию масштабов действий и мнений автора, а также ее персонажей в потоке времени и пространства, которое будет способствовать более глубокому пониманию мировоззрения писательницы и осознанию настоящей ценности ее творчества. Очерчены функции категорий художественного времени и художественного пространства в сотворении художественного мира произведения, в частности определенно их роль в построении сюжета исследуемого рассказа.

***Ключевые слова**: художественное время, художественное пространство, художественный хронотоп, параллелизм, сюжетное время, фабульное время, временной и пространственный экскурс, сюжетосложительная функция хронотопа.*

УДК 82-312.1
ББК 883.3 (4 Укр)

Марія Савка, доц. (Дрогобич)

До питання жанрововизначальних чинників в українській малій прозі перших десятиліть XX століття: національно-екзистенційний аспект

У статті розглянуто жанровизначальні чинники української малої прози перших десятиліть XX ст. крізь призму національно-екзистенційної свідомості. Також здійснено огляд літературознавчих і філософських досліджень відповідної проблематики.

***Ключові слова**: жанр, мозаїчно-структурний тип оповідання, новелістична сконцентрованість, екзистенціальні модуси, національний імператив, лейтмотив, автор.*

Savka M. To the problem of genre-defining factors in the Ukrainian short prose of the first decades of the twentieth century: national existential aspect

The article explores the genre-defining factors of the Ukrainian short prose of the first decades of the twentieth century from the point of view of national existential consciousness. In addition there is a survey of researches of the corresponding problematics in history of literature and philosophy.

***Key words**: genre, mosaic-like type of story, short story concentration, existential modi, national imperative, leitmotif, author.*

Провідна ідея філософського екзистенційного світорозуміння в українській малій прозі перших десятиліть XX ст. полягає у вирізненні в сфері людського буття двох протилежних його модусів: *існування* (життєво-біологічні виміри) та *екзистенції* (духовно-смислові виміри) – тобто трансценденція релігійного, суспільного, національного ідеалів. Парадокс полягає в тому, що ці два модуси буття людини є антагоністичними у відношенні один до одного. Звідси – категорії «абсурду буття», «страху», «відчаю», «відчуженості», «страждання» і т. п.

Адже неспроста Н. Михайловська у дослідженні «Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX століття» (1997) розглядала низку художніх текстів певного періоду крізь призму одного із основних модусів нашого існування – «*amor fati*" (*надії на межі відчаю*) [Михайловська 1997: 212]. Цю життєву позицію утверджували ще давньогрецькі стоїки, які вчили, що людині потрібно із твердою рішучістю долати всілякі незгоди, спокуси і страждання, тобто бути «твердою у нещастях».

Своєрідну ґенезу-метаморфозу екзистенційного принципу "*amor fati*" можна простежити і в есе «Міф про Сізіфа" (1942) А. Камю, в якій автор намагається знівелювати чинні стереотипи стосовно беззмістовної, важкої і нескінченної сізіфової праці, що стала уже крилатим висловом усього «непотрібного» і «беззмістовного». На думку французького письменника і філософа образ Сізіфа є уособленням мужньої людини, котра, незважаючи на свою приреченість, усе ж віднайшла смисл у власній екзистенції – це бунт проти всіх богів і виклик невблаганній долі. У такий спосіб «абсурдна людина» стає вищою за ті обставини, у яких поставлена. Адже вона зуміла скерувати власні *муки* у внутрішню *втіху*, яку ніхто невзмозі від неї відібрати. Отже, А. Камю пропонує власну інтерпретацію «міфу» про самоствердження людини як особистості, боротьбу її інтелекту з жорстокою реальністю, яка нічого спільного не має із її внутрішнім світом.

Якщо спробувати перенести на український мистецький ґрунт певні міркування, то найкращим їхнім відображенням є поетичні рядки Лесі Українки «Contra spem spero!» («Без надії сподіваюсь!»). Адже неспроста Ф. - В. Шеллінґ вважав, що художня література – своєрідний «орган філософії». І хоч

екзистенціалізм не становить єдиної світоглядної системи у сферах філософії і літератури, проте, як слушно зауважувала Л. Назаревич, спільною рисою більшості їхніх представників «можна назвати намагання відкрити, *пояснити буття крізь призму особистого існування*, до чого прагнув ще данець К'єркегор» [Назаревич 2005: 70].

Цей постулат філософської течії, яка сформувалася на зламі XIX – XX століть у Європі і представлена такими яскравими постатями, як Ф. Ніцше, М. Гайдеґґер, М. Бердяєв, Н. Аббаньяно, К. Ясперс, Г. Марсель, А. Камю, Ж. - П. Сартр, М. Мерло - Понті, Ф. Кафка та ін., виявив себе (хоча в дещо іншому, суто християнському ракурсі) ще у філософській антропології Авґустина Блаженного. З цього приводу І. Лепп зазначає: «Нічого дивного немає в тому, що впродовж багатьох століть саме християнські мислителі, а серед них найбільш автентичні містики, сповідували екзистенціалізм, тоді як атеїстичний екзистенціалізм, незважаючи на його недавній успіх серед «людей з вулиці», є лише аномалією» [Лепп 2004:62].

Варто зауважити, що літературознавчий аналіз художніх творів в екзистенційних вимірах, зокрема української малої прози перших десятиліть XX століття, передбачає актуалізацію певних «модусів-екзистенціалів»: *відчаю*/*надії*, *туги*/*радості*, *покинутості*/*солідарності*, *абсурду*/*смислу*, *смерті*/*життя*, які, підпорядковуючи собі цілий ряд інших, утворюють таким чином системну структуру у жанрологічно-інноваційних процесах. Іншими словами вони розширюють межі художнього часопростору малоформатних творів, наближаючи їх фабулу до жанрів великої прози.

Наприклад, *свобода*, яка, на думку засновника «позитивного екзистенціалізму» Н. Аббаньяно, є базовим екзистенціалом людини, відіграє кардинальну роль у сюжетотворенні оповідання «Сойчине крило» І. Франка, що, на думку І. Денисюка, «за обсягом змальованих подій… наближається до повісті» [Денисюк 1999: 212]. Адже саме бажання «абсолютної свободи» спонукало головну героїню Маню покинути свого коханого, що в кінцевому результаті призвело до фатальних наслідків. Таким чином, автор виявляє екзистенційне розуміння онтологічних засад буття людини, яка з одного боку є «приреченою до свободи» (Ж. - П. Сартр), а з іншого

– відповідальна за свій вільний вибір. Врешті - решт героїня збагнула, що бути вільною – це передусім уміти любити, тому повертається до милого. Оповідання має песимістичний початок і оптимістичне закінчення. Його композиційно-парадигмальні вектори «позитивних» і «неґативних» екзистенціалів формують оригінальну жанрову модель твору, яку, за вдалим визначенням І. Денисюка, «можна назвати і новелою характерів» [Денисюк 1999:212].

Подібна тенденція до екзистенційно-смислового «розкріпачення» жанрів української малої прози кінця XIX початку XX століття простежується і в експериментальному нарисі «Valse melancholique» Ольги Кобилянської, епічні полотна якої тяжіють до «повісті» (Ю. Ковалів). Адже генологічну функціональність деталей підсилюють певні «модуси-екзистенціали», на що знову ж таки звернув увагу Ю. Ковалів: «Героїні репрезентували несумісні інтенції: з одного боку, цілком зрозуміле прагнення нормальної людини до щастя, задоволення, безпечності, з іншого – нестримна пристрасть до творчості, яка заходить так далеко, що впокорює будь - яке особисте бажання. Ситуація переходить у стан екзистенційного вибору *або – або*» [Ковалів 2013: 301].

З цього приводу – слушні міркування К. Ясперса: «Свобода (зокрема і загострена потреба екзистенційного вибору. – М. С.) реалізується лише в спільноті людей. Я можу бути вільним у тій мірі, в якій є вільними інші. (…) Однак абсолютна істина, а відтак і цілковита свобода ніколи не досягаються. Істина разом зі свободою постійно перебувають у *дорозі»* [Ясперс 1991: 167 –168]. Мабуть, тому *мандрівний мотив* часто присутній у творах екзистенційного спрямування.

Літературознавча рецепція певних ідей та концептів залишає простір для генологічних інтерпретацій та різночитань і в українській малій прозі доби «Розстріляного відродження». Приміром, оповідання «Блакитний роман» Гната Михайличенка Любомир Сеник називає «найкоротшим українським романом» [Сеник 2002:57], а Ю. Шерех дав жанрологічне визначення «Вертепу» А. Любченка як «філософської містерії з інтерлюдіями» [Шерех 1999: 482].

У жанрологічно-інноваційних процесах української малої прози перших десятиліть XX століття усе більше почали

відігравати провідну роль екзистенціали людського буття. Епоха і людина стали основними філософсько-тематичними векторами доби літературного модернізму, а передчуття смерті як фатальної невідворотності – іманентним означником «межової ситуації» індивіда, що особливо притаманне творам антивоєнної тематики.

Так екзистенціали «*відчаю*» і «*загубленості*» активізовують композиційно-смислову організацію невеликого за обсягом твору «Село вигибає» Марка Черемшини, створюючи при тім ефект «романної поліфонії» (М. Бахтін). Це дало можливість дослідникам творчості письменника, зокрема Р. Піхманцеві, охарактеризувати твір як «новелістичну повість». [Піхманець 2012: 316]. Певні генологічні рефлексії екзистенційної «межової ситуації» людини простежуються і в оповіданні «Поза межами болю» Осипа Турянського, яке зазнало в літературознавстві найрізноманітнішої жанрової дефініції: «поема» (Р. Плєн, Т. Салига), «повість» (Р. Федорів), «повість-поема» (С. Пінчук), «поема – симфонія» (З. Гузар), «ліричний роман» (А. Печарський), «роман» (М. Ільницький, Н. Мафтин) тощо.

Вагомим підтвердженням певних міркувань можна вважати і слова, взяті із праці А. Камю «Бунтівна людина»: «Стає зрозумілим, чому бунт не може обійтися без дивної любові» [Камю 1997: 316]. Таким чином французький мислитель дає збагнути, що людина, будучи закинутою у матеріальний світ, усвідомлює своїм розумом його «*абсурдність*». У ній прокидається «*бунтарство*» і воля до «*свободи*», прекрасні поривання яких повинні умиротворитися «*любов'ю*», тобто сприйняттям реального світу. Цим же філософ окреслює перспективу долання *екзистенційного вакууму* в соціумі.

У цьому зв'язку можна б вести мову про розвиток національно-екзистенціальної методології в сучасному українському літературознавстві, що виявляється більшою чи меншою мірою в працях С. Андрусів, О. Багана, І. Дзюби, М. Жулинського, М. Зубрицької, В. Іванишина, П. Іванишина, М. Ільницького, С. Квіта, Г. Клочека, І. Набитовича, М. Наєнка, В. Панченка, Т. Салиги, Л. Сеника, Л. Скупейка, А. Ткаченка, С. Хороба, Н. Шумило та ін.

Власне, якщо спробувати звести до спільного українського літературознавчого знаменника те, що зазвичай в

західноєвропейському екзистенціалізмі називають «*свободою»*, тобто відповідальністю людини за результат свого вибору, то найпоказовішими у цьому плані є слушні слова Т. Салиги: «Голос волі нас покликав знову. Ми збагнули гегелівську істину, що не «ланцюги роблять раба рабом, а свідомість того, що він раб» [Салига 1997: 12].

Справді, людська «свідомість», будучи вищою формою відображення реальної дійсності, водночас створює свій власний світ (екзистенцію), живе у ньому і здатна змінювати його. Це також стосується і словесної творчості. Адже, де є потенціал «*слова»*, там – і потенціал «*свідомості»* («несвідомого») індивідуума, який більшою чи меншою мірою пов'язаний із «буттям нації» – її історією, культурою, релігійними віруваннями і т. п. Тому має цілковиту рацію П. Іванишин, коли запевняє: «Сформульований українськими класиками (передусім Т. Шевченком) національний імператив постає як основа, аксіальна «внутрішня ціль» і водночас найважливіша «для життя нації» цінність («благо»), яка вчить мислити національними «категоріями життя» у всіх сферах буття народу» [Іванишин 2008: 355].

Наукова аналогія тут – очевидна. Зокрема, мова іде про «екзистенційну інтерпретацію» (В. Артюх) [Див.: Артюх 2009] історіософських ідей західноукраїнського мислителя середини XX ст. М. Шлемкевича, який у своїй ґрунтовній праці «Загублена українська людина» (1954) виводить чотири основні її етнопсихологічні типи світоглядів. До першого – належить людина із біологічною детермінацію психіки, тобто обмежена суто побутовими, життєйськими потребами. За визначенням М. Шлемкевича це так званий тип «*старосвітського поміщика»* [Шлемкевич 1992:17], що «тупіє в достатку», тримаючись осторонь будь-яких державотворчих і соціально-політичних подій країни. З погляду «екзистенційної комунікації» – це те, що К. Ясперс називав «буттям емпіричного «Я» індивідуума, який відноситься до інших – як до засобу задоволення своїх потреб. Яскравим літературним прикладом є образ старосвітського поміщика Пузиря за п'єсою «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, для якого українська культура «без надобності».

Другий тип українця – це «*сковородянська людина»* [Шлемкевич 1992: 20], для якої суспільне життя є «суєта суєт»,

тому смисл свого існування вона вбачає в духовному самовдосконаленні. Третій тип – «*гоголівська людина»* [Шлемкевич 1992: 19], тобто ті етнічні українці з комплексами меншовартості «малороса», які в нових імперських політичних реаліях ідентифікують себе як представників «великоруського» народу. І четвертий тип, на думку М. Шлемкевича, найперспективніший для українського державотворення – «*шевченківська людина»* [Шлемкевич 1992: 21], яка, будучи вільною духом з належними моральними цінностями, здатною до об'єктивного інтелектуального аналізу, самовладання, національного самовизначення і стійкої боротьби проти колоніальних гнобителів свого поневоленого народу.

Зачущість *шевченківських екзистенціалів* підтверджуються слушними словами Т. Салиги: «По дорозі Шевченка до нас, у нові часи, у майбутнє, у вічність, його називали поетом національним і тут же «цофались» назад – робили поетом селянським «мужицьким», з нього знімали кожуха і одягали в шати сальонові. Його величали поетом – «самоуком» і академіком гравюри, поетом-народником і поетом європейської мислі, поетом геніальним і просто видатним, його «заганяли» під найрізніші стандарти, під матриці антитез, його намагалися причесати кожен своїм гребінцем – гребінцями аматорськими і партійними, а він все ж залишався Шевченком» [Салига 2099: 22]. Автор неспроста обрав саме ці слова епіграфом до своєї полемічної, науково-публіцистичної праці «Розкуймося, братаймося».

Для національної екзистенції народу (особливо поневоленого) важливо відчути можливість виходу «за межі власного існування», тобто у важких умовах зуміти побачити у сьогоденній темряві «соціально-політичних тунелях» яскраве світло свого майбутнього.

На скрижалях української історії до нас зараз повертаються сотні забутих імен – видатних письменників, істориків, науковців, державних діячів, ідеологів, які зазнають масових перекручень і фальсифікацій, зокрема творчість Д. Донцова, автора знаменитої книжки «Незримі скрижалі Кобзаря», головного редактора «Літературно-наукового вісника». Прикметно, що публіцист і літературознавець О. Баган свідомо вибрав епіграфом для своєї праці «Націоналізм і націоналістичний рух» (до речі, це була

спроба, так би мовити «перша ластівка» на початку 90 - х років нашої державної незалежності об'єктивно дослідити історію українського національного руху періодів Першої і Другої світових війн), власне, слова Д. Донцова («Туга за героїчним»): «Нація, що прагне волі, мусить не зневірюватись, бути певною в тім, що її провадить Бог до її мети. Мусить шукати найвищого блаженства не в матеріальнім добробуті, не в тихомир'ї; не сміє бути рабинею скарбів землі. Нація, що прагне волі, мусить у вічному зусиллі спішити до незримої цілі, любити недосяжне, вірити в невідоме, бажати осягнути фантастичне…» [Баган 1994: 3]. Як бачимо, національно-екзистенційна модель донцовського «волюнтаристського ідеалізму» і романтизму» ґрунтується передусім на релігійних духовно-моральних цінностях. Відтак «воля», за Д. Донцовим, – це передусім неусвідомлене і цілеспрямоване прагнення людини, яке «стає величезною соціальною силою, динамічним двигуном у суспільстві» [Див.: Донцов 2001]. Варто зауважити, що український літературний критик, публіцист-філософ, утверджуючи відому аксіому, що «без мови – немає нації», хотів насамперед упровадити в життя українського народу власну концепцію націоналізму, яка в багатьох моментах співзвучна із оптимістичною думкою одного із визначних представників західноєвропейського Просвітництва Й. Ґ. Гердера. Йдеться про його «Щоденник подорожі в 1769 році», в якому німецький мислитель пророкував нашій країні велике майбутнє: "Україна стане колись новою Грецією: прекрасне небо цього народу, весела вдача, музичний хист, родюча земля та ін., колись прокинуться: так із багатьох диких племен, якими також були колись греки, постане культурна нація і її межі простягнуться до Чорного моря, а звідти на весь світ» [Herders1969: 135].

Так «національна романтика» Й. Ґ. Гердера і Д. Донцова – це насамперед реалізація вищих духовно-моральних ідеалів, які передусім є суспільним благом для рідного народу. Слід зазначити, що ідеї Д. Донцова суголосні ідеям Є. Маланюка та Миколи Хвильового, зокрема в його орієнтації на Європу. Слушно прокоментував цю вісниківсько-ваплітянську сторінку в історії української літератури М. Ільницький, запевняючи: «Обох споріднює (Д. Донцова і Миколу Хвильового. – М. С.) трактування характеру цього європейського духу, а саме: фаустівське начало

європейської людини, її творчо-бунтівний дух (фаустівська формула йшла, очевидно, від книги німецького історіософа О. Шпенґлера «Присмерк Європи» (1923), яка викликала широкий резонанс у світі)» [Ільницький 2008:341].

Відповідний національно-екзистенційний алгоритм суттєво вплинув і на жанрово-стильову фактуру української малої прози міжвоєнного двадцятиліття XX ст. Приміром, експресіоністичній збірці оповідань і нарисів «Серед могил і руїн» (1918) К. Поліщука, як зауважила Н. Мафтин, притаманний західноєвропейський філософський синкретизм «ірраціонально-жахливої невідворотності к'єркегорівського парадоксу та шпенґлерівської концепції людства як «*зоологічної величини»*, що йому відповідає» [Мафтин 2008: 31]. Адже О. Шпенґлер розглядав її історію крізь призму екзистенційного виміру, який здебільшого не підпорядковується «логіці часу», бо узалежнений від «категорії випадковості». Звідси вчений виводить філософське поняття «історичної долі» (збіг соціально-політичних обставин, невідворотність подій чи життєвих ситуацій впливових людей, природні катаклізми, фатум, передчуття великих революційних зрушень і т. п.).

Таким чином, для німецького мислителя *філософії життя* «доля» має свій внутрішньо достовірний «векторний потенціал» невідомих духовних сил певної особистості, сім'ї, колективу, етносу, епохи, цивілізації тощо. «Душі культур», за О. Шпенґлером, це – стійкі комплексні сполуки, які певною мірою визначають спосіб мислення, уподобання, дії, а відтак і екзистенційний простір окремих людей. З цього приводу вчений писав: «Образ душі також має свій глибинний напрям, свій горизонт, свою обмеженість або нескінченність. «Внутрішнє око» бачить, «внутрішнє вухо» чує. Існує чітке уявлення про якийсь внутрішній порядок, що подібно зовнішньому, має всі ознаки *каузальної необхідності»* [Шпенглер 1998: 482].

Підсумовуючи сказане, можна провести аналогію між шпенґлерівським філософським осердям «історичної долі» і «каузальною необхідністю» *національно-екзистенційного імперативу* в українському літературному процесі, особливо у міжвоєнному періоді XX ст. Звідси – і трансформація жанрово-стильових моделей малої прози, яка детермінується його

світоглядними екзистенціалами національних чеснот. Наприклад, поява так званої «*новели випробувань»* (Н. Мафтин) і «рубаного стилю» у тритомній добірці Юрія Липи «Нотатник» чи, приміром, – «*новели в рамці»* (І. Качуровський) у збірці «Людина покірна» Леоніда Мосендза, – «*ліричних мініатюр*» у прозовій збірці «Шукаю людини: Нариси з часів війни» О. Бабія, – різнопланових «*екзотичних оповідань»* Н. Королевої («Інакший світ») та інші.

Цей людинознавчий універсалізм *мозаїчно-структурного* типу оповідань і новел цілком вписувався у донцовську націотворчу парадигму літератури, виявляючи український державотворчий дух незламної боротьби і одвічної стихії екзистенціалів віри, надії і любові. Адже на літературних теренах геополітично «розчленованої» України з'являється потреба осмислити свою національну сутність в історичному минулому, а, головне, віднайти в ньому відповіді на актуальні питання стосовно майбутнього державотворення української нації. Правду кажуть: «Без минулого немає майбутнього!» У цьому аспекті – актуальна мала проза письменників-вісниківців: Ю. Липи, Л. Мосендза, Уласа Самчука, Н. Королевої та ін. Так, за влучними спостереженнями В. Іванишина, П. Іванишина та О. Багана, «вісниківство як понадчасовий феномен творило нову героїчну еліту» [Див.: Вісниківство 2009], а відтак – і героїчний неоромантизм, що спонукає «Homo legens» стати іншою людиною, тобто креативною, цілеспрямованою із «залізною волею».

У межах націоцентричної парадигми категорію «екзистенційності» можна вважати фундаментальною і з погляду жанрологічно-інноваційних процесів української малої прози перших десятиліть XX ст. Звісно, у пошуках так званої «національної екзистенційної матриці» чимало дослідників акцентують увагу не на іманентності художнього розвитку українського модерну, а на типологічній спорідненості його із західноєвропейським, тобто штучно підганяють під певний «європейський стандарт» чи заздалегідь сформовану «літературознавчу схему». З цього приводу – слушна думка Т. Гундорової: «Українська література початку XX століття в цьому процесі (мається на увазі загальноєвропейського. – М. С.) постає не «літературою доби європейського модерну», а самим модерном, котрий засвідчив зміну філософсько-естетичної

парадигми літературного розвитку, актуалізував трансцендентні параметри культурного мислення, проявив нові форми національного, індивідуального, духовно-творчого буття» [Гундорова 2009: 429].

Таким чином, вкрай важливим є дослідити екзистенційний дискурс власне українського модернізму, виробити свою національно-екзистенційну методологію в контексті загальноєвропейського мистецького процесу. Адже суто сковородинський афоризм «Дякувати блаженному Богові, що потрібне зробив нетрудним, а трудне непотрібним» із трактату «Початкові двері до християнської добронравності», – це антипод відповідній атеїстичній філософській діалектиці і водночас відповідь на її «камюнізоване» питання марної, вічної, важкої Сізіфової праці. Зрештою, як для А. Камю, так і для Г. Совороди, свобода – це передусім не привілеї, а обов'язки і відповідальність. Відтак і слова Мелетія Смотрицького про те, що «неймовірно солодкою є свобода, бо за неї, буває, легко віддають не тільки багатство, не тільки здоров'я, а навіть саме життя» суголосні поглядам Ж. – П. Сартра, котрий запевняв, що «свобода є вибір свого буття».

Стосовно історичних витоків українського екзистенціалізму в літературі, то чимало дослідників, зокрема В. Даренська, слушно доводять, що його «основоположником був П. Куліш» [Даренська 2010: 103 – 104], – хоча екзистенційні виміри духовності людини можна простежити ще у «філософії серця» Г. Сковороди, теологічні рефлексії якої є «близькими до релігійного екзистенціалізму XIX – XXст.» [Шикула 2005: 175]. До цього циклу сковородинських життєписів та розвідок відноситься і монографічний нарис В. Шевчука «Пізнаний і непізнаний Сфінкс: Григорій Сковорода сучасними очима: розмисли» (2008), в якому мандрівний філософ XVIII століття постає в ролі «передекзистенціаліста», а письменник «Розстріляного відродження» В. Підмогильний – як "фундатор екзистенціалізму в українській літературі" [Шевчук 2008: 490]. Недарма ж охоплений успіхом серед читацької аудиторії, сковородинський життєпис В. Шевчука був визнаний на 15-му Форумі видавців у Львові однією з найкращих книжок.

Зрештою, чимало літературних критиків (Л. Назаревич, Н. Шумило, Т. Андрійчук, І. Куриленко, І. Василишин, Г. Бежнар та ін.) вважають «екзистенційність» домінантною рисою літератури доби модернізму [Гром'як 2005]. Що ж до взаємодії української малої прози 10 – 30-х років XX ст. з філософсько-екзистенційними елементами, то вона підпорядована певним жанрологічно-інноваційним процесам, а саме *новелістичній концентрації* та фабульній *ліризованій розмитості*. З цього приводу В. Фащенко писав, що етап *ліризованої новели* в ті часи пройшли майже усі українські прозаїки, оповідаючи -про- і -через- *себе*. На його думку, це виникало тому, що проза у перші десятиліття XX-го не була ще чітко диференційована від поезії. «Проте, – далі зауважує літературознавець, – від часів Боккаччо аж до наших днів жанр новели тримається на зіставленні і протиставленні «так» і «ні». У статті «Що таке маленьке оповідання?» О. Толстой писав: «Архітектонічно новела має бути побудована з комою і «але». Тобто вона ґрунтується на енергії суперечностей, видимих і невидимих, але обов'язково значних для людськості. Іншими словами: думка, викресана із пізнаного конфлікту, стає явищем мистецтва тоді, коли вона відкриває глибинні процеси взаємин людини зі світом. Це універсальний закон для всіх часів» [Фащенко 1968: 191].

Звісно, в екзистенційному універсумі «Я і світ» лежить уся вага жанрологічно-інноваційних процесів. Тому окремого акценту потребує висвітлення цілого комплексу питань, що стосуються генологічного дискурсу української малої прози перших десятиліть XX століття.

О. Білецький у літературно-критичній праці «Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року» (1926) вирізняє три основні жанрово-змістові різновиди, започатковані новелістикою Миколи Хвильового і розвинуті уже творчістю П. Панча, О. Копиленка, І. Сенченка, О. Вражливого та ін.

Власне, до такої генологічної типології академік відносив *романтико-героїчні оповідання*, *революційну сатиру*, а також «*сатиричне*, що іноді переходить в *елегію*… зображення внутрішнього неладу… смутку… моральної смерті» [Білецький 1926: 139] і т. п. Отже, визначаючи основні «стилістичні» шляхи розвитку української малої прози відповідного періоду,

О. Білецький, за спостереженням В. Фащенка, «можливо, виходив із принципу фабульності і безфабульності» [Фащенко 1968: 173]. З цього моменту (не без делікатно проведеної полеміки) В. Фащенко дав свої міркування щодо жанрово-класифікаційної проблематики творів українських письменників. Однак критик слушно застеріг від засадничих теоретико-методичних хиб, які були виявлені в англійському та американському літературознавстві. Йдеться про сумнівні генологічні типи новел, класифіковані за фабульним матеріалом (наприклад: «жахлива», «любовна», «авантюрна», «морська», «спортивна», «історична», «екзотична» і т. п.). Адже така жанрова класифікація може бути безконечною, тому вона втрачає будь-яку теоретичну доцільність. Цей штучний і розпливчастий метод класифікації за темами і мотивами розкритикував ще Г. Майфет у праці «Природа новели» (1928) [Майфет 1929].

Якщо узагальнити різноманітні твердження про жанрологічно-інноваційні процеси української малої прози перших десятиліть ХХ-го ст., то на передній план виноситься питання *екзистенції героя*, "*новелістичної сконцентрованості*" і *лірико-епічної фрагментарності*.

Так, О. Бровко у монографії «Новела у структурі української прози: модифікації та функції" (2011) зазначає, що для української екзистенційно орієнтованої прози 20 - 30-х років ХХ ст., із її епічним відтворенням межової ситуації людини, характерна так звана *вставна новела*, яка «сприймається літературознавцями як один із засобів формування категорії художнього часу, феномен поетичного тексту, елемент внутрішньої композиції» [Бровко 2011: 110]. Адже вона має свій особливий символічно-фрагментарний хронотоп, що надає часу і простору глибшого сенсу. Проте, як слушно доходить висновків дослідниця, нові екзистенційні модуси *вставних новел* можуть водночас бути представлені «то в якості художнього прийому, то в якості жанру» [Бровко 2011: 74].

Можна наводити безліч переконливих аргументів, що стосуються жанрологічно-інноваційної проблематики екзистенційного спрямування української малої прози перших десятиліть ХХ-го, але найвірогіднішими, очевидно, є міркування І. Денисюка: «Новаторські експерименти йдуть у напрямку опозиції до тих жанрів, які виявляють загрозу стати канонічними.

«Розкріпачення» ригористичних форм ведеться чи то під гаслом психологізму, чи то оновлення реалізму (хоч перше входить у друге), чи модернізму. Відбувається дифузія літературних родів і жанрів – лірика затоплює прозу. Драма братається з новелою, оповідання з нарисом чи новелою, а той повістю. Толерується крайня «верлібність», фраґментарність прози» [Денисюк 1999: 265 – 266].

Зрештою, чимало літературознавців, зокрема С. Павличко, Н. Шумило, С. Андрусів, Л. Назаревич, О. Хмель, К. Хаддад та ін., простежили, що жанрологічно-інноваційний розвиток української малої прози поч. XX ст. поглиблює ситуацію і в тематичному полі протилежних «модусів екзистенції»: *відчаю – надії*, *страждання - радості*, *покинутост і - любові, відчуженості-солідарності*, які глибоко характеризують художній світ у семантично-смисловому колі проблем буття людини. Це призводить до зрушення художньо-філософської парадигми, а відтак і до екзистенційних суперечностей, що дало можливість Н. Михайловській назвати цілу плеяду українських письменників кін. XIX – поч. XX століття «трагічними оптимістами» (Д. Донцов) [Михайловська 1997: 212].

До проблематики синтезу наукових сфер, власне, суміжник галузей знань можна віднести і філософське дослідження Ж. Ящук «Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі XX століття" [Ящук 1998], в якому дисертантка на матеріалі творів І. Калинця, Є. Плужника, В. Стуса та ін. увиразнює історичні витоки та засадничі цінності екзистенціалістської естетики і філософії, ілюструючи суттєві відмінності між ними.

Л. Назаревич у дисертаційній роботі «Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця XIX – початку XX століття» слушно зазначала, шо новелістика митців модерного типу художнього мислення, зокрема Т. Бордуляка, Б. Лепкого, В. Винниченка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Яцківа, Марка Черемшини та ін., ґрунтуючись на національно самобутній християнській традиції, водночас відзначалася екзистенційним покликом «шукаючого віку», усвідомленням власного трагізму людини. Дослідниця також пропонує, щоб до періоду формування екзистенціалізму як напряму називати категорії-екзистенціалів *абсурду буття*, *страху*, *відчаю*, *самотності*, *страждання,*

метафізичного бунту і т. п. «екзистенційністю», оскільки, цитуємо: «*екзистенціалізм* – художньо-філософська основа, а *екзистенційність* – визначальна домінанта світовідчуття персонажів, умонастрій літератури доби модернізму» [Назаревич 2009].

Варто відзначити ще низку літературознавчих дисертацій із якісною мотиваційно-смисловою регуляцією відповідної тематики, а саме: «Ліна Костенко: філософія бунту й *філософія серця»* (2002) О. Ковалевського, «Екзистенційний дискурс у творчості Михайла Коцюбинського» (2004) К. Хаддад, «Екзистенційна модель українського інтелектуального роману 20 -х років ХХ століття» (2007) І. Куриленко, «Екзистенціалістські мотиви в «Сибірських новелах» Б. Антоненка-Давидовича» (2007) О. Хмель, «Парадигма екзистенціалізму в українській літературі кінця ХХ століття: систематика художніх образів» (2009) С. Хопти, «Екзистенціальна модель світу в драматургії Лесі Українки» (2009) О. Кузьма, «Типологія екзистенціалів війни в українсько-німецькому літературному просторі (на матеріалі прозових творів про Другу світову війну)» (2011) Н. Маланія, в яких автори висвітлюють релевантні екзистенціальні модуси у творах українських письменників.

Таким чином, із сказаного стає зрозуміло, що може протидіяти людському екзистенційному відчуттю «абсурду», «безглуздому способу животіння», «відчаю», «відчуженості», «страждання», «страху перед лицем смерті», а також, що є для особистості істинна справжня «*надія на межі відчаю*» («*amor fati»*) – це передусім національні, релігійні (християнські) і загальнолюдські цінності. Звісно, щоб осягнути ці духовно-смислові виміри в повсякденному «бутті» (екзистенції) індивідуума, сім'ї, колективу, а відтак українського народу, потрібно пройти крізь болісний «трагічний оптимізм» (Д. Донцов) своїх історичних доленосних реалій. Іншими словами екзистенційна філософія «*страждання»* мала на меті повернути знеособленій поневоленій людині право на вільний вибір способів її життєдіяльності, а відтак – відібрану від неї суспільною дегуманізованою владою *свободу*.

Тому небезпідставно «історичне минуле» як смисл буття будь-якої поневоленої нації, зокрема української, трактується в

літературознавчих працях С. Андрусів, О. Багана, В. Брюховецького, Т. Гундорової, І. Дзюби, В. Дончика, М. Жулинського, М. Зубрицької, В. Іванишина, П. Іванишина, М. Ільницького, С. Квіта, Г. Клочека, Н. Мафтин, І. Набитовича, М. Наєнка, В. Панченка, Т. Салиги, Л. Сеника, Л. Скупейка, А. Ткаченка, С. Хороба, Н. Шумило та ін., як життєво важливі коди духовності, що несуть державотворчі перспективи в майбутньому.

При ознайомленні з літературознавчими дослідженнями на відповідну тематику можна простежити дві основні тенденції наукового пізнання тих чи інших явищ: перша – характеризується тим, що поняття «*екзистенціалістський*» (похідне від терміну «*екзистенціалізм*») вчені відрізняють від поняття «*екзистенційний*», яке означає намагання збагнути сенс свого існування, а друга – ототожнює їх за значенням, уживаючи як синоніми. Щоправда, для позначення історично сформованого типу свідомості особистості або суспільства, а відтак – проблем людського буття, дослідники часто використовують слово «*екзистенціальний*».

Треба також визнати, що подібна диференціація і зазначені семантичні нюанси в літературознавстві мають здебільшого "теоретичний" сенс, а не «прикладний», бо в їхньому практичному застосуванні при аналізі конкретних художніх творів несуть надто загальний і розпливчастий характер. Однак далеко більша схожість і відмінність між похідними поняттями від слова «екзистенціалізм як філософської течії, що сформувалася в Європі на зламі XIX – XX ст., простежується насамперед у сюжетотворенні певних життєвих ситуаціях, у тих літературно-філософських кодах, які переводять у жанрологічні *екзистенційні виміри* реалії самого тексту.

Література: *Артюх 2009:* Артюх В. Про деякі історіософські ідеї в філософській публіцистиці Миколи Шлемкевича: спроба екзистенціальної інтерпретації // Філологічні трактати. – 2009. – № 3–4, Т. 1. – С. 5–14; *Баган 1994:* Баган О. Націоналізм і націоналістичний рух. – Дрогобич: "Відродження", 1994. – 192 с.; *Білецький 1926:* Білецький О. Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. – 1926. – № 3. – С. 139; *Бровко 2011*: Бровко О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції. – Луганськ: Вид-во ДЗ "ЛНУ імені Тараса Шевченка", 2011. – 400 с.; Вісниківство: літературна традиція та ідеї. Збірник наукових праць, присвячених пам'яті Василя Іванишина / Ред.

колегія: О. Баган, П. Іванишин, Л. Кравченко та ін. – Дрогобич: Коло, 2009. – 408 с.; *Гром'як Р. 2005:* Гром'як Р.Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. – Монографія. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2005. – 320 с.; *Гундорова 2009: Гундорова Т.* ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. – К.: Критика, 2009. – 448 с.; *Даренська 2010:* Даренська В. Пантелеймон Куліш як фундатор українського екзистенціалізму// Філософська думка. – 2010. – № 4. – С. 103–114; *Денисюк 1999: Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.; *Донцов 2001: Донцов Д.* Твори. – Львів : Кальварія, 2001. – Т. 1. – 488 с.; *Іванишин П. 2008:* Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: монографія – К.: Академвидав, 2008. – 392 с.; *Ільницький М.2008:* Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини XX століття// На перехрестях віку: У 3 кн. – Київ: Видав. дім. «Києво - Могилянська академія», 2008. – Кн. II. – С. 311–685.; *Камю А. 1997*: Камю А.Бунтівна людина // Вибрані твори у 3 т. – Т. 3. Есе / Пер. з фр. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 181– 438.; *Ковалів Ю. 2013:* Ковалів Ю.Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник у 10 т. – Т. 2: У пошуках іманентного сенсу. – К.: "Академія", 2013. – 624 с.; *Лепп І.2004; Лепп І.* Християнська філософія екзистенції .– К.: Пульсари, 2004. – 48 с.; *Майфет Г.* 1929*: Майфет Г.* Природа новели . – Харків : ДВУ, 1929. – 343 с. *Мафтин Н. 2008:* Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років XX століття: парадигма реконкісти. – Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаника, 2008. – 356 с.; *Михайловська Н. 1998*: *Михайловська Н. 1997:* Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX ст. – Львів: Світ, 1997. – 212 с.; *Назаревич Л.2005: Назаревич Л.* Екзистенційність як домінантна риса літератури доби модернізму / Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. Монографія / За ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2005. – С. 70 – 92. *Назаревич Л. 2009:* Назаревич Л. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця XIX – початку XX століття / Дис. канд. філол. наук зі спеціальності: 10.01.06 – теорія літератури. – Тернопіль, 2009. – 190 с.; *Піхманець Р.2012:* Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: монографія. – К.: «Темпора», 2012. – 580 с.; Психолінґвістична теорія літератури Олександра Потебні (Метакритичне дослідження). – К.: Вид. дім «КМ Academia», 1993. – 111 с.; *Салига Т.1997:* Салига Т. Імператив (Літературознавчі статті, критика,

публіцистика) / Тарас Салига. – Львів: Світ, 1997. – 352 с.; *Салига Т.* 2009: Салига Т. Розкуймося, братаймося. – Ужгород: Ґражда, 2009. – 160 с.; *Сартр Ж.-П.1986:* Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1986. – С. 319 – 345; *Сеник Л.* 2002: Сеник Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності . – Львів: «Академічний Експрес», 2002. – 239 с.; *Фащенко В.* 1968: Фащенко В. Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.). – К. : Рад. письменник, 1968. – 264 с.; *Хайдеггер М.2003:* Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. Бибихина. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.; *Шевчук В.2008: Шевчук В.* Пізнаний і непізнаний Сфінкс: Григорій Сковорода сучасними очима: розмисли / Валерій Шевчук. – К.: Пульсари, 2008. – 525 с.; *Шерех Ю. 1999:* Шерех Ю.Колір нестримних палахтінь (“Вертеп” Аркадія Любченка) / Любченко А. Вибрані твори. – К. :Смолоскип, 1999. – С. 459 – 497; *Шикула О.2005:* Шикула О. Екзистенційний вимір духовності людини у творчості Григорія Сковороди. Дис. канд. філос. наук. – Спеціальність: 09.00.05 – історія філософії. – Львів, 2005. – 175 с.; *Шлемкевич М. 1992:* Шлемкевич М.Загублена українська людина. – К.: МП «Фенікс», 1992. – 168 с.; *Шпенглер О.1998:*Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и дествительность / Освальд Шпенглер. – Пер. с нем. – М.: Мысль, 1998. – 663 с.; *Ясперс К.1991*: Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с. *Ящук Ж. М. 1998:* Ящук Ж. Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі ХХ століття. – Дис. канд. філос. наук зі спеціальності: 09.00.08 – естетика. – Київ, 1998. – 155 с.; Herders. Journal meiner Reise im Jahre 1769 / Werke: In 5 Bd. Berlin; Weimar, 1969. – Bd.1. – S.135.

К вопросу жанроопределяющих факторов в украинской малой прозе первых десятилетий ХХ в.: национально-экзистенциальный аспект.

В статье рассматриваются жанроопределяющие факторы украинской малой прозы первых десятилетий ХХ в сквозь призму национально-экзистенциального сознания. Также сделан обзор литературоведческих и философских исследований по соответствующей проблематике.

Ключевые слова*: жанр, мозаично-структурный тип рассказа, новеллистическая сконцентрированность, экзистенциальные модусы, национальный императив, лейтмотив, автор.*

Семак О.І., доц.(Івано-Франківськ)

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

Реконструкція жанрових ознак драматичних творів з історичним та соціально-побутовим конфліктом (на матеріалах творів Семена Ковбеля, Олега Лугового, Василя Бабієнка, Дмитра Гункевича, Т. Устенка-Гармаша)

Предметом аналізу в статті є жанрові ознаки драматичних творів з історичним та соціально-побутовим конфліктом. У процесі дослідження виявлено тенденцію до невідповідності жанрового визначення та жанрових ознак у творах драматургів-емігрантів Семена Ковбеля, Олега Лугового, Василя Бабієнка, Дмитра Гункевича, Т.Устенка-Гармаша.

Ключові слова: *жанр, національний характер, конфлікт, драматургія діаспори.*

The subject of the analysis in the article is genre features of dramatic works with historical, social and everdaylife conflict. The study shows the tendency to non matching of genre defining and genre features in the plays of immigrants S.Kovbel', Oleh Luhovyy, V.Babiyenko, Dmytro Hunkevych, T.Ustenko-Harmash.

Keywords: *genre, national character, conflict, drama of diaspora.*

Українська драматургія першої половини XX ст. продовжувала свій розвиток в умовах еміграції, які вносили свої корективи в усі аспекти, включаючи жанрові. Плекаючи національні традиції, свідомо і підсвідомо реципіюючи здобутки західного мистецтва, митці в діаспорі витворювали феномен української еміграційної літератури. Специфіка літературного розвитку, культурно-історичні, онтологічні чинники зумовили появу нових жанрових форм. “Локалізована за межами материкової України, діаспорна література (і драматургія зокрема) швидше й результативніше вбирала в себе західні мистецькі концепції, тенденції розвитку постмодерного театру і драматургії, з розмиванням меж між окремими жанрами” [Речка 2002: 6]. Сьогодні літературна спадщина діаспори XX ст. здобула шанс

комплексного системного вивчення та стала предметом пильної уваги українських учених: О. Астаф'єва, Р. Гром'яка, В. Гуменюка, В. Дончика, М. Жулинського, Л. Залеської-Онишкевич, М. Зубрицької, М. Ільницького, Г. Костюка, М. Ласло-Куцюк, Н. Малютіної, Р. Мовчан, В. Моренця, І. Набитовича, Д. Нитченка, В. Панченка, Ф. Погребенника, Р.Радишевського, Т. Салиги, Л. Скорини, А. Ткаченка, С. Хороба та ін.

Жанрові параметри твору відіграють важливу роль у його інтерпретації. Будучи однією із провідних характеристик твору, жанр підпорядковує собі всі його творчі елементи. "Цілісність художнього твору тісно пов'язана з його жанром…Жанр, синтезуючи родові та стильові ознаки, будучи таким чином відносно сталим типом художнього твору, є ключем до осягнення взаємодії різних його аспектів. Жанр, хоч і не обмежується структурними ознаками, має прямий стосунок до структури твору, в чому значною мірою виявляється властива йому сталість. Цим пояснюється особлива роль жанру в драматургії, де конструктивна чіткість здебільшого більш явна, ніж у літературних творах інших родів" [Гуменюк 2001: 7]. Потреба вивчення сутності жанрових змін, які мали місце у першій половині XX ст., виникає із усвідомлення зв'язку між жанром художнього твору та його внутрішньою досконалістю. "У кожної епохи є своя власна система жанрів. Жанр – це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень. Новий жанр є завжди трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування. Ніколи не було літератури без жанрів, це система, яка переживає безперервну трансформацію, і питання походження не може, в історичному плані, вийти за межі сфери самих жанрів: у часі немає "до" для жанрів. Жанри – це одиниці, які можна описати з двох різних точок зору – з точки зору емпіричного спостереження і з точки зору абстрактного аналізу" [Тодоров 2006: 27]. У створенні нових жанрових структур провідну роль відіграє конфлікт твору, тому першочерговим нашим завданням стає дослідження жанрових трансформацій української драматургії під впливом конфліктів, зображених у творі,

особливості конфліктних конструкцій у зв'язку з драматичними жанрами та їх співвіднесеність.

Найбільш чутливим до змін явищем у драматургії української діаспори постає жанр драми, який вбирає в себе широкий діапазон інновацій. Серед оригінальних варіаційних моделей драми початку XX ст. зустрічаємо "драму-притчу", "драму-феєрію", "драматичну хроніку", "драму-алегорію", "драму-фантазію". Локальний конфлікт таких творів часто включає в себе алегорію, фантастичні явища, які створюють умови для художнього узагальнення. Накладання уявних подій та реальності провокує до переосмислення, алегоризації конфлікту, завдяки чому він набуває екзистенційного змісту.

У драмі О.Лугового "В листопадову ніч" [Луговий 1938] з уточнюючою жанровою дефініцією – "сценічна фантазія у трьох відслонах" – конфлікт твору, який відображає боротьбу України за свою незалежність, містить фантастичні елементи. Саме вони переносять історичний конфлікт в іншу площину, надають йому філософської глибини. Завдяки введенню фантастичної картини, в якій маленькому хлопцеві та дідові являються давні герої – Володимир Великий, Данило Галицький, Аскольд – встановлюється зв'язок з минулим України. Дід ладен сприйняти їх розмову як сон, що приснився під час ночівлі на могилі, та його юний поводир підтверджує правдивість побаченого. Під впливом легендарних постатей щезають невпевненість та сумніви Діда. Він мандрує Україною та закликає до боротьби за національне визволення. Повсякчасне нагадування своєї історії, пам'ять про полеглих за її волю дає силу протистояти ворогові та організовувати повстанські загони. Через гіперболізацію рис характеру Діда О.Луговий досягає увиразнення позитивного полюса конфлікту, створюючи "урочисту дистанцію" не лише між конфліктними полюсами, а й між персонажем та глядачами. Авторське визначення жанру твору як сценічної фантазії пов'язане з використанням казкової появи історичних осіб. Хоча конфлікт містить ряд елементів, які дають право вважати твір історичною драмою, фантастичні візії та гіперболізація допомагають досягнути масштабного монументального узагальнення. Завдяки цьому драма має максимальну енергію художнього узагальнення і особливу силу впливу на публіку. Очевидно, О. Луговий свідомо позбавляє

художній конфлікт розв'язки, враховуючи відсутність його реальної розв'язки. Натомість на сцену автор виводить образ України, яка ще раз нагадує історичні події, що мали б зміцнити борців за незалежність своєї держави. Таким чином озвучується авторська концепція твору.

Сновидіння як компонент композиції допомагає простежити обидва варіанти розвитку конфлікту в драмі-фантазії С. Ковбеля "Парубочі мрії". Художній прийом "подвійного драматичного конфлікту" вперше використав І. Карпенко-Карий у п'єсі "Бурлака", коли ввів дві конфліктні лінії, замкнені одна на одній. Класична драматична інтрига, яка ґрунтується на прагненні відбити наречену, доповнюється ширшим конфліктом соціального плану. На відміну від суто реалістичних засобів зображення І. Карпенка-Карого, С. Ковбель використовує елементи видіння. Вужчий любовний конфлікт у драмі "Парубочі мрії" завдяки сновидінню розширюється до багатогранного соціального конфлікту, до конфліктуючих сторін якого залучаються різні суспільні групи. Класичну любовну інтригу складає любовний трикутник Олекса – Іра – Чорний Суп. Із чотирьох дій дві відведено на зображення подій, що, як згодом дізнається читач, відбуваються з головним героєм Олексою у сні. Працюючи на золотокопальні, він несподівано стає багатим. Молода індіанка, в яку закоханий Олекса і яка відкриває йому поклади золота, попереджає: "Людина мусить перейти пробу!.. В серці білого пана змагаються два вогні. Вогонь любови і жадоби. Щасливий той, у кого вогонь любові переможе!..." [Ковбель 1942: 45]. Події, які стаються згодом, показують, що головний герой не витримав проби золотом. Він виганяє індіанку Іру і хоче одружитися з молодою американкою, щоб ще більше збагатитися. Життєві обставини змінюють колись бідного українця-емігранта: "І звідкіля це вони, оті коллєктори винюхали, що я українець? Так вже оберігаюсь, ім'я змінив, забрався між чужих, і тут мене знайшли. Все щось нового вигадують. Якісь бурси позаводили, просвіти, клюби, політику малпують, а ти тільки за кишеню держись! Дав раз відчіпного сотню на голодуючих, то тепер вже і обігнатись від них годі" [Ковбель 1942: 29]. Ограбований до нитки, Олексій опиняється на безлюдному острові. Так закінчується випробування героя у сні. Випробування багатством у житті йому ще належить пройти.

Відкритий Олексою поклад золота знаходиться у священному для індіанців місці. Сказані ним в розв'язці твору слова дають читачеві простір для продукування її власного розуміння: чи збагнув життєву істину, яку осягнув Олексій зі сну, реальний Олексій: "Нічого! Теперішній світ у ніякі легенди не хоче вірити. Білі не зважають на ніякі погрози тоді, коли ходить о відкриття покладів дорогого металю. Так і тут уряд вишле експедицію, а начальники нехай тішаться самим знаком. А нам як відкривцям покладу буде Королівський гонорар" [Ковбель 1942: 61]. Велика питома вага сновидіння у творі, а також розв'язка твору дозволяє автору визначити жанр твору як "драма-фантазія".

В українській драмі початку XX ст. спостерігаємо тенденцію до невідповідності авторського жанрового визначення загальній концепції твору. За спостереженнями А. Краєвської, жанрові назви цього періоду "використовувались як відповідна етикетка, "…пропозиція назви була інтерпретативною сугестією", що застосовувалась згідно з театральними уподобаннями глядача" [Малютіна 2006: 8]. Так, жанровій позначці "драма" не відповідає конфлікт твору В. Бабієнка "Між бурливими хвилями", що має виразний мелодраматичний характер. З точки зору жанру драми неприродним та вимушеним виглядає вчинок заможного селянина Івана Колесника, який за намовою двох подорожніх підпалює двір пана. Це, на його думку, має стерти різницю між багатими і бідними. Підпал панського двору та арешт Івана Колесника стає на заваді одруженню дочки Марії та закоханого в неї Антона. Батьки останнього не дають своєї згоди на весілля з дочкою злочинця, що стає своєрідним випробуванням для Антона.

У п'єсі В. Бабієнка "Між бурхливими хвилями" простежуємо початки "драми ідей", які виявляються у відсутності прямого поділу між персонажами на "добрих" і "злих", перенесенні дії твору "на тло душ". Жоден із персонажів не може однозначно вважатись негативним: ні Іван Колесник, який здійснює підпал маєтку, ні навіть Антон, який піддається на вмовляння батьків. Постаті двох подорожніх, які намовляють Івана до підпалу, занадто невиразні, вони скоріше асоціюються з думками, які вирують у підсвідомості людини. Попри сюжетну лінію кохання Антона та Марії увага глядачів більше сконцентрована на суперечливих роздумах Івана Колесника про соціальну нерівність.

Кульмінаційною точкою драматичного конфлікту є сцена в суді, в яку В. Бабієнко вдало вводить дискусію між обвинуваченням та захистом. Щира розповідь Івана Колесника, в якій почуття героя піддані гіперболізації, переконує присяжних у тому, що він не винен. Класично мелодраматичною є також розв'язка конфлікту – Марія хоче отруїтися, але в останній момент їй стають на заваді батьки.

Марія: "Таточку, мамо! Спасибі вам. Ви спасли мене от другого тяжкого гріха… Я хотіла отруїться: я не вірила, що є на світі така сила, котра вирвала б тебе з кліщів праведного суду. Але Господь почув мою молитву і повернув тебе назад " [Бабієнко 1924: 79].

Психологізація драматургії дозволяє розширити рамки жанру мелодрами XIX ст. В класичній мелодрамі – драмі "раптових гострих сценічних ситуацій, що позбавлена побутової та психологічної деталізації" [Літературознавчий словник 1997: 323] – простежується відверта дидактична тенденція, прямолінійний поділ героїв на позитивних та негативних, відсутність глибоких конфліктів. Використовуючи досягнення традиційної української мелодрами, драматурги вносять якісно нові властивості у її структуру через ідейно-естетичну категорію конфлікту. Дія у творах "заснована на динаміці душевних порухів та роздумів, як правило не створює і не розв'язує конфліктної ситуації, а головним чином демонструє його читачеві і глядачеві як щось стабільне" [Хороб 2002: 149]. Жанротворчим джерелом мелодрами XX ст. стає дискусія персонажів, що виступає засобом розгортання та розв'язки конфлікту. Замість насиченості подіями, які вміщала мелодрама у відносно стислому проміжку часу, драматурги більше уваги приділяють розвитку характерів. Через боротьбу декількох точок зору на певне життєве явище спрямовується і динамізується дія твору, яка часто ґрунтується на "невідповідності справжньої сутності героя і маски, зовнішнього і внутрішнього, удаваного та справжнього " [Малютіна 2006: 121].

У мелодрамі Дмитра Гунькевича "В галицькій неволі" [Гунькевич 1928] персонажі Гарасим Дерун та його син Грицько носять маски добропорядних громадян, за якими ховають свою справжню сутність, що виявляється лише в екстремальних обставинах. Гарасим Дерун убиває свою першу жінку Олену з

метою привласнення її грунту. Його син позбавляє життя Якима, батька Марійки, з якою хоче одружитися, компроментуючи її коханого Василя. Наявний внутрішній конфлікт робить персонажів динамічними, що не властиво жанру мелодрами з її потягом до статики. Увага з побутових обставин переноситься на психологію дійових осіб, коли глядач має можливість спостерігати за розвитком характерів не лише головних персонажів – Марійки та Василя, але й другорядних персонажів. Наприклад, мати Марійки Настя на початку твору справляє враження негативної героїні, яка цінить в людях лише матеріальне становище і тому хоче віддати свою дочку за багатого Грицька. Після смерті чоловіка її погляди змінюються: одруження Марійки та Грицька бачиться нею як небажане. Переживає еволюцію і образ Василя: коли на початку твору герой розмірковує лише над власною долею, то в кінці він зіставляє свої нещастя із загальним світопорядком. Монологи Василя, Марійки, Гарасима Деруна дають глядачеві уявлення про їхні глибокі переживання, які часто детермінують розвиток конфлікту. Наявність внутрішнього конфлікту та динамічний розвиток персонажів дають підстави говорити про руйнування жанру мелодрами через зміну категорії конфлікту, оскільки "в мелодрамі, як правило, внутрішній конфлікт відсутній, а персонажі принципово статичні" [Малютіна 2006: 146]. Завдяки авторському включенню у сцену страти Василя дискусії між персонажами, розв'язка внутрішнього конфлікту стає ґрунтом для художнього узагальнення головної ідеї твору.

Трагікомедія перших десятиліть відмовляється від морального абсолюту комедії та трагедії, від однозначного уявлення про норми моралі та принципи людської поведінки. Натомість зберігається віра у "свободу природних начал як головну умову розв'язання усіх протиріч [Малютіна 2006: 151]". В таких випадках конфлікт зберігає трагікомічний характер через мотив сну, візії. При цьому не останню роль відіграє накладання зовнішньої та внутрішньої колізії. Внутрішній конфлікт твору С.Ковбеля "Дівочі мрії" вибудовується в душі головної героїні Орисі через протиріччя між коханням до коваля Марка та бажанням посісти вище соціальне становище через заміжжя з паничем. Завдяки сну він переростає у зовнішньо-подієвий. П'єса структурована таким чином, що у сні відбувається паралельний

розвиток конфлікту з його можливою розв'язкою. У сні Орися потрапляє в панський маєток і стає коханкою панича Яся, який потім виганяє її з малою дитиною. Орися, від якої відцуралися батьки, наймається служницею у шинок, де всяко з неї знущаються. Страшний сон закінчується трагічною смертю Орисиної дитини. Прокинувшись від сну і усвідомивши реальність, Орися говорить: "Мене сон научив – до смерті не забуду [Ковбель 1918: 141]". Поєднання комедійних сцен залицяння Марка і Яся та трагедії відносин Орисі з паничем є синтезом різнорідних елементів, коли відбувається почергове представлення елементів комедії та трагедії. Перепад трагічної та комічної модальності створює простір для дидактичної направленості розв'язки твору.

Часом матеріалом для інсценізації стають прозові твори інших авторів, переробка яких на драматичні дає можливість поглибити психологічну та соціальну основу зображуваних подій. Жанр переробки не був новим для української драматургії. Його зразки зустрічалися серед драматургічної спадщини М. Кропивницького (інсценізація "Невольник" за однойменною поемою Т. Шевченка), М. Старицького (оперета "Різдвяна ніч", п'єса "Сорочинський ярмарок", драма "Тарас Бульба", лібрето опери "Утоплена" за творами М. Гоголя).

Прозова повість М. Гоголя "Майська ніч" під пером Т. Устенка-Гармаша трансформувалася в однойменну п'єсу [Устенко-Гармаш 1932], в якій драматург поєднав комедійне та фантастично-візійне начала. Комедія побудована як любовна романтична історія стосунків Левка, сина сільського голови, та сироти Галі, до якої, крім сина, сватається батько – підстаркуватий сільський голова Явтух. Ця частина твору має всі ознаки мелодрами з родинно-побутовим конфліктом. Завдяки введенню побічної лінії Пріськи та сільського писаря вдається розширити родинно-побутовий конфлікт і надати йому соціального звучання. Сватання Зосима Петровича Предтеченського до зовиці голови – Пріськи породжує специфічні стосунки між писарем та сільським головою. Мелодраматичний конфлікт отримує комедійний план, який висміює крутійство та обмеженість сільської старшини. Дві найбільш напружені точки конфлікту вдається зобразити завдяки побудові комедії за принципом "п'єса у п'єсі". В уявному, як згодом виявилося, плані оповіді, що базується на віруваннях

українського народу про русалок, панночка-русалка дає Левкові лист, який повинен допомогти добитися дозволу на одруження. Реальний план подає іншу версію появи листа в руці сонного Левка – його підсовує сільський писар. Розв'язка конфлікту нагадує, проте, фінал мелодрами – Явтух, відрікаючись від попередніх домагань, благословляє Левка та Галю на подружнє життя. Надання соціального звучання родинно-побутовому конфлікту вплинуло на жанрове визначення твору: мелодраматична за окремими ознаками п'єса набула ознак соціально-побутової комедії.

Дослідження української драматургії діаспори перших десятиліть XX ст. на рівні "конфлікт-жанр" дає підстави говорити про розмаїття її жанрових форм, яке стало можливим внаслідок ускладненості історичного та соціально-побутового конфліктів, його психологізації та заглиблення у внутрішній світ героя. Нові жанрові парадигми стають результатом втілення внутрішнього конфлікту, наповнення його екзистенційним змістом. Категорія конфлікту, яка в першій половині XX ст. психологізується, визначає своєрідність жанрів драматичних творів діаспори. Рушієм дії у творах стає думка, слово, що об'єктивує внутрішній зміст конфлікту. Багатоаспектність конфлікту як результат введення в загальну канву драм О.Лугового, С.Ковбеля, Т.Устенка-Гармаша, В. Бабієнка елементів візії породжує розмивання жанрових меж. Внаслідок цього в першій половині XX ст. оформлюються жанри-гібриди. Умовна незавершеність конфліктів у п'єсах зумовлює невідповідність між жанровою дефініцією та жанровими ознаками п'єси. *Заглиблення драматургів у внутрішнє життя персонажів змінює співвідношення конфлікту та драматичної дії: на зміну чистому зовнішньоподієвому драматизму приходить його співіснування із внутрішньо психологічними колізіями. Глибини конфлікту у творах О.Лугового надає органічне переплетення об'єктивної та суб'єктивної реальностей суперечливого буття людини першої половини XX століття. Зовнішня драматична дія, що часто грунтується на реальних подіях національно-визвольної боротьби українців та утвердженні загальнолюдських цінностей в умовах повсякденного існування, доповнюється передачею суперечливого внутрішнього самовираження емігранта, змушеного жити далеко від батьківщини. Таким чином, джерелом*

драматизму у творі виступають думка та почуття людини, що сприяє розширенню радіуса конфлікту.

Література: Бабієнко 1924: Бабієнко В.В. Між бурливими хвилями : [драма] / Василь Бабієнко. – Нью-Йорк, 1924. – 39 с.; Гуменюк 2001: Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка / Віктор Гуменюк. – Сімферополь, 2001. – 340 с.; Гункевич 1928: Гункевич Д. Потомки героїв : [п'єса] / Дмитро Гункевич. – Вінніпег : Промінь, 1928. – 32 с.; Ковбель 1942: Ковбель С. Парубочі мрії (Заклята гора) : [фантазія-драма] / Семен Ковбель. – Вінніпег, 1942. – 61 с.; Ковбель 1918: Ковбель С. Дівочі мрії : [трагікомедія] / Семен Ковбель. – Вінніпег, 1918. – 125 с.; Літературознавчий словник 1997: Літературознавчий словник-довідник [уклад. Гром'як Р.Т. та ін.]. – К. : Академія, 1997. – 750 с.; Луговий 1938: Луговий О. В листопадову ніч. В днях слави : [п'єси] / Олександр Луговий. – Торонто, 1938. – 59 с.; Малютіна 2006: Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 350 с.; Речка 2002: Речка А.М. Жанрова специфіка "драми для читання": автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 "Українська література" / А. М. Речка. – К., 2002. – 17 с.; Тодоров 2006: Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – 162 с.; Устенко-Гармаш Т. Майська ніч [рукопис] / Т.Устенко-Гармаш, 1932. – 28 с.; Хороб 2002: Хороб С.І. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття / С.І. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.

Предметом анализа в статье являются жанровые признаки драматических произведений с историческим и социально-бытовым конфликтом. В процессе исследования выявлена тенденция к несоответствию жанрового определения и жанровых признаков в произведениях драматургов-эмигрантов С.Ковбеля, Олега Лугового, В.Бабиенка, Дмитрия Гунькевича, Т.Устенка-Гармаша.

Ключевые слова: *жанр, национальный характер, конфликт, драматургия диаспоры.*

Тетяна Скуратко, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.161.2

Методика шкільного вивчення поезії Івана Драча

У статті розглядається методика вивчення творчого доробку І.Драча в школі, пропонуються новітні педагогічні прийоми аналізу його текстів, що їх передбачено шкільною програмою. Акцентується психолого-педагогічний аспект сприйняття творчості поета, етапи вивчення, специфіка аналітичної роботи над текстом.

Ключові слова: *шкільна програма, художній світ, аспект сприйняття, аналітична робота, національна модель, жанр, поетика, структура твору.*

Tetyana Skuratko Specifics of school reading of I.Drach's poetry

The article deals with the method of study of creative works by I.Drach at school, the newest pedagogical receptions of analysis of his texts are offered, that they are in the school program. There are accented psychologacal-pedagogical aspect of perception of creation of poet, stages of study, specific of analytical prosecution of text.

Keywords: *school program, artistic world, aspect of perception, analytical work, national model, genre, poetics, structure of work.*

Сучасні шкільні програми з української літератури пропонують вивчення поетичного доробку Івана Драча у 11 класі під таким кутом зору: «*Іван Драч. Розповідь про письменника. Самобутність, індивідуальна неповторність таланту поета. «Балада про соняшник», «Етюд про хліб». «Чорнобильська мадонна». Складність образів поеми. Своєрідність композиції [Українська література. 5 - 11 кл. Програма: 2009]*.

Творчий портрет митця доволі повно відображений у працях Миколи Ільницького, Миколи Жулинського, Миколи Ткачука, Володимира Моренця, Людмили Таран, Лариси Масенко та ін., методично кваліфіковано адаптованих для потреб вчителя української літератури. Тому акцентуємо увагу лише на певних деталях, що, на наш погляд, сприяє повнішому уявленню про поетичний світ митця.

Заздалегідь пропонуємо учням ознайомитися з літературними портретами Івана Драча, в яких висвітлено життєвий і творчий шлях митця.

Підсумуйте прочитане: Що вас вразило в життєвій і творчій долі Івана Драча? Що знаєте про громадянську діяльність поета? На які періоди можна поділити творчість Івана Драча? Схарактеризуйте специфіку його творчої манери письма. В чому полягає мистецьке кредо митця? В яких творах воно висловлене?Які актуальні питання доби порушив митець у поемі «Ніж у сонці»?

Творчість Івана Драча містить надзвичайно вдячний з погляду психології сприйняття елемент загадковості. Саме він здатний зацікавити учнів. Багатий ілюстративний матеріал знайдемо в нього і для опанування нових віянь у поетиці ХХ століття, для розширення учнівських знань із теорії літератури: тут і верлібр, і своєрідна ліризована балада, і драматична поема в новій модифікації, і кіноповість; та й жанрову самобутність інших форм автор іноді сам позначає підзаголовками (симфонія, пісня, колаж).

Характерною рисою поетичного епосу Іана Драча є інтелектуальний струмінь, раціональне навантаження, збагачення філософським змістом, поглиблення ліризму, психологізму, автор вдається до образів умовного, фантастичного світу, що відбивається на структурі поем, способах розкриття характеру героїв та засобах і художньої виразності. Широко впроваджує поет елементи народнопоетичної творчості, діалоги, як дієвий компонент сюжету. Тому надзвичайно важливо, щоб одинадцятикласники зуміли проникнути у художній світ митця, збагнути його неповторний стиль, стиль модерніста, який у тісних рамках «естетичного традиціоналізму» (Ю. Івакін) уже не міг себе проявити, а тому вдається до «мускулястого» метафоричного стилю, до асоціативного письма, тобто до прийому співвіднесеності, перенесення, поєднання і об’єднання різних понять, явищ, образів, навіть віддалених між собою, щоб таким чином якнайповніше художньо збагнути світ у його найрізноманітніших зв’язках і взаємозалежностях. Поняття універсальності – одне з головних в естетиці поета, переконаного, що сучасна лірика повинна охоплювати світ у всіх масштабах – від безконечно великого до безкінечно малого, від зоряних галактик до вогника світлячка.

Тому у своїх поезіях І. Драч прагнув зблизити віддалені предмети та явища, поєднати образи, накладаючи їх один на одного, ігноруючи елементарним «смислом». Поет немовби дивиться на предмет з десяти точок зору, споглядає на нього з десяти перспектив, то знизу, то зверху, то зсередини. Нерідко виникає враження немовби навмисного нагромадження деталей, що з'являються одна за одною, одна поруч з іншою, пересікаючись і відбиваючись одна від одної, отак кристалізуючи текст, відтворюючи його прихований смисл. Він творив поезію зорових образів. Звідси його улюблений прийом – кіномонтажне поєднання кадрів, монтажна композиція творів, тобто окремі рядки і фрагменти його поезій пов'язані між собою і взаємодіють за принципом монтажу.

Улюблений прийом Драча – ефект здивування, несподіване бачення світу, людей, предметів, явищ. Але здивування не задля ошелешення, епатажу, а для збентеженості, зачудування. Йдеться про постійний пошук Драчем нового, відчуття непересічності й непроминальності мистецтва слова, бачення у невидимому видиме, у реальному, повсякденному, прозаїчному поетичне, неповторне. Здивування, за Драчем, – це не тільки почуття учуднення, а й певна поетична техніка письма, що пов'язується із миттєво викарбуваним, освітленим предметом, тобто це моментальний знімок явища чи предмета.

І. Драч прагнув оновити художній світ й поетику української лірики, наповнити її сучасністю, модерним мисленням. Через те в його поезіях яскраво відчутна діалектика традицій і новаторства: взаємозв'язок двох основних начал художнього освоєння світу – інтелектуального і фольклорного, засвоєння народно-пісенних традицій; продовження традицій у метриці, системі римування та поетичному синтаксисі, а водночас новаторство в драматизуванні сюжету, жанрово-стильових та міжмистецьких перехрещень, ускладненій асоціативності, емоційно-мислительній поліфонії. Його творчість відкрита новим проблемно-тематичних площинам, документальності, фрагментарності дії, введенням у художню тканину публіцистичної тональності, полемічності, інтертекстуальності, що розширює художній світ Івана Драча. Жанровими чинниками тут виступають умовність дії, поліфункціональність символів, переплетення реальності з

фантастикою, поетичні передмови, вставні епізоди, ремарки, риторичні і нериторичні монологи персонажів, афористичність вислову, широке залучення документального матеріалу, новелістична побудова окремих розділів, художнє моделювання наукових проблем.

Отже, у поетичній творчості Драча віднайдемо майстерне застосування різноманітних художніх прийомів: довільні пародіювання наукових проблем, пов'язані з дією НТР, комплекс символічних образів, основу яких становить неодноразово повторювана у різних варіантах чорно-біла шахівниця як втілення стереотипу, правильності, штучності, влучне використання фольклорних засобів. Митецьу своїх творах по-новому відгукується на щойно народжені проблеми постіндустріального суспільства. Але головна заслуга письменника полягає у тому, що він зумів «пропустити» багатогранну проблематику, покликану до життя цим типом суспільства, через глибоко індивідуалізовані людські долі (хоч, правда, і не позбувся надмірної «прозорості»), через переживання героїв, їх важкі роздуми над своїм буттям.

Тому завданням вчителя є донести до учнів 11 класу особливості індивідуального мислення Драча-модерніста. Вважаємо за доцільне під час вивчення творчості митця-шістдесятника в 11 класі учителеві-словесникові звернутися до передмови І. Дзюби «Народжуйте себе, допоки світу…» для трьохтомника І. Драча *[Драч І 2010: 4]*, ключовою тезою якої така характеристика творчого феномену Івана Федоровича: «…незупинний розвиток – без відпочинку, без «тайм-аутів»; невгамовне шукання нової якості; постійне самонародження і самоствордження на щоразу вищому рівні або в інакшій іпостасі, часос, може, і метод спроб та помилок, не без утрат, – найхарактерніша ознака його творчої особистості…» *[Драч І 2010: 4]*.Тому у представленні творчого портрета І. Драча доцільним буде прочитання текстів різних періодів творчості: від першої поетичної збірки «Соняшник» і до кіноповістей, щоб усвідомити, що митець пройшов складний шлях від поезії ліричної і ліро-епічної до поезії драматичної – це шлях по висхідній, який можуть пройти лише поодинокі сміливці. Адже, як зазначив Іван Дзюба, «духовна жага, жадібність до пізнання й переживання світу та випробовування різних «підходів» до нього, енергія самотворення притаманні Іванові

Драчеві такою мірою, як небагато кому в українській літературі» *[Драч І 2010: 4]*.

Щоб учні змогли повністю відчути масштабність звертання І. Драча до найгостріших проблем сучасності, побачити драматизм світосприймання автора та багатство розкутих художніх форм з динамікою експериментаторства, експресією, красою і витонченістю лексики та стилістики, вказати на загальний високий інтелектуальний і естетичний потенціал митця, рекомендуємо перший урок в 11-му класі, присвячений творчості І. Драча, розпочати з виразного читання віршів, пояснення ключових образів, уведення учнів методом «занурення» в густометафоричний і самобутній художній світ поета. Епіграфом до цього уроку доцільно було б використати слова самого поета із прологу до поеми «Смерть Шевченка»: *Художнику – немає скутих норм. / Він – норма сам, він сам в своєму стилі»[Драч І 2006: 14]*.

Адже, як стверджує Дмитро Павличко у своїй післямові з промовистою назвою «На рівні вічних партитур» до трьохтомного видання творів І. Драча *[Драч І 2010: 319]*, саме ці слова «слід пам'ятати, читаючи його твори, потрібно знати, що він зробив нормою поезії багато понять і явищ, які до того перебували за межами мистецької краси, що він виробив свій неповторний метафоричний спосіб мислення, стиль, котрий можна роками досліджувати й ролзгадувати, але неможливо збагнути до кінця» *[Драч І 2010: 319]*.

Вважаємо, що доцільно розпочати урок із читання поезії «Балада про соняшник», наголосивши на словах: «*Поезіє, сонце моє оранжеве! / Щомиті якийсь хлопчисько / Відкриває тебе для себе, / Щоб стати навіки соняшником» [Драч І 2010: 28]*.

І долучити сюди низку поезій, добираючи найбільш художньо досконалі. Почати можна, приміром, із віршів «про кохання», адже ця тема для учнів 11-го класу чи не найзлободенніша. Тож варто просто почитати гарні вірші, і хай вони роблять свою вдячну справу: «Фіалковий етюд», «Лебединий етюд», «Етюд кохання», «Балада про хула-хуп», «З пісні пісень», «Етюд – копія записки», «Вечірня акварель», «Закохані під дощем», «Орлина балада», «Балада про мою дівчину», «Лист конозистої дівчини», «Березневий чад», «Лягають зорі навзнак, як і ми», «Поема для жіночого голосу», «Твої губи впізнав я у ній»,

«Неназваний у пісні» та ін. Аналізуючи твори поета, розвиваємо творчі здібності учнів – рубрика. З цією метою використовуємо рубрику ***Поміркуйте***: В чому полягає новаторство митця в жанрі балади? Визначте роль зазасобу іронії у баладі «Крила». Як у баладах поета відображено ментальність українців? У чому виявляється національний характер балад Драча? З якою метою простих хліборобів поет називає Ван-Гогами та Сар'янами?

Цьому сприяє рубрика «*Аналізуємо твір*»: Які жанрові різновиди балади ви знаєте? З'ясуйте тему, ідею «Балади про соняшник» Івана Драча. Схарактеризуйте художню функцію композиції. Які засоби змалювання головного образу твору застосував поет? Яким зображується персонаж? Що відкриває хлопець у світі щомиті? Прокоментуйте відповідні рядки твору. З якою метою митець написав твір верлібром? З'ясуйте особливості поетики «Балади про соняшник». У чому полягає національний характер твору?

Якщо учні класу цікавляться модерною поезією, то варто було б завчасно запропонувати їм вивчити ці вірші напам'ять або, принаймні, для вдумливого виразного читання, і почати урок із того, що учні по черзі прочитають ті поезії, які найбільше припали їм до вподоби. А підсумувати можна узагальненою характеристикою інтимної лірики поета. В ній постає різноплановий і внутрішньо цілісний ліричний герой, котрий то молодечо зізнається в не зовсім «святих» підсвідомих порухах («Березневий чад»), у парубоцьких одчаякуватих учинках («Весільна мелодія»), а то раптом відчуває незахищеність перед «сонячно-гірким» медом («Дівочі пальці»), то створює своєрідну «оду коханню» («Етюд кохання»): «*Кохати – нові землі відкривати, / Нюанси свіжі і відтінки нові. / Кохати – це щомиті дивуватись, / Це – задихатись з подиву – любові. / Це припадати до джерел незнаних / Ідикої жаги не втамувати. / Порушувати дивовижні плани, / А потім дивовижніші сплітати, / Кипіти і згоряти од розлуки / І все спізнати, все знайти в любові – / Шалене щастя і пекельні муки / Коли не маєш риб'ячої крові» [Драч І 2010: 33]*.

Серпанок таїни, недоказування, поетика безсюжетної передачі напівзашифрованого ходу сердець оповивають утаємничені інтимні подробиці; а водночас, як-от у «Лебединому

етюді», сугестивна (навіювальна) образна канва, баркарольна музика вірша не випускають уяви читача-«співтворця» з полону елегійних інтонацій зачарованого напівсну: «*З твого чистого ставу між лататтям та Оріонами / Ти лебідкою плинеш у безкресі мої моря... / Пахнуть роси і руки. Пахнуть думи твої дитинні. / В серці плавають лебеді. Сонно пахне весло» [Драч І 2010: 32]*.

Прагнучи максимально активізувати закладену в слові пам'ять органів зору, слуху, дотику, смаку, відчуваючи їх недосконалість у відтворенні безмежного розмаїття людських почувань, поет, особливо у ранній ліриці, вдається до художньої синестезії – одночасного поєднання-переплетіння візуальних, слухових, дотикових, нюхових образів. / У творчості раннього І. Драча можна знайти і відверто еротичні образки («Двоє в пшениці», «Двадцять вісім»), однак народнопоетичне світовідчуття («Орлина балада»), обізнаність із шедеврами світової лірики («З пісні пісень») не зраджують поета в своїх основах.

«Ой леле – березневий чадить чад...», – ніби аж розпачливий «старосвітський» вигук наприкінці зухвалих звірянь ліричного героя («Березневий чад»). «І дим в очах вже туманець – не чад», – то серпневе вслухання в дивовижну злагодженість небес і долу з біострумами жіночої душі («Жінки і лелеки»): «*Ця дивна злагодженість і небес, і долу – / Лелечих вогких крил, жіночих білих рук. / Куди ж тебе несе, таку золоточолу?/ Усі жінки летять. І світ летить навкруг [Драч І 2010: 116]*. Так осягається єдність і суперечливість «земного» й «небесного», досвідом сучасних стосунків перевіряються на міцність давні моральні підвалини. Діє своєрідний закон: чим багатший інтимний лад душі позбавленого ханжування ліричного героя, чим переконливіше відтворюється внутрішній світ ліричних персонажів, тим більша довіра читача, «співтворця» до органічно притаманних тому ладові, тому світові благородних прагнень, громадянських поривань.

Другий урок пропонуємо відвести стислому викладові біографії митця та характеристиці раннього етапу його творчості, основних рис поетики, тематики і проблематики цього періоду: *«Навіщо я? Куди моя дорога?/ І чи моя тривога проросла / Од сивої печалі Козерога / В глевке болото рідного села?» [Драч І 2006: 25]* – такими нелегкими запитаннями вимучується герой поеми «Ніж у

сонці». Опублікована 18 серпня 1961 р. з передмовою Івана Дзюби на шпальтах «Літературної газети» (тодішня назва «Літературної України»), ця «феєрична трагедія» (авторське початкове визначення жанрової модифікації) викликала цілу зливу найсуперечливіших відгуків, а зрештою ознаменувала появу в нашій літературі яскраво неповторного таланту. Цікаво, що навіть Максим Рильський, який загалом овально ставився до новаторських шукань молодого поповнення літераторів і підтримав їх у статті «Батьки і діти», не все сприйняв у метафориці «дітей».

Согодні ж майже «неозброєним оком» бачимо, що то ніяка не «красива загадковість», а якраз одна з найхарактерніших рис поетики раннього Драча – відтворення в контрастних образах драматизму світосприймання людини, що, як ніколи, реально відчула свою належність до космічного буття, до вселенського безміру, світового розуму, а відтак ще більше – і свою нерозривну єдність із земною колискою. Ліричний герой тієї ранньої віршованої трагедії замислюється над найголовнішим: *«Що маю нести в сиві сині далі? / Пшеничну ласку в молодих руках / Чи чорний дим водневих вакханалій, / Що серце їсть п'яти материкам?» [Драч І 2006: 25]*. Пройшовши крізь випроби і спокуси, відринувши «вічного чорта» сумнівів, він вирушає рятувати сонце правди, найсвітліших поривань: *«На золотім щиті палаючого Сонця / Умру я переможцем. / Прощавайте!». [Драч І 2006: 39]*. Отаким може бути своєрідний «епіграф» до уроку (як і до творчості митця загалом).

Із поеми «Ніж у сонці» варто прочитати вголос художньо найдосконаліший фрагмент – «Божевільна, «Врубель і мед, «Українські коні над Парижем» *[Драч І 2006: 30]*. А далі – штрихи біографії з ілюстративним матеріалом.

Таким чином, розглядаючи психологічний аспект сприйняття творчості І.Драча з учнями, звернемо увагу на незвичайну заглибленість поета у слова; звернення до правічних пантеїстичних образів, що нагадують читачеві про одвічний смисл життя і вічності; прославлення місця, де народжується, росте, живе і помирає людина, залишаючи по собі слід; звернення до фольклорних витоків, духовних основ народу.

Отже, робота над поетичними творами в школі є надзвичайно складним і відповідальним чинником формування

читацької культури юнацтва. В першу чергу, на відміну від епосу і драми, лірика вирізняється самою природою емоційного впливу на читача; в її основі лежить надзвичайна довірлива відкритість у бесіді з читачем про засадничі людські цінності або про те, що їх руйнує. «Ліричні твори – це згустки художніх образів. У них кожне слово і фраза набувають вагомого звучання і майже не піддаються розчленуванню, перекладу на мову понять. Підміна образів ліричних творів логічним міркуванням, констатацією фактів спотворює їхній зміст, бо простий переказ ліричного вірша перетворюється на звичайну інформацію довідкового характеру. Художні твори слід аналізувати під кутом зору основної ідеї твору. Форма вірша допомагає вичленити абстрактну ідею. Для читача важливо не тільки збагнути поетичну ідею, а й простежити, як виражає її поет», – стверджують вчені-методисти С. Пультер та А. Лісовський [С.Пультер С, Лісовський А. 2004: 72]. Тому на першому місці в ході вивчення лірики є формування вмінь вслуховуватися в тест, зміст, вчитуватися в нього. Під цим кутом зору поезія І. Драча, представлена сучасною шкільною програмою, дає багатий матеріал.

Література: *Бахтин 1975:* Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / Бахтин М. М. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.; *Драч 2006:* Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського / Драч І. Ф. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.; *Драч І. Ф. 2010:* Драч І. Ф. Твори у трьох томах. – Том 1: Вірші та поеми. – К.: Фенікс, 2010. – 336 с.; *Ільницький 1986:* Ільницький М. «Так прагнеться точнішим бути в слові…»: Поезія І. Драча останніх років / М. Ільницький // Рад. Літературознавство. – 1986. – № 4. – С. 15-25; *В.О. Казакова 2001:* Драч І. Поезія. Чорнобильська мадонна: Посібник для 11 класу / Автор-укладач В.О. Казакова. – Харків: Ранок, 2001. – 48 с.; *Копистянська Нона 2005:* Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.; *Літературознавча енциклопедія 2007:* Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита); *Літературознавчий словник – довідник 2006:* Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 С. (Nota Bene); *Пультер С, Лісовський А. 2004:* Пультер С, Лісовський А. Методика викладання української літератури. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 144 с.; *Українська література. 5-11 класи 2009:* Українська література. 5-11 класи. Програма для загальноосвітніх

навчальних закладів. – К.: Генеза, 2009.; Ткачук М.П. Українська література. Підручник для 11 класу. Профільний рівень. – К.: Освіта, 2011.

В статье рассматривается методика изучения творческого задела И.Драча в школе, предлагаются новейшие педагогические приемы анализа его текстов, что их предусмотрено школьной программой. Акцентируется психолого-педагогический аспект восприятия творчества поэта, этапы изучения, специфика аналитической работы над текстом.

Ключевые слова: *школьная программа, художественный мир, аспект восприятия, аналитическая работа, национальная модель, жанр, поэтика, структура произведения.*

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2 – 31
ББК 84. 4 УКР

Байкарська спадщина Левка Боровиковського

У статті досліджено тематику, жанрову своєрідність байкарського дискурсу Левка Боровиковського. Особлива увага звертається на художню майстерність письменника, який добирав влучні приказки і прислів'я, фольклорні звороти, що дозволило йому змалювати комедію життя тодішньої України. Витончена українська мова, лапіданість байок-прибаюток, викриття порків життя, дотепний гумор визначають жанрову своєрідність байок поета.

Ключові слова*: байка, байка-прибаютка, тематика, сюжет, композиція, лапідарність стилю, гумор, художня майстерність.*

Mykola Tkachuk Inheritance of fabulist Levko Borovikovsky

The subject, genre originality of discourse of fabulist Levko Borovikovsky are explored in the article. The special attention is paid to artistic mastery of writer which gathered additionally the well-aimed saying and proverbs, folk-lore phrases, that allowed to him to represent the comedy of life of that time in Ukraine. Refined Ukrainian short fabulous catching stories, exposure of vices of life, determine witty humour genre originality of fables of the poet.

Keywords*: fable, , theme, subject, composition, brevity of style, humour and artistic mastery.*

В українське письменство Левко Боровиковський увійшов як байкар. У листі до Михайла Максимовича від 1 січня 1836 року поет відзначив, що у його доробку є 250 байок, написаних українською мовою: із них 200 – оригінальні, інші – наслідування польського поета Ігнація Красіцького [Боровиковський 1967, 217]. Добірку байок поет опублікував 1841 року в альманасі «Ластівка». Окремою книжкою вони були видані в Києві під назвою «Байки і прибаютки» (1852), що їх оприлюднив Амвросій Метлинський (177 творів).

Байки у збірці Левка Боровиковського поєднані цілісним художнім задумом: висвітлити сучасну комедію життя, представити характерні його типи крізь оптику сміху та заперечити антигуманний світ, що яскраво відбито у байках про суд і владу: «Суддя товстів – Петрів капшук худав» («Суд»). Через образ душі висміюється суддя. Його душа потрапила на той світ, а до того «сиділа тридцять років безвихідно в суді»; вона оповідає: «На світі я нічого не грішила – / Бо я нічого не робила» / Він все підписував, а правив секретар… Суддю у пекло не послали. / Умилосердились, сказали, / Що тим суддя не злий, / Що зовсім був дурний».

Михайло Яценко назвав байки Боровиковського явищем просвітницького реалізму, відніс їх до езопівсько-лессінгівського типу. Їм притаманний граничний лаконізм, висування на перший план морально-дидактичного начала. Байки поета тісно повязані з моральними уявленнями та образністю українського фольклору [Яценко 1988, 221]. Дослідники творчості Боровиковського відзначили, що поет у «байкарській творчості залишився самобутнім: обравши одну форму, а саме: стислої байки, що її послідовно розробляв і теж, так би мовити, на науковому ґрунті. І тут його завданням було зробити здобутком писемної літератури «рудник нетронутый» української народної творчості – казок, байок, анекдотів, приказок, прислів'їв» [Боровиковський 1967, 34]. Вперше до жанру байки поет звернувся в роки юності. 1841 року оприлюднив одинадцять творів в альманасі «Ластівка» Євгена Гребінки а збірка з'явилася пізніше – «Байки і прибаютки» (1852).

Поряд з номеном байка автор вживав термін *прибаютка*. Поет не випадково саме так назвав свій жанр байки. Ця паралельна назва виникла під впливом польського байкаря Ігнація Красіцького, зі збірки якого «Байки і приповідки» Боровиковський

запозичував сюжети для своїх байок. Дослідники вказують, що ця назва відбиває назву російською мовою «басни и побасенки», а польською мовою, за Красіцьким, «Bajki i przypowiesci», тобто байки і приповідки. Водночас термін *прибаютки*, хоч і не закріпився в українській мові, логічно виник від слова байка (за аналогією з російським *басни* і *прибаутки*) [Хропко 1988, 105]. Дослідники стверджують, що приповідка і прибаютка – це два, хоч і близьких, але різні жанри. Байка як жанр ліро-епічної поезії, що сягає глибокої давнини, має свої більш-менш сталі ознаки. Якщо у її основі лежить алегорія, то прибаютка, приповідка часто не має алегоричного начала, ближча до гумору, а в основі її лежить приказка, народний анекдот, влучне, крилате слівце або вираз [Крижанівський 1967, 35].

Джерелом прибаюток Левка Боровиковського були сорок приповідок польського поета Ігнація Красіцького. Окрім того, він творчо опрацьовував мотиви сюжетів як українських (ПетроГулак-Артемовський, Порфирій Кореницький та інші), так і світових поетів, чиї сюжети відомі з античного світу. Петро Хропко підкреслив, що «головну частину доробку автора «Байок і прибаюток» становлять твори цілком оригінальні, що народилися на ґрунті української народної поезії... Коли уважніше приглянутися до байок Боровиковського на фольклорні сюжети, то можна прийти до безпомилкового висновку, що виникли вони на основі народних прислів'їв та приказок» [Хропко 1988, 106]. Справді, приказка «На здогад буряків, щоб дали капусти» лежить в основі баєчки «Обиняки», де з гумором змальовано Злидниху, яка засумувала, що сусід не зрозумів її натяків». Образ Хоми з однойменної прибаютки зумовлений трансформованою приказкою «Дурний Хома» (нехай йому легенько ікнеться!): тоді б драв лика, як дереться».

Мають слушність дослідники, стверджуючи, що «джерелом багатьох «прибаюток» стали сюжети анекдотів та гумористичних оповідань». Зокрема, анекдотична ситуація змальовується в байці «Свара», де йдеться про Ничипора, який вибив два зуби Химці тільки за те, що остання втрутилася в його рожеві мрії. У народному оповіданні про чоловіка, який боїться своєї жінки, корені байки «Свій дім – своя воля». Анекдот про парубка-брехуна зумовив канву байки «Жевжик».

Фольклорна основа й байки «Йолоп Клим»: її фабула нагадує народний анекдот про цигана, що хотів відучити свою кобилу від харчів». Клим також примусив свою шкапу «постити», а вона на другий день – ступить не вміла; на третій день – на ноги присіла, а на четвертий – околіла».

За спостереженням академіка Петра Хропка, байки Боровиковського на власні сюжети охоплюють досить широке коло побутово-моральних тем: висміювання людської обмеженості, розумової відсталості, чванькуватості («Мої куми», «Коров'як», «Рало», «Будяк», «Громада», «Вовк», «Козир»), засудження жадібності («Охотник»), лицемірства, хитрощів, («Панський кінь», «Циган»), лінощів («Ласун», «Писар ледащо й Отаман»), нещирості («Любов»), пияцтва («Ледащо Іван»), лакейства («Грак») та інші.

Байки Левка Боровиковського «майстерно передають національну своєрідність життя народу. Особливо це впадає в око при знайомстві з його творами, написаними за чужими мотивами. Наслідуючи Ігнація Красіцького, український байкар переносить дію на місцевий ґрунт, українізує героїв, причому творче опрацювання запозичених сюжетів цілком витримане в манері польського письменника» [Хропко 1988, 109]. Заслуговують на увагу спостереження Петра Хропка над фабулами байок «Москаль і Мотря», «Хома», «Учитель», «Потакач», «Хомина услуга», запозичені з фольклорної скарбниці, адже відповідні взірці народного гумору у свій час були зібрані фольклористами, зокрема Михайлом Драгомановим та Павлом Чубинським і оприлюднені у фольклорних збірниках.

Акцентуємо, що в перші десятиліття у процесі становлення нової української літератури байки у віршовій формі розвивалися в річищі просвітницького реалізму. Апологи функціонували у трьох жанрових різновидах: *байка-казка*, *байка-приказка*, *байка лафонтенівського* ґатунку. Персонажами байки-казки були головним чином люди, а не алегоричні звірі чи предмети. Сюжетно-композиційна структура такої байки набула просторового викладу, в якому велика увага приділялась пейзажам, різним описам. Повчальна частина – мораль – окремо не виділялась, оскільки випливала із самої розповіді («Могильні родини», «Грішник» Євгена Гребінки). У формуванні жанрової природи байки-казки митця важливу роль відіграли фольклорні

джерела, зокрема народна притча та казка-новела. Від притчі у байці-казці – цілеспрямованість розповіді до моралізаторського висновку, від новели-казки – несподівана розв'язка сюжету.

Натомість головна ознака байки-приказки – лаконізм у всьому: у ній немає ні експозиційної, ні розлогої розповідної частини, отож відтворюється загальна схема сюжету, увінчаного прикінцевою сентенцією (мораллю), роль якої часто виконувала приказка чи приповідка («Тюхтій та Чванько», «Дурень і Розумний», «Лікар і здоров'я» Петра Гулака-Артемовського). На таких засадах написані «прибаютки» Левка Боровиковського та байки Маркіяна Шашкевича [Ткачук 2009, 74-81].

Сюжет байки лафонтенівського жанрового різновиду, назва якої походить від прізвища видатного французького байкаря Жана де Лафонтена (1621 – 1695), будувалася на основі анекдота, прислів'я. Головним героєм байки була людина з народу («Вовк та Ягня», «Селянин та його діти», «Пан писар» Петра Білецького-Носенка»). Левко Боровиковський творив жанровий різновид байки-приказки, що мала гранично лапідарний сюжет і перетворювала на поетичну мініатюру з моральним повчанням-приказкою.

У цих байках Левко Боровиковський виражав свою етико-моральну позицію. Зокрема, це виявилось у ставленні його наратора-усезнавця до тодішнього судочинства, змодельованого у байці «Суд». З дотепністю та іронією розповідач відтворює несправедливі рішення судді, його кручкотворчість: «Петро у Хведора кобили позичав / І, їдучи у ліс, заїхав до Одарки, / шинкарки, / та, грішний, після чарки, / Кобилі хвіст при рипиці ввірвав / (В Петра віжок нечистий – мав); / А Федір на Петра у Суд позов подав. / Суддя товстів – Петрів капшук худав... / А далі діло так рішили: / Понеже оний Петр у Хведора взайми / Не брав безхвостої кобили, То ми / Реченному Петрові присудили: / Кобилу ту йому держать; / А виросте їй хвіст – хазяїну віддать. // За Хведорове, бачиш, жито / Та Хведора ж і бито».

У байці «Пан» змальовано образ богомільного поміщика, що ревно б'є поклони, а після церкви безпощадно «цілий тиждень катує хрестян / За діло і без діла». В аполозі «Пан та Мужики» змальовано антиподів: лінивого пана і працьовитих селян: «Тщедушний Пан казав: / – Чого ті мужики такі гладкі, здорові, / І

шиї – як волові… / А я лежав, лежав, / Чого не пив, чого я не їдав! / На річ його Мужик так нищечком шептав: «Здоров'ячко – трудами наживають, / А лежні – й під млином згнивають».

Мандрівний сюжет покладено в основу байки «Голодний у степу». Її герой «знайшов мішок з шагами. / Узяв – і кинув геть: – Я думав – з сухарями!» Структура твору складається з двох рядків та назви. У грецькій міфології Мідас, син царя Гордія, був великим багачем. Одного разу до нього привели зв'язаного Силена, який збився з дороги. Мідас повелів звільнити його і відпустити на волю. Як нагороду за звільнення Силена Діоніс запропонував Мідасові здійснити будь-яке його побажання. Мідас захотів, щоб усе, до чого доторкнеться його рука, ставало золотом. Але в золото перетворювалася їжа, що загрожувало Мідасу померти голодною смертю. Він вимолив у бога, щоб зняв свої чари. З античних часів відомі слова: «золото не наситить».

Експліцитний наратор Левка Боровиковського висміює такі вади людини, як заздрість, захланність, жадібність, марнославність, наївність та інші. У цю галерею образів входить і Лука, персонаж з однойменної байки: «Луці явився скарб – / Лука к ньому з мішками. / Землі не чує під ногами! / Вже в голові снує: купить село!.. / На третій день, підтвердившись п'ятками, / Умер Лука – Луки як не було. // Ми думаємо віки жить, / А смерть стоїть / Не за горами – за плечами».

Явний наратор байок наділений рисами дотепної людини з народу, яка представляє розмаїття поглядів і голосів, окреслюючи образ народу. Сучасні поетові критики звернули увагу на експериментування з формою байки, яка під його пером стала легкою, витонченою та динамічною. Особливо імпонувала розмовна, народна мова байок автора, який вдало застосовував характерні словосполучення, порівняльні звороти, новаторство ритміки. Митець збагатив українське байкарство новим жанровим різновидом байки-прибаютки, що складається з лапідарних кількох рядків, влучного афоризму, що виконує функцію моралі: «Сова хоть спить – та кури бачить» («Курча»); «Петрове ремесло / бур'яном поросло!» («Мачок»), «Бездіяльна гра / Не доведе ніколи до добра» («Картьож).

Дослідники традиційно байку визначають як розповідний (епічний) жанр; указують на коротку віршову чи прозову розповідь

з чітко сформульованою мораллю. Це – сатиричний за спрямуванням твір, що має повчальний смисл. Її мета – висміювання людських вад, суспільних недоліків. Загалом класична байка складається з таких компонентів: назви твору, розповіді й повчання – моралі. Звичайно, поет спирався на традиції класиків жанру – Езопа, Федра, Жана Лафонтена, Ігнація Красіцького, Івана Крилова, проте йшов своїм шляхом художніх шукань у жанрі віршованої байки, спираючись на мандрівні сюжети та компонуючи власні. Характерними маркерами байок Боровиковського є лапідарність наративу, крилаті вислови, народний дотеп: «Крий Боже в нашому селі / Такому бути голові» («Голова»). «Клим лежав на боку, казав: дай, Боже… / А хтось йому шепнув: устань, роби, небоже!» («Клим»). Байка «Козакова журба» складається з трьох рядків: «Украли в Козака Коня; / А Козака об тім журба напала, / Що на коні оброть новісінька пропала!..»

Дмитро Чижевський слушно відзначив, що Левко Боровиковський сповідував ідеї просвітників, був пов'язаний «з традицією класицизму не лише тому, що він на шкільній лаві добре познайомився з античною літературою та мусів студіювати класицистичну теорію поезії, і не лише тому, що з його 180 байок, здається, аж 42 наслідують класицистичні польські байки Ігнація Красіцького та російські – Івана Крилова. Йому не чужий у байках ще травестійний тон». Проте загалом тональність його байок серйозна, «він узяв собі за зразок стиль Красіцького: короткий, стислий, дотепний. Все ж, здається, і тут маємо певне романтичне народне забарвлення цілого стилю: витончений стиль дотепного просвіченця Красіцького обертається у Боровиковського в ще стисліший народний стиль приказок та прислів'їв» [Чижевський 1994, 373].

Його байки пройняті демократичним духом, відзначаються іронічною гостротою, влучною і колоритною мовою, як-от: «Скупий не спав – робив, скупий не їв – копив, / а від того… Що більше розбагатів?» Ні, околів». На погляд Дмитра Чижевського, у байках Боровиковського виявляє себе народність, але не лише вульгарна («околів»), а й стилістично влучна («насушний – хліб»; уживання епітета без іменника, який зустрічаємо часто ще в Пантелеймона Куліша). Різновид байки у Левка Боровиковського

зливається з іншими жанровими формами, зокрема з епіграмою: «Друкарю, не дрімай, де треба – точку став, / Щоб мокрим нас рядном злий критик не напав; / Бо є й такі: не найде толку – буде тихо; / Не найде ж точки – лихо…»

Колоритність байок досягається художніми засобами добродушного гумору, іронії. Влучно вибудовують художній світ сюжети народної гуморески, приказки і прислів'я, ситуації повсякденного життя народу. У наративі байок часто зустрічаються народні приповідки, утворюючи своєрідний різновид жанру приповідки-гуморески [Шабліовський 1967, 248]: «Хто сам собі дає зарік, / Пропащий чоловік. / Хоть вовк линяє, / Та норов не переміняє. / Ще молоко й на очах не бувало, / А в Хіврі двох зубів не стало. // Буває так між нами: / Хто робить – той мовчить; а вірять / Крикунам».

Байкар порушує широке коло питань життя особи і суспільства, відображає національні стосунки людей, етико-моральні й духовні проблеми буття людини, викриває людські вади, суспільні негаразди. Головний герой байок поета – Сміх. Дослідники творчості письменника відносять їх до жанру приповідки-гуморески. В основу сюжетів цих байок покладено бувальщину, анекдот, народне прислів'я, приказку, влучний фразеологізм, анекдот: / Москаль у Мотрі гуску вкрав, / Сховав під полу – й драла дав! / А Мотря, зуздрівши, кричить притьмом: «Москалю! / Оттак! / Взяв гуску та й біжиш! – Віддай же, бо налаю! – / Москаль віддав, сказавши Мотрі так: / «А разви гуска-ста? Я право-ста, не знаю!! – / На, тетка, не сердись: я думал, што гусак!»/ Бач: гуску вкрав, / Ще й вийшов прав!»

Левко Боровиковський спирався на дискурсивну практику польського байкаря Ігнація Красіцького. Як і в польського митця, його книга байок відкривається поетичним вступом «До дітей». Правда, український байкар застосував своєрідний метанаратив, що складається із п'яти самостійних творів, в яких висвітлено погляди на мистецтво байкарства: «Байка», «Моя байка», «До друкаря», «Нащо писать», «Байки та Дяк і Петрусь»: *Дяк*. Петрусю! Кинь байки, – не здобруєш! – Учи свій стих, а то субітки / пошкодуєш! // *Петрусь*: «Який з байок тих прок, панотче? – А байка всякого, хто прочитати схоче, / І поскубе, і залоскоче».

Поет занурюється в ґенезу байки, нагадуючи читачам: «Давно, давно Езоп байки писать начав, / Осміював звіряк, над миром глузував, / Кричав на гріх зо всеї мочі / І пальцем тикав людям в очі. / А що він викричав? Не став гусак орлом, / Не заревів ведмідь волом, / Не привикає вовк до сіна, / Не вижав патоки із хріна; / Не надовбив ума Максимові в масляк, / Не вкоротив рогів у Сидора на лобі, / Не відірвав хвостів в відьом та в вовкулак… / Грішить хрещений люд без каяття й при гробі! // Та нащо ж я байки пишу ще, неборак? – Та так!» («Байки»).

Боровиковський скористався деякими мотивами і сюжетами Ігнація Красіцького: «Два маляри», «Щука і Пліточка», «Капшук і Калитка», «Петро й Каламар», «Рівчак і Річка», «Лікар», «Горох» та інші. Проте український байкар творчо застосував традиції польського байкаря, зокрема форму байки: вона будується на лаконічному наративі. Часто твір Боровиковського – це поетична мініатюра, виткана на народних прислів'ях та приказках: «Хто мовчить – той двох навчить».; лапідарність – важливий жанротворчий чинник апологів поета.

Проте, засвоюючи теми й мотиви творів Красіцького, український байкар прагнув до стислості оповіді, «скорочував першоджерело і тим самим наближався до байки-епіграми, байки-приказки і прибаютки. Мініатюри Боровиковського переконливо свідчать про своєрідність його поетичної манери, самобутність таланту» [Деркач 1977, 131].

Байки Боровиковського, за словами Амвросія Метлинського, наповнені гумором, жартами, витівками і дотепами. «Всі вони більше чи менше відбивають дух народу… нерідко служать правдивим дзеркалом народних звичаїв» [Москвитянин 1852, 81]. Проте митець передбачав повчальність своїх байок: «Нехай ніхто на себе не приймає, / А всяк на вус собі мотає – Хто вуси має» («Моя Байка»). Свої твори Боровиковський будує на засадах діалогізму: наратив веде наратор-усезнавець, але також наявний голос іншого: «Нащо писать байки, даремно драти рот? / Який чита їх чорт?.. / А хоть».

Художньою майстерністю відзначаються байки, написані на оригінальні сюжети: «Багатий, Бідний», «Крикун», «Голодний Хома», «Жіночий язичок», «Дорожній стовп», «Пан» та інші. Народний розповідач змальовує негативні риси у вчинках і

помислах персонажів, моральні вади, інколи імітуючи їхнє мовлення: «Чуренка жінка із шинка / Вела п'яненького; а панотець спитався: / «Навіщо він за жінку все / Держався? / Чуренко й каже: «Єсть пословиця така: / Сліпець **сс**міліше ходить – / Як по**вв**одатор **вв**одить» («П'яний»).

Наратор-усезнавець висміює сімейні вади, безглуздя вчинків людей, змальовує здебільшого комічні ситуації, в які потрапляють герої байок. Розповідь пройнята іронією: «Хомиха кожен день свого Хому чухрала. / Почувши те, кума кумі сказала: / Хома з Хомихою пропащий неборак! / В мозолях, в синяках і тіло все, й масляк!.. / Другая їй сказала так: / «Не слухай, Галочко: чи можна, щоб Хомиха / Хомі бажала лиха!» Розповідач критично ставиться до лицемірства, крутійства, святенництва і поведінки героїв у різних ситуаціях, змалювавши їх правдиво. У такий спосіб байкар представляє різні верстви у сміховому зображенні, як-от у байці «Багатий, Бідний», в якій порушено питання людської невдячності. Наратор моделює героїв-лицемірів, людей з негативними рисами, які, здавалося б, мали радіти успіхам заможного Прокопа, користувалися його гостинністю. Отож до нього часто вчащали куми і побратими на обіди, хрестини, бенкети, які, мовляв, готові за нього «і в воду, і в огонь скакать». І раптом – «У Прокопа пожар, все в Прокопа згоріло. / Насилу виніс сам з огню з душею тіло!.. / Що ж рідні та куми / В пожежі помогли? / Не дуже: родичі його й не пізнавали, – / До Прокопа й стежки в бур'ян позаростали!». Завершується історія народною сентенцією: «Недаром люди гомонять: / Поки багат, то поти й сват».

Відомий у XIX столітті історик української літератури Микола Петров дав високу оцінку байкам Левка Боровиковського, відзначивши, що його апологи були у свій час відомими і популярними. На його погляд, митець заповнив прогалину знань про літературу, написану південно-руською мовою, представив низку творів, що існували рідною мовою. Ці байки виражали народне світосприймання. Характерною прикметою його байок була стислість фабули, яку підсумовує народне прислів'я: «Поки багат, то поти й сват»; «П'яному море по коліна»; «Хто мовчить, то той двох навчить». «Інколи байка становить собою не більше, як розвиток і з'ясування народної приказки» [Петров 2008, 143].

Дослідник прагнув простежити джерела байок Левка Боровиковського: на його думку, сюжети байок «Суддя», «Коник», «Розбійник» перегукуються з апологами Івана Крилова. Сюжет байки «Суддя» нагадує «Шем'якінського суддю» чи «Смішного Демокрита» («Democritus ridena»). «Сюжет цієї байки став основою для байки «П'яний Клим». Літературознавець указав, що поштовхом до написання байок Боровиковського були байки польського поета Ігнація Красіцького, проте у художніх шуканнях поет спирався і на рідні традиції, що засвідчують його зв'язок з попередниками, особливо з Петром Гулаком-Артемовським. У байках Боровиковського «Щука і Плиточка», «Солопій та Хівря, або Горох при дорозі» відчуваються традиції автора байки «Пан та собака». Аполог «Дорожній стовп» перегукується з мотивами поезії Порфірія Кореницького «Панько та Верства». Учений виділив джерела народних приказок і прибаюток, що послужилися митцеві у його байкарській практиці. Микола Петров відзначив наявність у доробку Боровиковського байок і прибаюток, що функціонують серед народних мас. Між ними наявна близька спорідненість з колоритними народними приказками та прислів'ями. Такою є байка «Сидір», в якій з гумором розповідається: «Веселий Сидір оженився / Та й зажурився. / Край гаю сидячи, побачив він телят – / І скачуть, і шалять, / Та й каже: добре ви, телята, розходились – / Запевно ще ви не женились; / А вас, щоб присмирить, – женить».

Микола Петров акцентував увагу на народному характері змодельованих ситуацій. В устах наратора-усезнавця природно звучать прислів'я: «Сова хоч спить – так курей бачить», «Тоді дери луб'я, як деруться», що їх сам байкар записав з уст народу як збирач усної народної творчості і які «лягли в основу його байок «Курча» і «Хома». Учений стверджував, що подібні байки мали і матимуть художню вагу. «У творчості Боровиковського ці твори стають по-справжньому народними, а тому їх іноді важко розпізнати, що вони несуть у собі чужоземне походження» [Петров 2008, 143]. Як приклад, автор указує на байку «Чорт»: «Колись у Польщі Чорт на сеймі так возився, / Що вовся там хвоста лишився. / От втікши, до Дяка просився в грубник жить, / І став Дякові говорить, / Що миром, без хвоста, не буде вже мутить. / Дяк думає, що Чорт вже зовсім другим стався – / Став ладаном курить – / Так

Чорт в болото швидше вбрався!..// Хоть вовк линяє, / Та норов не переміняє».

Микола Петров відзначив наявність у байці Боровиковського «спеціального українсько-етнографічного колориту», проте вона являє собою варіацію Федрової та Езопової байки «Розкаяний Вовк».

У байках Боровиковського панує атмосфера веселощів, дотепності, фривольності, яка поєднуються з витонченістю та почуттям міри. Розповідач володіє влучним словом, тому байки Левка Івановича презентують мовностилістичне багатство, у деяких наявні влучні прислів'я, приказки, фразеологічні звороти, проступає іскрометний сміх, комічна ефектність вчинків і мовлення персонажів. Загалом у байках переважає добродушний гумор, хоча наявна і соціальна сатира з ущипливими та іронічними пасажами. Практикований поетом жанр байки-мініатюри є історико-літературним явищем, що несе у собі естетичий вимір, а тому і досі користується популярністю серед читачів.

У своїх байках Боровиковський прямував від природних сміхових інтонацій через оволодіння народно-фольклорної форми до свіжих класичних байкових мотивів та образів, що у світовій байкарській практиці не раз опрацьовувалися на ґрунті конкретних національно-історичних умов, пропонуючи свої нетлінні варіанти байок як мистецького цілого, що приносить реципієнтам естетичну насолоду. На цей аспект функціонування байки звернув увагу Олександр Потебня, який схарактеризував своєрідність байки тим, що «складові частини її образів настільки звільнені від усякої випадковості і настільки пов'язані між собою, що з трудом піддається змінам» [Потебня 1914, 36]. Відтак ці органічно поєднані елементи усталених байкових образів здатні на першу ж вимогу реальної дійсності стати загальною схемою сплутаних явищ життя і служити їх поясненням.

Література: Боровиковський Л. Повне зібр. творів. – К.: Наукова думка, 1967. – С. 217. ; Деркач Б. Крилов і розвиток жанру байки в дожовтневій літературі. – К.: Наукова думка, 1977. – С. 131. ; Крижанівський С., П.Ротач. Визначний представник українського романтизму // Москвитянин. – 1852. – № 6. – С. 81. ; Петров Н. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. / Передмова і примітки Г. Александрової. – К.: Вид-во поліграф. центр «Київський університет», 2008. – С. 143. ; Потебня А. Из лекций по теории словесности: Басня.

Пословица. Поговорка. – Харьков, 1914. – С. 36. ; Ткачук М., Ткачук О.Маркіян Шашкевич. – Тернопіль: Медобори, 2009. – С. 74 – 81. ; Хропко П. Становлення нової української літератури. – К.: Рад. школа, 1988. – С. 105. ; Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП «Презент», 1994. – С. 373. Шабліовський Є. Левко Іванович Боровиковський // Історія української літератури: У 8 т. – Т. 2. – К.:Наукова думка, 1967. – С. 248. ; Яценко М. Левко Боровиковський // Українська літературна енциклопедія: У 5 т. – Т.1. – К.: Головна редакція укр. енциклоп. ім. М.Бажна, 1988. – С. 221.

В статье исследованы тематика, жанровое своеобразие басенного дискурса Левка Боровиковского. Особое внимание обращено на художественное мастерство писателя, средствиями которого он изобразил комедию жизни Украины его эпохи. Изящный украинский язык, краткость басен-прибауток, разоблачение пороков жизни, тонкий юмор опредяляють жанровое своеобразие бассен поэта.

***Ключевые слова**: басня, басня-прибаутка, тематика, сюжет, композиция, краткость стиля, юмор, художественное мастерство.*

Трофимук М. С., доц. (Львів)

ББК 83.3 (4Укр)
УДК 821. 161.2 – 82

Засоби художнього вираження у латиномовній спадщині Павла Русина з Кросна

У статті проаналізовано способи авторського вираження Павла Русина з Кросна, автора латиномовних творів кінця XV – початку XVI ст.

***Ключові слова**: латиномовна література України, Павло Русин з Кросна, антична топіка, хронограф, хроностих.*

В статье проанализировны средства авторского выражения Павла Русина из Кросно, автора латиноязычных произведений конца XVI – начала XV века.

В статье проанализированы способы авторского самовыражения Павла Русина из Кросно, автора латиноязычных произведений конца XV – начала XVI ст.

M. Trofimchuk Artistic means of Latin litterary works of Pavlo Rusyn of Rrosno

The article presents observations on the Neo-Latin litterary works of Pavlo Rusyn of Rrosno (end XV – XVI).

***Key words**: Ukraine Neo-Latin literature, Pavlo Rusyn of Krosno, topic of ancient epoch, khronograph, khronovers.*

У польському літературознавстві біографія і творча спадщина Павла Русина з Кросна детально висвітлена у шерегу історичних й історико-літературних видань. У XIX столітті твори Павла Русина опублікував Б. Кручкевич у серії Corpus Antiquissimorum poetarum Poloniae Latinorum[CAPPL 1887], у минулому столітті – М. Цитовська[Cytowska 1962]; творчу спадщину видатного гуманіста дослідив польський науковець А. Ґожковскі[Gorzkowski 2000]. Українською мовою твори Павла Русина перекладали Андрій Содомора й Віталій Маслюк, окремі грані творчості поета проаналізувала О. Циганок (Савчук)[Циганок 1999]. Докладно засобів художнього вираження у латино мовній спадщині Павла русина з Кросна не аналізував жоден із українських літературознавців.

Завдання цієї статті – проаналізувати засоби творчого самовираження латиномовного поета кінця XV – початку XVI ст. з метою встановити провідні мотиви творчості ренесансної літератури – невід'ємної складової літературного процесу України. Усі цитовані тут переклади по-українськи, за винятком твору «До Севастяна Маді, щоби він, коли залишить Польщу і повернеться до рідного краю, привітав свою батьківщину таким віршем" (перекладач Віталій Маслюк), зроблено Андрієм Содоморою.

Один із найплідніших авторів латиномовної поезії XVI ст. – Павло Русин із Кросна (Paulus Crosnensis Ruthenus), який у різних джерелах іменується також Procler, Proceler. Павло Русин народився близько 1470 р. у місті Кросно (сьогодні Польща) у сім'ї бурґомістра Яна Проклера, імовірно німецького походження. Крім німецької та української мови, ще в дитинстві вивчив угорську. Освіту здобував у місцевій парафіяльній школі, пізніше у Кракові (від 1491р.), у Грейфельдському університеті (сьогодні місто Грифіно в Польщі), де 1499 р. (за іншими даними – 1500) отримав ступінь бакалавра.

Життя Павла Русина пов'язане головно з Краківсьою академією. Продовжуючи тут навчання з 1500 р., упродовж шести років вивчає творчість Верґілія, Овідія, Горація, Стація, Лукана,

Теренція, Ціцерона, а 1506 р. здобуває ступінь магістра. Від 1507 р. працює викладачем Краківської академії; викладання поєднує із поетичною творчістю. За звичаєм гуманістів видає 1508 р. у Кракові збірку сатир Персія зі вступним віршем-панегіриком власного авторства про римського поета, а також трагедії Сенеки «Фієст» і «Троянки», крім того, опублікував твори хорватсько-угорського поета Яна Паннонія. Декілька разів відвідував Угорщину: Ґабор Переньї подарував йому маєток Ердо. Помер поет 1517 р. у місті Старий Сонч (Польща), під час подорожі до Угорщини.

Павло Русин – один із засновників краківської поетичної школи, наставник цілої плеяди ренесансних поетів, зокрема, Яна з Вислиці, Яна Дантишка. Його поетична спадщина налічує майже 5 000 віршових рядків. Це вірші, присвячені різним особам, поезії релігійного змісту, вірші, в яких описується життя та літературна діяльність римських поетів. Поет активно використовує античний інструментарій віршописання, властивий для постренесансної поезії: це стосується і жанрових форм, і строфіки. У його спадщині, окрім гекзаметра й пентаметра (запозичені переважно зі спадщини Горація), зустрічаємо сапфічні, алкеєві, асклепіадові, архілохові строфи. Його твори містять чимало наслідувань Овідія, Вергілія, Марціала. З іншого боку, Павло Русин використовує латинську лексику різних епох і стилів, включно із церковною й середньовічною, що, зрештою, було характерно для авторів XVI ст., а особливо для середовища німецьких гуманістів.

Творчість Павла Русина – явище перехідного періоду. Не зважаючи на те, що творчість Павла Русина з Кросна у повній мірі відображає усі теми, жанри і мотиви Ренесансу, значна частина його літературної спадщини жанрово і тематично належить попередній епосі: духовна поезія, твори маріологічного циклу, панегірики святим, описи церковних свят, своєрідні віршовані молитви, пронизані витонченим сумом. Проте це не аскетичні мотиви, притаманні поезії Середньовіччя, а радше філософська, релігійно-медитативна лірика.

До спадщини Павла Русина входять також панегірики церковним діячам і видатним світським особам, друзям та учням, морально-дидактична поезія, пов’язана з освітньою діяльністю та поетичною творчістю. Використовуючи творчий досвід Горація,

Тібулла, Проперція, Овідія, Стація та інших античних авторів, він активно застосовував античну топіку, викладаючи свої розмисли у формі звертань до Аполлона – «Ad Apollinem», а також у формах класичних тем ренесансної епохи: звертання «До книжечки» – «Ad libellum» та ґлорифікації поезії («Carmen laudes poeticae artis...» – „Пісня похвал мистецтву поезії...»).

Цей твір написано сапфічною строфою. На початку автор висловлює ідею всесвітньої гармонії: її творять дев'ять небесних сфер, яким відповідає дев'ять муз на Землі: «Sacra caelestis superum poesis / Arce deprompta, ut perhibent, novenas / Dulcibus sphaeras comitatur atque / Cantibus aequat»[Cytowska 1962: 46]. «Світлий дар богів – поетичне слово, / їхнєє дитя, гомінке й солодке, / Кажуть, лине ввись, дев'ятьом небесним / Сферам співзвучне»[Українська поезія 1987: 41].

Поет полемізує із «ворогами ясного Феба» (Сонця-Аполлона, покровителя муз, які стверджують, що поетичне слово викривлює істину, затемнює дійсний стан речей. Задля переконання читача автор стверджує тезу про тлінність усього сущого на прикладі переказів про Трою, Фіви, про подвиги Ахілла, про Енея, Ясона, Медею. Він наголошує на нетривкості держав, міст, слави, доки вони не збережені для пам'яті нащадків поетом у слові. Вірш подає перелік найвідоміших творців поетичних текстів. Серед них Орфей, Гомер та Вергілій, а також Марк Анней Лукан, Горацій, Стацій, Персій, Катулл, Тібулл, Проперцій та Овідій.

Твір завершується кількома строфами, у яких Павло Русин висловлює впевненість, що слава згаданих поетів не підвладна смерті й закликає читача: «Cuius et doctos, petimus, libellos / Perlege et puris documenta carpe / Mentibus. Nosces , mihi crede , quidquid / Ante latebat»[Cytowska 1962: 50]. «Вчених книг не згортай ніколи, / Чистим серцем пий ті зразки високі, – / І побачиш, вір, те, що було вчора / Скрите від тебе» [Українська поезія 1987: 45].

Подібні ідеї висловлено й у вірші «Промовляє книга, яку добуто із сховища і якій повернено давній полиск» («Libellus e chartophylacio promptus et pristino nitori restitutus loquitur»), який теж написано сапфічною строфою. Очевидно, йдеться про перевидання якогось твору. Це жанр віршованої передмови – «реквізитних», або ж «орнаментальних» віршів, які були дуже поширеними. Павло Русин висловлює свої почуття від імені книги,

яка «у сліпій в'язниці, / під замком була при лихім тирані, / Вся, мов та раба.../ Зв'язана туго»[Українська поезія 1987: 53]. Наступна строфа розвиває ідею «смерті книги» – подає метафору «пекельного» стану забутої книги: «„Quem per infernas laceravit oras, / Ianitor nigri truculentus Orci, / Quemque concidit Stygiis cruenta / Turba flagellis»[Cytowska 1962: 169].

„Я, кого в імлі, в переддвер'ї Орка, / Рвав кривавий пес, чиє тіло біле / Там, де Стікс пливе, батогами краяв / Натовп бездумний...»[Українська поезія 1987: 53]

У третій строфі Павло Русин раптово міняє настрій: книга тішиться, що вона «раптом виринає на світло дня... у білосніжній шаті», немов воскресає. Четверта строфа пояснює, що цей «поворот до життя» стався завдяки йому – Павлові Русинові: «Він мене й зцілив, той, кого Русином / Весь тямущий гурт залюбки йменує / Словом солодким»[Українська поезія 1987: 54] («Hanc mihi vitam reparavit idem , / Quem vocat dulci docilis caterva / Voce Ruthenum» [Cytowska 1962: 169]). На завершення поет від імені книги бажає собі «Несторівського віку».

Третій твір подібного змісту має назву «Ad libellum» («До книжечки»). Ця поезія – намагання висловити весь спектр почуттів, які хвилюють автора у момент «відчудження» твору: книга іде у світ, поміж люди, перестаючи бути його власністю : «I dulcis, precor, i mihi libelle, / Caro carior i, precor, metallo, / Caris carior et mihi lapillis / Cursu Pannonicas adi citato» [Cytowska 1962: 77 –78]. «Йди вже, книжечко, йди, моя солодка, / Йди, від золота ясного ясніша / Від коштовностей всіх мені дорожча, / Йди в угорські преславні, плідні землі» [Українська поезія 1987: 59]. Павло Русин метафорично бажає книзі потрапити у «блаженні краї / Де на килимі ніжних трав зелених / Грає барвами квіт рясний пахучий».

Твір написано із максимальним застосуванням риторичних прикрас: автор нагромаджує риторичні звертання й риторичні питання, підсилюючи їх анафоричним повтором питальних та заперечних часток; у випадку, коли поет „заспокоює" книжку, даючи їй настанову не боятися перипетій подорожі, бачимо восьмикратний повтор заперечної частки «Non» на початку віршового рядка. Цікавим явщем є клаузули перших шести віршових рядків, які чергуються, як при перехресному римуванні (-osos/osas): «Non saltus metuas periculosos, / Non silvas paveas

tenebricosas, / Non dumos vereare senticosos, / Non valles timeas latebricosas, / Non montes fugias laboriosos, / Non fraudes stupeas abominosas, / Non scrupos, salebras, lacus, paludes». «Non septemgeminus tuum retardet / Ister, non Ticiae fluenta cursum»[Cytowska 1962: 78]. «Ні ярів не жахайсь, глибоких урвищ, / Ні пітьми не лякайсь у диких дебрах, / Ні гущавин тернистих не страхайся, / Ні тінистих долів, прошу, не бійся, / Ні верхів не минай об'їзним шляхом, / Ні на знак не вважай, провісник лиха, / Ні на вибої, води, багна темні; / Ні Дунай семигирловий, ні Тиса / Бистроплинная хай тебе не гаять»[Українська поезія 1987: 59].

Висловлюючи настанови книжці, Павло Русин звертається до неї, немов до малої дитини (зрештою, це підкреслено й назвою твору «Ad libellum»: «libellum» – здрібніло-пестлива форма латинського слова «liber», яке, має омоніми зі значеннями «вільний» та «дитина»). Продовження тексту, зберігаючи усі названі вище формальні ознаки поетичного письма Павла Русина (риторичні питання, анафори, гра семантичними відтінками латинської лексики), відтворює вагання, сумніви, побоювання творчого «я» поета перед байдужістю світу, перед його прагматизмом і небажанням зрозуміти тонкі порухи вразливої мистецької душі: «Гей! Чому ж бо тремтиш, чому німуєш?/ Що ж то значить той крок твій черепаший?/ Гей же, книжечко, чом не йдеш, уперта?/ Чом до слів моїх, до благань глуха ти?/ Чом не важиш собі повчань тих щирих?/ Чи лякає тебе лихий насмішник?/ Чи страхаєшся наклепів лукавих?/ Чи боїшся пихи вельмож великих?/ Чи брудних перекупників на ринку?/ Чи крикливих учених серед люду?/ Ось, мов хирлява, – не для нас книжчина:/ Ні дотепності, ні краси нема в ній»[Українська поезія 1987: 59 –60].

У наступних рядках бачимо твердження про покровителя, патрона. «Заспокоюючи» книжку, Павло Русин описує приязну зустріч цього доброчинця і долучає опис маєтку: «Ось тоді й запитає він: «А де ж це / Мій слуга дорогий? Йому ж я щойно/ В дар будиночок дав оздобний, красний. / Чом не бачу його у тій садибі, / Де видзвонює Феб на срібних струнах, / Де сам Вакх подає вино прозоре, / Де Камени стрункі – в танку легкому, / Де в танечнім кільці й Харіти ніжні, / Де незайманий ліс відлюддям вабить,/ Де струмить джерело дзвінке Кастальське»[Українська поезія 1987: 61].

Якщо згадаємо, що Ґабор Переньї подарував поетові маєток в Угорщині (тут треба додати, що слово «libellus» у Середні віки мало ще значення «акт визволення» та «акт даровизни»), можна зробити висновок, що твір «До книжечки» є подячним посланням до цього мецената. Наступні чотири рядки подають ідилію інтелектуального усамітнення й розміреної мистецької творчості: «Рад же Феб над усе відлюдній тиші, / Музи прагнуть джерел криштально чистих, / Вабить легіт співців, бриніння ніжне, / Гай несходжений, самотинна стежка»[Українська поезія 1987: 62].

Хоча у перекладі не відтворено слово otium («Silvas, otia solitudinemque»[Cytowska 1962: 80]), не важко вловити тут мотиви, властиві для всієї античної філософської лірики, яка оспівує otium – час «бездіяльності», усамітнення, призначений для творчості на противагу negotium – «заняття чимось конкретним, обов'язки, праця, ділові інтереси». Крім того, переносне значення цього слова означає ще й продукт – наслідок усамітнення й творчості, тобто, власне книжечку.

Твір має циклічну будову: на завершення Павло Русин повторює вступні чотири рядки – звертання до книжки. Так у сотні рядків цього медитативно-філософського вірша (твір налічує 108 віршових рядків) автор майстерно відтворив почуття власної незахищеності у цьому жорстокому, прагматичному світі, прагнення до спокою і творчості, сподівання на владоможного покровителя, зрештою, надію на співрозуміння.

Тему ренесансного патріотизму Павло Русин розробляє у вірші «До Севастяна Маді, щоби він, коли залишить Польщу і повернеться до рідного краю, привітав свою батьківщину таким віршем» («Ad Sebastianum Maghyum Pannonium, ut cum relicta Polonia ad oras paternas pervenerit, hisce versibus patriam suam carissimam salutet»). Поет-гуманіст обрав цікаву форму поетичного напучення для вислову власних патріотичних почуттів. І знову бачимо шість риторичних звертань, виділених анафорою: «„Salve, sidereo tellus dilecta Tonanti, / Salve, multiiugis terra referta bonis, / Salve, nobilibus tellus metuenda superbis, / Salve, doctiloquis terra benigna viris. / Salve bellipotens tellus pacisque magistra, / Salve magnanimis terra decora viris, / Cunctis fertilior, cunctis generosior oris / Et merito cunctis anteferenda locis»[Cytowska 1962: 145]. «Здрастуй, мій краю! Ти милий владиці зористого неба! /Здрастуй, о земле,

ущерть повна багатства й добра! / Здрастуй, мій краю, що страх ти наводиш на знать гордовиту! / Здрастуй, о земле моя, мила для вчених людей! / Здрастуй мій краю, могутній у війнах і миру навчитель! / Здрастуй, о земле, твої рицарі – слава твоя! / В тебе найліпші врожаї, і ти чарівніша за інших, / Справді заслужено ти славишся поміж країн!»[Українська поезія 1987: 47 – 48].

Активно використовуючи античну топіку, Павло Русин описує ідилічний край: зелені ліси, багаті на звірину, родючі поля й порослі „Вакховими дарами" (виноградною лозою) верховини, багаті рудою і золотом надра, високі вежі замків, широкі ріки, повні риби, м'який клімат тощо. Далі поет висловлює свій жаль з приводу довгої відсутності, виправдовуючись тим, що він повсякчас беріг дорогу для нього пам'ять про батьківщину і просить прийняти його, як рідного сина: «Ad te nunc laetis contemplor, mater, ocellis, / Tu cupide natum suscipe, quaeso, tuum»[Cytowska 1962: 146]. «Зараз щасливо дивлюсь я на тебе очима своїми, / Мамо, прийми ти свого сина, благаю тебе»[Українська поезія 1987: 48].

Для вислову щонайвищої любові до вітчизни Павло Русин вкомпоновує у твір бажання бути похованим саме у рідній землі: «Atque hic mortales animus cum liquerit artus, / Suscipias gremio pallida membra tuo»[Cytowska 1962: 146]. «І коли тіло моє вже залишить душа тут навіки, / В лоно своє забери мертвеє тіло моє»[Українська поезія 1987: 48].

Отже, для творчості Павла Русина з Кросна властиві мотиви прославляння літературної праці, поетичної творчості, які характерні загалом для спадщини поетів-гуманістів. Інша «велика» тема ренесансної поезії – вислів патріотичних почуттів. За влучною оцінкою Ольги Циганок (Савчук): «Для Павла Русина тісний зв'язок з батьківщиною – ...невід'ємний атрибут досконалої людини. Патріотизм зводиться до ранґу вищої доброчесності»[Савчук 1993: 134]. Твір «До Севастяна Маді, щоби він, коли залишить Польщу і повернеться до рідного краю, привітав свою батьківщину таким віршем, що є промовистим прикладом вислову ренесансного «реґіонального патріотизму». Зважаючи на той факт, що творчість Павла Русина з Кросна входить до «канону» латино мовної літератури України, слід

здійснити переклад на українську мову усіх його творів і комплексне літературознавче дослідження літературної спадщини.

Література: 1.Савчук 1993: Савчук О. Поет-гуманіст Павло Русин з Кросна / Савчук О. // Європейське Відродження та українська література XIV – XVIII ст. – К., 1993, – С. 126 – 150.; Українська поезія XVI століття. – К., 1987. – С. 41–45.: Циганок 1999: Циганок О. М. З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI – XVIII ст. / Циганок О. М. – К., 1999. – 104 с.» «Gorzkowski 2000: Albert Gorzkowski. Paweł z Krosna: Humanistyczne peregrynacje krakowskiego profesora / Gorzkowski A. – Kraków, 2000. – 348 s.; .CAPPL 1887: Pauli Crosnensis atque Johannis Visliensis carmina. /Edidit B. Kruczkiewicz. – Corpus Antiquissimorum poetarum Poloniae Latinorum (CAPPL). – T. II.. – Cracoviae, 1887. – ss. XLVI, 234.; Cytowska 1962: Pauli Crosnensis Rutheni carmina. /Ed. M. Cytowska. – Varsoviae, 1962. – 212 s.

Ю.О. Шакура

УДК 821.161.2 Укр 7:82.09

Поема «Касандра» Лесі Українки у рецепції В.Рєзанова

У статті розглядається питання рецепції міфологічних образів у творчості Лесі Українки на основі драматичної поеми «Кассандра». Звернуто увагу на своєрідність інтерпретації античних образів і сюжетів у відповідності до тогочасних культурних та політичних подій.

***Ключові слова**: Леся Українка, драма, трагедія, поема, символ, образ, сцена, дослідження, міф, Античні часи.*

The reception of mythological images in Lesya Ukrainka's creative works, in the drama "Kassandra" is analyzed in the article. The closer look is given to the originality of the interpretation of antique images and scenes in accordance with the political and cultural events of that time.

***Key words:** Lesya Ukrayinka, drama, tragedy, poem, symbol, appearance, stage, research, myth, Ancient times.*

Леся Українка ознаменувала цілу епоху в житті українського народу кінця XIX — початку XX століття. Її творчість різнобарвна, насичена різними жанрами, сюжетами, її стиль неповторний.

Постановка проблеми. Важливе місце у творчому доробку письменниці займають запозичені з античної міфології образи-символи. Досліджень античних мотивів творчості письменниці в

українському літературознавстві багато. Але до сьогодні залишаються не дослідженими принципово відмінні від традиційних погляди відомого дослідника, літературознавця Володимира Рєзанова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням питання використання елементів античної трагедії у творчості письменниці займались А.Музичка, М.Зеров, В.Рєзанов, О.Турган, О.Бабишкін, Л.Зелінська, Я.Поліщук, Т.Гундорова, А.Криловець О.Рисак і продовжують займатись сучасні літературознавці. Цікавим поглядом на символи та образи драми «Кассандра» є праця В.Рєзанова «Леся Українка, сучасність і античність», яка раніше ніколи не досліджувалась, що і зумовило актуальність нашого дослідження.

Метою нашої розвідки є з'ясування поглядів проф. В.Рєзанова на «Іліаду українського народу» драматичний твір Лесі Українки «Кассандра».

Дослідженням та своєрідною відповіддю на монографію А.Музички стала праця В.Рєзанова «Леся Українка, сучасність і античність». Проф. А. Музичка у своїй праці про Лесю Українку зближає її з настроями, що готували поступову українську інтелігенцію до революції 1905 року – намагається пов'язати поему зі сприйняттям Лесею Українкою самої революції. Грунтовним дослідженням праці Лесі Українки є стаття акад. О. Білецького «Трагедія правди», дослідження А. Гозенпуда «Поетичний театр. (Драматичні твори Лесі Українки)» розвідка Бабишкіна О. «Драматургія Лесі Українки» та М.Зерова «Від Куліша до Винниченка» тощо.

Виклад основного матеріалу. З Кассандрою ми вперше зустрічаємося в одинадцятій пісні «Одіссеї» і тринадцятій «Іліади» Гомера. За ним Кассандра була найпрекрасніша з дочок Пріамових, царя Тройського і мала пророчий дар.

Є окремі відомості про героїню також у Вергілія, Есхіла (трагедія «Агамемнон») та Евріпіда («Троянки»). Образ пророчиці представлений у цих творах побіжно і зовсім не основним. Леся Українка у своїх драматичній поемі зробила образ Кассандри ключовим, а її внутрішній світ поклала в основу твору.

Як зазначає М. Зеров, «Кассандра» Лесі Українки, поряд із «Руфіном і Прісціллою», «У пущі», вирізняється певною статичністю образів у порівнянні з динамічним сюжетом, загостреним конфліктом античних трагедій. «Дійові особи на кону майже не міняються. Ввесь час межи ними точиться розмова, блискуча, багата на ефектні місця, пересипана дотепами, афоризмами, несподіваними зворотами, але якась занадто теоретична, не ілюстрована відповідною чинністю, не покріплена сценічним рухом…» [Зеров 2007, 118].

В драмі «Кассандра» Лесі Українки найповніше втілена загальнофілософська концепція історичного розвитку українського народу. Лесю Українку як драматичного поета, виховують два чинники – події Україні та символізм у літературі. Як революціонер письменниця готується й готує інших до боротьби, підлічує свої сили, зважує сили противника, а як поет-драматург має вона гарний матеріал для драми [Музичка 1925, 85].

Дослідник пояснює цю особливість творення образів зі станом здоров'я поетки. Леся Українка була скута у рухах через хворобу, тому «мусила заглиблятися в собі, зосереджувалась на своїх внутрішніх переживаннях, призвичаювалась до тонких мислительних процесів, до рознімання кожної ідеї на її чинники, погоджені в діалектичному ході, до сприймання кожного життьового факту, як рівнодіючої двох, у різні сторони скерованих сил» [Зеров 2007, 118].

О. Турган, розглядаючи «Кассандру», акцентує увагу на тому, що письменниця розробила структуру своєї трагедії, наслідуючи стародавні ритуально-міфологічні тексти, створила свою систему міфологем, зображуючи конкретний історичний період та простір [Турган 1998, 315].

М. Ласло-Куцюк порівнює «Кассандру» Лесі Українки з «Царем Едіпом» Софокла і знаходить у "театрі ідей" письменниці відповідні концепти трагедійного мислення, наприклад, пророцтво (як марення) Кассандри, що співвідноситься з античним способом пізнання дійсності .

В.Рєзанов у розвідці «Леся Українка, сучасність і античність» зазначає, що образ Кассандри цікавив письменників античних часів. Есхіл в трагедії «Агамемнон» дає Кассандрі епізодичну роль, зображуючи її віщунство про загибель Агамемнона і свою власну.

Евріпід в трагедії «Троянки» надає їй роль провісниці лихих пригод грекам. У трагедії Сенеки «Агамемнон» Кассандра гордо провіщає йому Агамемнону лихо, а сама під час патетичного монологу гине. Кассандру під ім'ям Олександри в однойменній поемі виводить, надаючи їй тих же функцій, грецький поет Лікофрон [Рєзанов 1929,13].

Дослідник згадує й поетів пізніших часів, які також розповідають про віщунство Кассандри щодо загибелі Трої (Бенуа де Сент-Мор, Лайдгет, Шекспір, Шіллер тощо).

Ф. Шіллер присвячує Кассандрі поетичний твір-баладу «Кассандра» (1802, пер. В.Жуковський), де змальовує внутрішній стан, переживання та думки ясновидиці. За автором, доля Кассандри трагічна, оскільки завдяки її тяжкому дару ясновидіння вона заздалегідь бачить страшну долю близьких людей, а найголовніше – свою. Це отруювало долю молодої дівчини, робило її життя нестерпним, трагічним.

В.Рєзанов стверджує, що цей твір Шіллера і зацікавив Лесю Українку. Дослідник припускає, що письменниця критично оцінювала навколишню дійсність і розуміла тяжке становище тогочасної України. В.Рєзанов проводить аналогію між троянцями та українцями. «… ахайці намагалися зруйнувати Трою, а царська влада — знищити українство; власними почуттями Леся переживала трагедію цієї боротьби, і здається, можна гадати, що саме оця українська боротьба, що оточувала Лесю, і заохотила поетку обробити сагу про аналогічну міфічну боротьбу — троянську,— обробити сагу, що її захоплювала з молодих літ; уживаючи термін рефлексології, українська дійсність, сучасна й історична, стала для Лесі тим подразником, що й обумовив обрання такого сюжету для п’єси, як символічний рефлекс; це й надало певне суб'єктивно-модерне забарвлення постатям і подіям в «Кассандрі» [Рєзанов 1929, 12].

М.Євшан уважає, що, «заглиблюючись в душу старого грека чи гербея, вона думала про Україну, серцем була при нас, писала навіть про наш час і наші обставини; … вибрала такий власне екзотичний одяг для своїх творчих задумів — то не тому, щоби віддалятися від нас, а тому, що так їй було краще, мала більше внутрішньої свободи...» [Євшан 1913, 51].

«Намагаючись об'єктивувати свої настрої, втілити їх в пластичних художніх образах, в живих постатях, Леся використовувала образи та постаті стародавньої історії різних країн,— античної Греції, давнього Єгипту, біблійної Юдеї, старої Іспанії» [Рєзанов 1929, 11].

У створенні поеми поетеса дотримується усіх античних правил і вимог до трагедії: дію починає хор, що поперемінно виконує строфу й антистрофу, тобто відбувається своєрідний діалог – вступ до драматичного дійства.

Такий принцип побудови драми на зразок античної був дуже поширений в європейських літературах кінця XIX ст., ним позначена творчість російських поетів – Брюсова, Мережковського, ранні твори Анатоля Франса та інших.

Але дослідник уважає, що письменниця орієнтувалась на зразки драм Шекспіра чи Гете. В цих драмах ряд невеликих сцен, що розігруються майже кожна на іншому місці, в іншій обстановці [Рєзанов 1929, 28]. Структура ж поеми «Кассандра» абсолютно ідентична до них.

В.Рєзанов детально аналізує кожну сцену, опис героїв, зроблений письменницею. Уся п'єса підпорядковується розкриттю драми головної героїні.

У першій сцені авторка досить детально описує двох головних героїнь драми, дуже майстерно описує приміщення, де вони знаходяться, заняття, елементи побуту. З чого дослідник робить висновок про те, що поетеса досить гарно володіла антично-грецькою мовою, міфологією, літературою, побутом та культурою. Про що свідчать елементи опису грецьких жінок та їх занять (жінки перебували в гінекею, пряли, мали свічада тощо).

Перша сцена в драмі – це діалог Гелени та Кассандри. В.Рєзанов запевняє, що такий початок презентації абсолютно протилежних характерів героїнь Леся Українка піддивилася у Софокла (трагедія «Антигона»), чим одразу зацікавила реципієнтів.

Кассандра вважає себе нещасною людиною, оскільки живе в постійній тузі та стражданнях. Знаючи наперед усі трагічні долі своїх рідних, вона глибоко страждає. Пророчиця згадує Епіметея, який все життя прожив із Пандорою, не знаючи якого нещастя вона принесе на землю. І вважає його щасливим, а своє знання вважає за

муку – це, на думку Рєзанова, ідея Шіллера, яку письменниця запозичила, адаптувавши до свого сюжету.

Тут, у стражданнях героїні письменниця описує скорботу персональну та громадянську. Кассандра інколи тотожна в настроях та переживаннях із письменницею, бо в її уста вона вкладає свої думки, переживання, інколи спогади.

Проф. А.Музичка стверджує, що образ Гелени – це образ влади, за яку йде боротьба між ахайцями та троянцями. А образ Паріса – це культурницька українська інтелігенція, що «тільки живе, як грає сопілці серед отар»[Музичка 1925, 25].

Проф. В.Рєзанов пропонує по-іншому поглянути на образи Гелени та Паріса, розвинути їх, доповнити. Тут ліпше говорити що Паріс — це та частина української інтелігенції, яка русифікувалася. А прекрасна Гелена — «це завезена московська культура, яка цілком захопила певну частину української інтелігенції, а з другого боку зв'язок із Москвою став джерелом московських замахів на українські вільності»: Коли до нашої землі торкнулась / Червоно-взута білая нога / Твоя, Гелено,— ранила та землю…/ Паріс на нас не глянув, / Устами тілько привітав троянців,/ — На його думки / Сандалія червона наступила… червона, сандалія, що стала московським чоботом для українства [Рєзанов 1929, 27].

У другій сцені Кассандра пише Сібіллінську книгу на пергаменті. Але дослідник робить припущення, що ця сцена – абсолютна вигадка письменниці, оскільки сібілли, як правило, не записували своїх пророцтв, а якщо й робили це, то лише на деревних або пальмових листах, а згодом на полотні. Схожу сцену ми знаходимо у Фауста (Гете), що оброблює свій німецький переклад євангелії або у Пимена («Борис Годунов» Пушкін), що пише «последнее сказанье» у літописі.

Далі слідує сватання Ахілеса до Поліксени, яке, за твердженням проф. Рєзанова, запозичено з Шіллерової баллади. У драмі з'являється ще один герой з Гомерівської саги – Долон, образ якого Леся Українка значно переробила, удосконалила, щоб він став достойним кохання Кассандри.

У третій сцені відбуваються події з Іліади, де описана смерть Гектора. Але письменниця обмежилася лише натяками на ці події, піддивившись, за словами Рєзанова, цю структуру в трагедії Корнеля «Горацій».

За словами А. Музички, Ахілес - це російська ліберальна буржуазія з її протидержавним рухом: так Кассандра передбачила нелад шлюбу Поліксени з Ахілесом. Письмениця, за проф. Музичкою, знала, що Україні для розв'язання політичного, національного та культурного питання не допоможуть надії на російську ліберальну буржуазію... Гектор - українська революційна інтелігенція.

Проф. Рєзанов припустив, що Гектором тут мусив би з'явитися дядько і вчитель Лесі Українки, Михайло Драгоманов. Але якби авторка справді мала на увазі Драгоманова, то не обмежилася б скупим образом, а звичайно змалювала б цю постать значно докладніше, яскравіше.

«Коли намагатися вбачити в п'єсі Лесі Українки алегоричне змалювання усіх тих дійсних осіб та подій, що про них ми казали угорі, то це буде свавільне перебільшення, велика помилка. Одначе, усі ці події… мусили знайти собі певний відгук в «Кассандрі», вплинувши на емоційно забарвлення виставлених міфів про троянських героїв, борців за рідний край, на їх ліричне фарбування» [Рєзанов 1929, 32].

Вся четверта сцена вийшла в авторки дуже драматична, оскільки Кассандра передбачає смерть свого коханого і нічого не може вдіяти, щоб цьому перешкодити. І коли він помирає, Кассандра у розпачі, тузі, винить себе за те, що не зупинила його, не застерегла, не вберегла. Доповнивши античний міф вигаданою історією, Леся Українка ніби описала власні «спогади про близькі до неї дійсні події, людей — українських революційних робітників та про їхню небезпечну пропагандистську роботу з арештами й «провалами», суворими карами. В розглянутій сцені Леся й відтворює переживання та почуття тих членів революційних організацій (і свої власні з-поміж інших), хто відряджав революційну молодь на небезпечний подвиг революційної боротьби, турбуючись дожидався, як вони повернуться, і нарешті діставав звістку про провал, арешт і т. д.»[Рєзанов 1929, 34]. Письменниця разом з ними десь на підсвідомому рівні усвідомлювала крах, фіаско цих заходів. І разом з усіма жалкувала, що не застерегла, не врятувала від трагічних наслідків.

У п'ятій сцені авторка описує як пророчиця ставиться до претендента на її руку і серце. Але зустрічаються деякі неточності

в описі деталей. Наприклад, дія, де Кассандра розпустила всіх служниць і сидить сама працює з кужівкою та веретеном, щоб звикати завчасно до того моменту, коли вона буде разом із іншими дівчатами в полоні. Але Кассандра мала знати, що саме вона і не буде в полоні працювати з кужівкою та веретеном. Цей епізод вигадала сама письменниця, але не передбачила того, що Кассандра свою долю не роздивилась.

Деїфоб вимагав від Кассандри пожертви – одружитися з Ономаєм задля порятунку Трої. Кассандра ж знала, що це ніяк не допоможе, адже Троя буде зруйнована за інших подій. Але чоловікова воля пермогла і Кассандра скорилася. І в цій же дії згадується історія про Пентезілею, що даремно загинула за Трою. Леся Українка використала тут міф про амазонку Пентезілею за версією вигаданого автора Дарета («Повість про руйнування Трої»).

У шостій сцені письменниця об'єднує Гелен (птаховорожбита, віщуна, брата Кассандри) з Кассандрою у розмові, одному з них вірили, а другій— ні, одного славили, другу проклинали. Гелен не говорить правду людям, а протиставляє обмірковані хитрі вигадки на користь людям, для їхньої втіхи. Якщо ж його історія не справджувалась, то він завжди мав підготовлену відповідь і міг одурити наївних людей своїм «фрігійським розумом». Цей образ хитрого Гелена Леся Українка розробила сама.

Проф. Рєзанов припускає, що в цьому протистоянні письменниця разом з І.Франком об'єдналися проти дискусій, сварок, суперечок в РУПі.

Для сьомої сцени, за словами В.Рєзанова, Леся Українка запозичила матеріал у Вергілія («Енеїда»). Це сцена про руйнування Трої за допомогою дерев'яного коня. У Лесі Українки Гелен пропонує прийняти дар, уводячи в оману троянців, а Кассандра, бачачи їхню поразку, намагається переконати людей в іншому. Але їй як завжди не ймуть віри і вводять дерев'яного коня в місто.

У проф. А. Музички дерев'яний кінь – це маніфест 17 жовтня 1905 року, в якому проголошено конституцію і цим самим придушено будь-який протест та революційні настрої. Але на

думку В. Рєзанова восьма сцена драми повністю спростовує думки проф. А.Музички.

Сцену з Сіноном письменниця зовсім переробила на свій лад. Сінона, як і у Вергілія, беруть у полон. Кассандрі пропонують убити полоняника, дають їй меча, оскільки вона стверджує, що ця людина є зрадником та ворогом. Але Сінону вдається ввести в оману Кассандру, розчулити її спогадами про її коханого Долона. Кассандра втрачає сили і з її рук випадає меч. Гелен оголошує Сінона за вільного і тим самим дає зрозуміти народу, що йому можна вірити.

На думку В.Рєзанова, Леся Українка спеціально вводить в драму образи двох ясновидців, щоб показати протилежність і суперечливість їх характерів, тактик у боротьбі. Вона ніби проектує цю ситуацію на тогочасне становище України - боротьба за програму і тактику, що точиться між партіями.

Восьма сцена зазнала безліч редакцій. Проф. Б.Якубський, редактор найновішого видання творів письменниці, надрукував у примітках до «Кассандри» усі варіанти первісної редакції цієї поеми. В цій сцені Гелен дає доручення Деїфобу, щоб той виставив сторожу для пошани. Далі показано святковий бенкет з приводу визволення Трої. А сторожа, що охороняє подарованого коня, виявляє свою ворожнечу проти пануючої верстви, тому що всі бенкетують, а їм доводиться вартувати. Тут письменниця показала класову боротьбу, що існувала на той час в Україні. Але в остаточній редакції письменниця викреслила цей епізод, бо в 1905 році вже почалася відверта боротьба, а не лише її маленькі спалахи.

На скарги сторожі відгукується Паріс і дозволяє їм піти принести дров та розвести вогонь, бо ніч була холодна. Щось схоже знаходимо у Шекспіра («Гамлет»). Там також сторожа скаржилася на холод.

Далі Сінон підлещується до Паріса і відводить його від варти. Кассандра, що пильнувала Палладіон, також виходить з храму на розмову Паріса з Сіноном.

Кассандра докоряє Парісу за сторожу, а той в свою чергу докоряє їй за те, що вона, маючи в руках меч, не наважилася вбити Сінона. На думку В.Рєзанова, тут Леся описує взаємні докори, які точилися між представниками двох різних течій РУП [Рєзанов 1929, 48].

І от Кассандра сидить під вартою за те, що начебто намагалася пошкодити подарунок. Вартові поснули, троянці захмеліли та поснули, а Сінон розвів вогонь і цим самим дав знак ахейцям, що чекали в морі, та тім, що знаходились всередині коня. Ахейці почали заходити в будинки до сп'янілих та сонних троянців і винищувати цілі сім'ї.

У ранішій редакції Лесі Українки Кассандра весь цей час несамовито кричить і благає сторожу не спати, а чатувати, бо бачить вже кінець Трої. Кассандра стоїть з веретеном і патерицею в руках; вона шпигає ворога веретеном, її б'ють мечем плазом по руках, веретено випадає; їй до рук прив'язують патерицю, а саму її прикручують до дерев'яного коня; воїни вбивають варту і віддхиляють камінь над потайним ходом під храмом і випускають військо ахайське.

В остаточні редакції драми Кассандра не заперта, а пробує побудити вартових, подається до царського двору волаючи, назустріч їй з царської брами виходить Сінон, а з ним озброєні еліни, вони скрещують списи і загороджують їй дорогу; вона втікає в храм, припадає до Палладіона; Діомед хапає її за руку, де патериця, Аякс — за волосся. Потім Аякс тягне Кассандру за волосся від Палладіону. Статуя Палладіона хитається і падає додолу; Діомед забирає Палладіон. Далі для більшого сценічного ефекту Кассандру прив'язують до колони і вона закликає Трою прокинутись.

Авторка зобразила сцену пожежі та руйнування Трої дуже яскраво, деталізовано. На думку проф. Рєзанова, письменниця працювала під свіжими враженнями жорстокого розгрому та ліквідації селянських рухів 1902 року на Україні, коли царська адміністрація розстрілювала голодні натовпи, серед яких було багато жінок та дітей [Рєзанов 1929, 38].

Кассандра знаходиться в центрі, а коло неї збираються всі жінки царської родини і тужать за вбитими дітьми та чоловіками. У Кассандри починаються ясновидіння: вона розповідає про тяжку долю троянок на чужині. Леся Українка робить проекцію майбутніх творів, де описує долі жінок, на пророкованих Кассандрою (пізніше з'являться твори Лесі Українки «Гекуба», «Андромаха», «Троянки»).

А сцену Менелая з Геленою письменниця зобразила не в класичному варіанті, де Гелена виступає зрадницею, а обробила варіант Штоля [Штоль 2004, 126]. За зрадливою Геленою женеться розгніваний Менелай, але Афродіта, заступниця Гелени, наповнює серце чоловіка ніжністю та коханням до жінки і меч випадає йому з рук. Гелена тоді підставляє меча до грудей і благає чоловіка вбити її. Цей ефектний жест, вважає В.Рєзанов, письменниця запозичила з трагедії Евріпіда «Андромаха».

Запал Менелая зникає, — він навіть перепрошує Гелену за свою горячковість,— Гелена простягає руку, Менелай бере її за руку і веде на поле, всі розступаються перед нею з гомоном подиву.

Далі відбувається проекція в часі – справджується видіння Кассандри – Гелена зображена царицею в пишних шатах.

Евріпід у трагедії «Троянки» змальовує Кассандру божевільною. Леся Українка підтримує цю ідею: чути страшний плач та голосіння Гекуби, а Кассандра чує весільний спів «То весільна пісня! / Це мати дочок виряжа до шлюбу! / Касандра все неправду говорила. / Нема руїни! Життя!.. життя!..».

І тут проф. Рєзанов вбачав відгуки дійсності. Селян за участь в рухах 1902 р. жорстоко покарали; проте ці рухи та кари й репресії розбуркали класову свідомість селянства та зміцнили революційні настрої. Письменниця разом із іншими своїми побратимами не думала відмовлятись від революційної боротьби, передбачаючи безсумнівний в решті решт успіх, перемогу. Тому вона й вклала в уста своїй божевільній героїні зовсім не божевільні слова: «Кассандра все неправду говорила/ Немає горя! є життя! життя!» [Рєзанов 1929, 41]

За поміткою на рукописі, твір поетеса закінчила у травні 1907 року. Заключні слова відтворюють тогочасні настрої революційної молоді. Висловлюючи ці слова, поетка примушує свою героїню зректися свого песимізму і виголосити заклик до бадьорості. Очевидно, передбачаючи велику революцію, що на руїні сваволі й насильства збудує прекрасне нове життя [Рєзанов 1929, 64].

Далі Леся Українка пише епілог, в якому показує пишний приїзд Кассандри разом з Агамемноном до його палацу. І знову Кассандра пророкує смерть свою і Агамемнона від руки зрадливих коханців Клітемнестри та Егіста.

У Есхіла фінальна сцена зображена так: відкриваються двері палацу і Клітемнестра стоїть над трупами вбитих Агамемнона й Кассандри.

Проте письменниця не показує виконаного злочину. Агамемнон, Кассандра йдуть у палац, а за ними – Клітемнестра та Егіст. Лишається невідомим, чи вдалося їм здійснити свій лихий намір.

Висновки. Отже, розвідка В.Рєзанова «Леся Українка, сучасність і античність» абсолютно заперечує класичну інтерпретацію образів та символів драми, зролену різними дослідниками (А.Музичкою, О. Білецьким, А. Гозенпудом, О.Бабишкіним, М.Зеровим, О.Турганом). В.Рєзанов аналізує джерела, яким скористалася Леся Українка при написанні «Кассандри». В образах трагедії вбачає проекцію на тогочасні політичні та культурні настрої українців.

Класичний образ Паріса у досліджуваному творі дослідник вважає частиною української інтелігенції, яка русифікувалася. А Гелену називає іміграном московської культури, яка цілком захопила частину української інтелігенції.

На відміну від проф. Музички, який вважає образ Ахілеса російською ліберальною буржуазією з її протидержавним рухом, Рєзанов припустив, що Гектором єдядько і вчитель Лесі Українки – Михайло Драгоманов.

Образи двох протилежних ясновидців, на думку В.Рєзанова, Леся Українка спеціально вводить в драму для того, щоб показати боротьбу за програму і тактику, що точилася між партіями.

У сцені, де Кассандра докоряє Парісу за сторожу, а той в свою чергу докоряє їй за те, що вона, маючи в руках зброю, не наважилася вбити Сінона. На думку В.Рєзанова, тут письменниця описує взаємні докори, які точилися між представниками двох різних течій РУП.

Сцену пожежі та руйнування Трої авторка зобразила дуже яскраво, деталізовано, оскільки працювала під свіжими враженнями жорстокого розгрому та ліквідації селянських рухів 1902 року на Україні.

Фінальна сцена стала апогеєм думок письменниці. В ній збожеволівша від горя Кассандра вигукує оптимістичні слова, які

відобразили віру письменниці у велику революцію, що на руїні сваволі й насильства збудує прекрасне нове життя.

Література:

1. Гозенпуд А. А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки) / А.А. Гозенпуд. – К.: Мистецтво, 1947. – 302 с.
2. Євшан М. Леся Українка / М.Євшан // Літературно-науковий вісник – Т. 64.– Кн. 10.– 1913. – С. 51–52.
3. Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: лекції, нариси, статті / М. Зеров – Дрогобич: Вид. фірма "Відродження", 2007. – 568 с.
4. Музичка А. Леся Українка, її життя, громадська діяльність і поетична творчість. / А.Музичка – Одеса: Державне видавництво України, 1925. – 108 с.
5. Рєзанов В.І. Леся Українка, сучасність і античність. (До питання про літературні джерела творів Л.Українки). / В. Рєзанов. – Ніжин: Держдрукарня, 1929. – 68.
6. Турган О. «Кассандра» Лесі Українки — авторський "текст-міф" / О.Турган // «Кассандра» Лесі Українки і європейський модерн. – Остріг, 1998. — С. 315.
7. Українка Л. Зібрання творів: У 12 т.– Т.3.: Драматичні твори (1896 – 1906) / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1976. – 399 с.
8. Штоль Г.Ф. Мифы классической древности / Штоль Г.Ф – М.: Директ-Медиа, 2004. - 1245 с.
Режим доступу: http://www.biblioclub.ru/shop/index.php?page=book&id=30419

Аннотация *В статье рассматривается вопрос о рецепции мифологических образов в творчестве Леси Украинки на примере драматической поэмы "Кассандра". Обращается внимание на своеобразие интерпретации античних образов и сюжетов в соответствии с политическими и культурными событиями того времени.*

Ключевые слова: *Леся Украинка, драма, трагедия, поэма, символ, образ, сцена, исследование, миф, Античность.*

Ірина Хоцянівська, доц. (Вінниця)

УДК 821.161.2–342.09
ББК 84. 4(УКР)

Сатира і способи її вираження в оповіданні «Лумера» Леся Мартовича

Стаття присвячена поетиці оповідання Леся Мартовича «Лумера», у якому сатиричне розвінчування дійсності знайшло свій вияв у розкритті внутрішнього психологічного характеру, а також у зіставленні негативного з іншими життєвими явищами.

Ключові слова: *оповідання, сатира, гумор, іронія, сарказм, гротеск.*

Irina Hotsanivska Satire and its means of expression in Les Martovych story "Lumera"

Main topic of this article is the poetics of Les Martovych's narrative «Lumera», in which satirical debunking of reality was manifested in discovering internal psychological nature of characters, as well as in comparison of negative aspects versus other life events.

Keywords: *stories, narrative, satire, humor, irony, sarcasm, grotesque.*

Сучасне уявлення про розмаїтість і складність українського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття було би неповним без усебічного вивчення творчості Леся Мартовича – блискучого художника слова, пристрасного публіциста, талановитого редактора демократичних видань. Особливо помітним є внесок митця у розвиток сатиричного напряму в історії української літератури означеного періоду. Це засвідчують і найновіші літературознавчі праці Г. Марчук, В. Миронюк, Я. Мельничук, Р. Піхманця та ін.Мета пропонованої статті – з'ясувати роль сатири як зображально-виражального засобу в оповіданні «Лумера» Леся Мартовича.

Поетика Леся Мартовича складалася поступово як особлива система засобів іронії, епітетів, метафор, зоологічних уподібнень, гротескних образів і типологічних узагальнень. Після опублікування «Нечитальника» сатирик переживав небувале творче піднесення, виявляючи невичерпну літературну винахідливість. Він мовби не встигав за могутнім напливом

вражень, ідей і картин, поспішав заглянути в ті нові сфери, що відкривалися його свідомості, доторкнутися до нових пластів життя і художньої творчості, зафіксувати картини, закласти начала втіленню нових замислів, що виникали в процесі роботи над першою збіркою оповідань «Нечитальник».

Якісно новий крок у плані художньої майстерності бачимо у другому оповіданні Мартовича «Лумера» (1891). Мартович намагається показати реальні картини живої дійсності, або схоплені в дзеркалі своєї душі карикатури, часто ближчі до дійсності, ніж самі портрети. Сатиричне розвінчування реалізується Мартовичем як у формі комічної невідповідності, так і у вигляді позакомічного відображення потворного, страшного. Сатиру часто ототожнюють з гротеском, «улюбленим» засобом художнього узагальнення Мартовича, яким він далебі не обмежується. У процесі свого розвитку людство виробило декілька основних форм сміху (комічного): гумор, іронію, сарказм. Сатирики всього світу користуються цими засобами, зрозуміло, кожен по-своєму, залежно від спроможностей таланту уміння поєднувати різні форми висміювання, або ж обмежуватися тільки однією з них; від манери сприймати й оцінювати комічне в самій дійсності тощо.

Гумор Мартовича дивовижно багатий і різноманітний. Письменник володів усіма відтінками смішного. Гумор та іронія перепліталися в його творах з дотепом та їдким сарказмом. Найактивнішою фарбою в художній палітрі Мартовича виступає іронічність розповіді. Вона виявляється в найрізноманітніших формах: автор то іронізує над своїм героєм, то герой іронізує над оточенням, то оповідач іронічно ставиться до своєї розповіді, або ж те, що відбувається, примушує усміхнутися навіть бувалого читача.

Іронія стала ознакою світосприйняття письменника, який добре знав багато з того, що до цього вважалось таємним, не пізнаним, що спиралось на віру, ілюзію, культ. Митець може все пояснити, однак не має сили все змінити. Усвідомлення свого безсилля надає його іронії драматичного відтінку. В своїй загальній філософсько-естетичній суті іронія проростає з усвідомлення недосконалості світу, з несумісності мрії і дійсності, добра і зла, смішного і драматичного, розумного й алогічного.

Подібно до Г. Гессе, який уже в наш час, спираючись на те, що в людині і людстві постійно існує двоголосся добра і зла, веселості і смутку, Мартович задовго до цього намагався «знайти вираз для двоєдності, хотів би написати глави і періоди, де постійно відчувалася б мелодія і контрмелодія, де багатогранність супроводжувала би єдність, жарт, серйозність... Пригнути обидва полюси життя один до одного, записати на папері двоголосся мелодії життя мені ніколи не удасться. І все-таки я буду слідувати невиразному повелінню зсередини і знову і знову відважуватися на такі спроби. Це і е та пружина, що рухає мій годинник» [Гессе 1977: 201, 203].

Відзначене обмежувало радість і горе, комізм і трагізм в оповіданнях Мартовича. На ґрунті долання труднощів і суперечностей такого двоголосся формувалась індивідуальна своєрідність письменникової манери.

У неповторних ідеях і художніх вирішеннях кожного письменника відображається, як відомо, загальний настрій епохи, загальні творчі принципи. У формах внутрішньої напруги проявляються певні спільні риси, що створює не тільки особистісний стиль художника, а й відображає більш загальні принципи творчості, її закономірності, фактори, пошуки в ній. Такою спільністю в творчості Мартовича ми б назвали іронічність.

Іронія – це мудрість, закладена в творі, котру не всі й не завжди усвідомлюють, сприймають. Вона передбачає певне інтелектуальне і емоційне налаштування письменника, його здатність реалізувати на іносказання. Їй великою мірою властиве двопланове вживання слова – одночасно в прямому і тропеїчному (переносному) значенні. Іронією пройнята вся загальна атмосфера оповідань Мартовича, їх зміст і форма. В площині змісту поняття загальної атмосфери може бути визначене як відображення і відтворення характерних рис тієї дійсності, з якою зв'язаний зміст твору, і від тих конкретних життєвих обставин, в яких діють персонажі: «Жав Іван Притика із своєю жінкою, Аницею, на попівськім лані за снопи. Сонце вже зайшло, а вони все не покидали роботу, бо ті, що жнуть на снопи, раді би ще хоч кілька снопів докинути. І в гадці собі не мають, що сьогодні лиш раз їли, як коли ті пани не зважають на ціну напитків, чи вони дешеві, чи

дорожчі, але п'ють загалом, як уже розсмакують» [Мартович 1976: 5].

Лесь Мартович вдається до іронічної інтонації, що виростала з усвідомлення недосконалості світу, несправедливості його укладу, з несумісності мрії і дійсності. Насправді ж голова Івана Притики була повністю зайнята думкою про їжу. «Скільки раз уже його охота забирала шпурнути серпом та хоч побалакати за їду (усе відвів би душу), так же не міг ізважитися» [Мартович 1976: 5]. Спроби притлумити відчуття голоду думкою про снопи, розмовою про поросятко, виявлялись марними. З легким гумором розповідає Мартович про голодні муки Івана Притики, про його бажання вгамувати голод хоча б холодним голим борщем. Письменник відтворює зміни складних душевних станів героя: терпіння, обурення, злість, сором, надія. Та у будь-якому психічному стані Іван виявляє гідне подиву уміння контролювати й об'єктивно оцінювати свої дії і вчинки. Йому хочеться хоч поговорити про їжу, але дружину обсіли зовсім інші думки: як перезимувати, «острішок поправити, бо завсіди затікає. Іван на бовтне що бовтне, а всередині аж кипить:

– Що ця, – говорить д'собі, розбалакалася, як із храму йдучи? Тото я їй зараз хавку заткаю. Та що ж бо я (сам себе уговкує) жінка тут не винувата. Ігі! (так сам до себе). Воно мені з голоду так, чи що? Це, відай, не голова моя таке прибандурює, але жолодук!»

По такій гадці стало Іванові омпно (соромно – І. Х.) Він ухнюпився, замовк, як води в рот набрав, та й мовчки приплентався домів» [Мартович 1976: 6]. Перед нами людина добра, тактовна, делікатна. Приховуючи свій справжній настрій, він підтримує розмову, знаходить справедливі причини своїх «крамольних» думок проти невинної дружини. Мартович вживає ремарки-коментарі, дієслівну синоніміку, розгорнуті порівняння, що часто переростають у самостійний художній образ, але жодного разу при цьому не глузує: («І в гадці не мають, що сьогодня лиш раз їли, як коли ті пани не зважають на ціну напитків, чи вони дешеві чи дорожчі, але п’ють загалом, як уже розсмакують»; «Ій! Як прихопився чоловік до борщу, як узяв тевкати, як коли добрий кінь із вагою під гору вдирає. Що як він з вагою тягне помало

рівненькою дорогою, а під гору йому і стримуватися приходиться... Але зате на самій горі стає віддихуватися...» [Мартович 1976: 6].

Здається, зображення рухів, міміки, жестів, поз письменник дає більше для того, щоб читач бачив і розумів героя в світлі авторської концепції. Власне, змістова сторона цієї концепції письменника свідчить і про його світогляд, і душевний стан, дає змогу осягнути ідеологічне й естетичне наповнення твору і своєрідність його героїв. Симпатії автора повністю на боці скривджених. Усім серцем автор прагне бачити своїх героїв багатими і щасливими, але не може грішити проти істини і показує «Івана, як старця: лице його почорніле, застелилося сивими пишками, очі запалися, ноги не служили, а до того Анипя одягла його в старий дірявий сардак та й веде босого» [Мартович 1976: 14]. До вже відомого віку обох героїв, виснаження, бідності, Мартович додає портретні мазки: колір обличчя (почорніле, бліде), етнографічні деталі, що вказують на місце дії – Покуття (сардак, перевесло замість пояса, перемітка). Тут знову натрапляємо на прийом, використаний у «Нечитальнику», – невідповідність підкреслено ввічливого стилю особі, якій він адресується. На Покутті називають газдів на «ви», але Іван Притика – наймит, його одяг нічим не відрізняється від жебрацького, тому фраза «газда вийдуть із хати та примістяться на возі» звучить гіркою іронією.

Ще кілька портретних штрихів Івана додає Аниця. Намагаючись хоч чимось зарадити хворому чоловікові, вона звертається за порадою до знахарки, кількаразово повторюючи: «Вони в мене маломовні, так уже бачу, змаленьку. Слабі вони й до роботи, й до бесіди не говіркі» [Мартович 1976: 15]; «А Йван, маломовний він та й слабий до роботи, тілько й робить, що знемагає раз у раз» [Мартович 1976: 16] «хоч маломовні, та щире в них серце» [Мартович 1976: 16].

Даючи характеристику Іванові, Аниця саморозкривається. Вийшла заміж за немолодого вдівця, бо сподіватися на парубка бідній дівчині не доводилося, а в Івана добре серце, то «може чого й доробиться». Нічого однак «не доробилося», та вона не нарікає на долю. Аниця вміє побачити й оцінити чесноти свого чоловіка і сторицею відплачує щирістю за щирість. Не за коханим побивається вона. За людиною, такою знедоленою, як сама.

Побивається щиро, зворушливо, саможертовно. У цьому її висока краса.

Мартович створив привабливий образ темної (одержавши рецепт, вона питає, чи з хлібом його їсти, чи з водою пити; перекручує слово «читарня»), забобонної («Це якесь наслання. Це пороблено. Хтось і нам завидує, не діждав би днинки святої побачити»), але благородної жінки. Ні злиднів, ні фізичної праці вона не боїться. Та й людський поговір її не вразить. Тяжко журиться вона хворобою чоловіка («Та хоч вороги й підіймають їх на сміх, що це дєдя (батько – І. Х.) з донькою живе, хоч гірко їм хліб приходить, то вона все собі не міркувала би, лиш коби не слабість»).

Глибоке співчуття викликають долі цих щирих, добрих, чесних людей, обідраних цісарським урядом, позбавлених елементарних людських прав. Вони шукають виходу і знаходять його в службі. Одне ярмо змінюється іншим, а мужицькі лумера невідступно йдуть слідом за ними. Звідси трагічний фінал надій (тяжка хвороба) і філософський висновок героя про життя всього селянства, змушеного жити «лумерами»: «Перше лумеро – мужик оре; друге лумеро мужик волочить (...) осьме лумеро – мужик несе... ба ні! Гидно: тут знов інакші лумера: перше лумеро – мужик несе, де кажуть; друге лумеро – мужик несе... третє... та цих, мой, таких лумерів, що звізді на небі, що піску в морі!» [Мартович 1976: 17].

Мартовичу вдалося відтворити перехідні моменти між буденним і «віковим», щоденним і постійним, комедійним і трагічним в душі селянина –іронію, що знаходить вихід своєму болю в курйозних ситуаціях. У ставленні автора до свого героя поєднуються серйозність й іронічність, але з домінантою співчутливості. В результаті вийшов не гоголівський сміх крізь сльози, а сміх крізь біль, усмішка крізь сум. Таке переплетення смішного й драматичного стало визначальною стильовою рисою художньої палітри Мартовича.

Коли розглядати окремі твори письменника, то впаде в око, що кожний (навіть епізодичний) образ-персонаж має свій портрет. Письменник володіє умінням наділяти кожного героя чимось індивідуальним, своїм. Часто це якась маленька, але досить промовиста деталь у міміці, манері триматися, говорити, завдяки

якій Мартовичевих персонажів, ані переплутаєш, ані забудеш. Вражає нас і різноманітність портретів (портрет-вдача, портрет-характер, портрет-роздум), і багатобарвна поетика змалювання його (доброзичливий сміх, гумор, іронія, сарказм, сатира, гротеск, карикатура, тропіка, соковита, образна мова).

Мартович малює переважно психологічний портрет, у якому через зовнішність розкривається внутрішній світ персонажа, його ха рактер. Через індивідуальні риси певної людини письменник підмічає і виявляє спільні риси, властиві соціальній групі, створюючи таким чином характер-тип.

В оповіданні «Лумера» подано колоритний гротескний образ отця Кабановича. Читач знайомиться з ним у третьому розділі оповідання. Його прізвище дає уяву про його зовнішність. Добір прізвищ, що розкривають внутрішню суть персонажа, властивий поетиці Мартовича (пан Деришківський, суддя Кривдунський, Іван Рило, жебрак Книш та ін.).

Широко використовував Мартович зооепітети, образи тваринного світу при відтворенні морального обличчя персонажа. І це не випадково. Саме завдання розвінчування психології представника полюбительської касти закономірно підводило Мартовича до зоологічних уподібнень, як це спостерігаємо в образі отця Кабановича («Лумера»).

Поступово всі прийоми портретного опису (гротеск, карикатура, перебільшення, іронія, сарказм, гіпербола, дієслівна синономіка в поєднанні з влучними порівняннями) «працюють» на розкриття повної відповідності зовнішності і поведінки Кабановича з його прізвищем, Цій меті підпорядкований і прийом зображення різних психічних станів героя. Кабанович обурений і злий, бо у розпалі жнив вже який день Аниця та Іван Притики не виходять дожинати його пшеницю. «Переказує піп через людей до Івана, щоби йшов дожинати, ба й посилає нарочно, – не йде ні Іван, ні його жінка. Отець Кабанович розсердилися». Ввічливо-шаноблива форма звертання на «ви» до персонажа, якого письменник ставить у комічні ситуації, наділяє карикатурною зовнішністю, звучить іронічно. Іронія тут не в суперечності між контекстуальним і буквальним змістом висловленого, її джерело – в протиріччі між серйозністю інтонації і ницістю предмета розповіді.

Мартович уміє про найкумедніші, найбезглуздіші речі цілком серйозно розповідати сам, або наділяти цією властивістю своїх героїв. «Що-то, – каже, – мужик гнилий! Не йшла би тота жебрачія ро бити, але, пані, п'є дома! Пішов би я, – каже, – сам до нього та порозгонив би лайдаків (бо це, пані, загибель народа), але тепер ніяк: така духота на дворі, що прийдеться пропасти! Та-бо ця, пані, духота не лиш мені шкодить, але й моїй пшениці, бо десь песі мужики тепер нічого не роблять... (геть руський нарід, пані, ледачіє: піде до крамарів у найми). Коби ж я так міг вихопитися в поле, я ж би їм показав, якби якого не застав при роботі» [Мартович 1976: 8].

Про зовнішність героя прямо ще не сказано ні слова, але той факт, що отець не може «вихопитися» не тільки в поле проконтролювати роботу мужиків, а й у сад, у холод, вказує на огрядність попа. Лейтмотивна портретна деталь отця Кабановича – патологічна вгодованість – зрима, матеріальна. Вона несе надзвичайно важливе смилове навантаження. Доповнюючись різноманітними відтінками, вона виростає до ступеня ядра характеру. Перед нами не тільки спотворена фігура, а й людина-паразит з наскрізь ожирілими душею і мозком.

Кабанович називає селян гнилими, лайдаками, неробами, а самого навіть «загибель народа» і перспектива суцільного наймитування не зрушує з місця. На такий «подвиг» він спроможеться аж упередвечорі, коли спаде спека. Отже, маємо ще один засіб досягнення комічної характеристики Кабановича – алогізм, невідповідність вчинків персонажа його словам. Ця деталь весь час повторюється в різних варіантах, поглиблюючись і набуваючи в контексті багатозначної символічності.

Розповнівши до втрати людської подоби, Кабанович заситів у покоях і «не міг уже в теплу днину возити свого черева, бо воно ані руш не браталося з сонцем» [Мартович 1976: 13]. Та коли йдеться про його особисті інтереси чи славу, отець готовий на «жертви»: написати анонімний допис у газету, «що в такім-то і такім-то селі жиє такий і такий священик, отець Кабанович, великий патріот і народолюбець, що нищить темноту межи народом і засіває зерна просвіти. Слава ж йому, мовляв, за те; дай боже, аби такі люде і на камені родилися!» [Мартович 1976: 9].

Використаний тут засіб іронії – це не тільки форма вираження думки, художній засіб, а й ідейно-емоційна оцінка персонажа, який повністю цієї оцінки заслуговує. Очевидна невідповідність масштабів «патріотизму» Кабановича і його «жертв» ще більше підсилюється урочистістю і серйозністю тону розповіді: «Упередвечорі по тій дорозі, що попри Йванову хату, так то не бочка котиться, не віз із снопами сунеться, це отець Кабанович не то качається, не то йде; неначе та в байці, що одного часу та якось, бачу, таку штуку втяла, що ні їхала, ні йшла, ні летіла, ні пливла; отак і отець Кабанович. Правда, зблизька придивитися, якось він тими ногами перебирає; так же не двома: тим двом помагає ще палиця, груба-прегруба бучяла... Та й усотався ж: лице йому посиніло, очі наверх вилізають, голова аж убік перекривилася так, що крихітку було й шиї видко (а це дуже рідко лучається). Таку-то жертву зробив із себе отець Кабанович, заки зайшов перед Іванову хвіртку. Та тут лиш рукою махнув:

– Це, – каже, – й гадки нема пропхатися» [Мартович 1976: 8 – 9].

Домінантна деталь подана за допомогою дієслівної синоніміки і влучних заперечних порівнянь, що мають фольклорну основу (не бочка котиться, не віз із снопами сунеться; не то качається, не то йде). Вона доповнює портрет виразними фарбами, урізноманітнює колорит, видає прихований і тим більше вбивчий сарказм.

Тонка спостережливість, уміння відтворити зримо-відчутні пластичні портрети – загальновизнані прикмети таланту Мартовича. Письменник ніби сам спостерігає хід Кабановича і з точністю стенографіста передає читачеві кожний жест, рух, особливо позу. Про це свідчать своєрідні ремарки, взяті в дужки, або підкреслені словом «каже». У ремарках не дається оцінка – вони або уточнюють сказане, або «нагадують» про оповідача.

У листі до М. Павлика, якому присвячено оповідання «Лумера», Мартович зізнався про намір дописати ще два оповідання: «Я маю ще сказати, що, відай, допишу яко другу часть до сего, закладини читальні в тім селі наперекір попові й дідичеві... тут, звісно, ліпше би мож схарактеризувати Кабановича. Та й гадаю ще й третю часть доробити «Аниця на службі в профессора». Але це («Лумера»), як побачите, само для себе може цілість становити»

[Погребенник 1971: 65 – 66]. Намір цей Мартович не здійснив, однак проблеми, порушені в «Лумерах», знайшли своє художнє втілення в інших його творах, зокрема в оповіданнях «Іван Рило» (1895) та «Винайдений рукопис про руський край» (1897).

Отже, в «Лумерах» сатиричне розвінчування здійснюється за допомогою внутрішнього психологічного розкриття характеру, а також засобом зіставлень негативного з іншими життєвими явищами. Мартович користується принципом виділення і загострення превалюючих властивостей персонажів – сатиричних і негативних. Якщо в негативному характері, створеному несатиричними засобами, суттєву роль відіграє сповнене драматизму відображення сили, розуму, можливостей, хай навіть згублених, духовного росту, то в сатиричному все це зостається, як правило, невластивим, чи, в крайньому разі, сплітається в останньому з властивостями, що знецінють позитивні риси, здатні в образі несатиричнім набути немаловажного значення.

Література: *Гессе 1977* Гессе Г. Избранное. – М., 1977.; *Мартович* 1976; Мартович Л. Лумера // Твори. – К., 1976.; *Погребенник 1971*; Погребенник Ф. Лесь Мартович. Життя і творчість. – К., 1971.; Хоцяновская И.В. Сатира и способы ее выражения в рассказе «Лумера» Леся Мартовича.

Статья посвящеа поэтике повествования Леся Мартовича «Лумера», в котором сатирическое развенчания действительности нашло свое проявление в раскрытии внутреннего психологического характера, а также в сопоставлении отрицательного с другими жизненными явлениями.

Ключевые слова: *рассказы, сатира, юмор, ирония, сарказм, гротеск.*

Олена Щербак, асп. (Житомир)

ББК 83.3 (4 УКР)
УДК 821.2

Образ княгині Ольги у «Житії святої Ольги» Дмитра Туптала

У статті проаналізований образ княгині Ольги у агіографічному творі кінця початку XVIII ст. «Житіє святої Ольги» Дмитра Туптала. До уваги бралися особливості побудови образу Ольги як літературного персонажа, з урахуванням особливостей побудови традиційного образу

святого в українській літературі епохи бароко. З'ясовано, що постать княгині Ольги у даному творі являє собою високохудожній літературний образ з детальним описом усіх притаманних йому складових (портрет, внутрішній світ, мова, історія життя тощо), а також канонічний образ святої блаженної княгині.

Ключові слова: *житіє, агіографічний твір, образ, княгиня Ольга, князь Ігор, візантійський імператор, регент, правителька, історична постать, свята праведниця, цнота, мудрість, язичниця, християнка, Київська Русь, ідеалізація.*

Olena Shcherbak. Image of Princess Olga in " The Life of St. Olga"by Dmitry Tuptalo

The article analyzes the image of Princess Olga in hagiographical work of the end of early XVIIIth century "The Life of St. Olga" by Dmitry Tuptalo. There are taken into account the features of the image of Olga as a literary character, considering the construction of the traditional image of the saint in the Ukrainian Baroque literature. It was found that the figure of Princess Olga of this work is a highly literary character with a detailed description of all inherent components (portrait, inner peace, language, life story, etc.) and the canonical image of the blessed holy princess.

Key words: *Life, hagiographic work, image, Princess Olga, Prince Igor, the Byzantine emperor, regent, historical figure, holidays Righteous, virginity, wisdom, pagan, Christian, Kievan Rus and an idealization.*

В основу «Житія святої Ольги», написаного митрополитом Ростовським Димитрієм (Тупталом) покладено псковський звід її агіографії, складений у свою чергу за псковськими легендами про київську княгиню, тому в тексті такий присутній помітний російський вплив, що видно навіть з частого вживання назва Російський – Россійскоє княженіє, великій князь россійскій, скіпетр монархіи Россійскои тощо. Однак відсутність підкресленої української спрямованості пояснюється перш за все тим, що Україна на той час не мала самостійного державного статусу, а тому більшість творів, особливо духовно-релігійного змісту, так чи інакше мали відображати імперські інтереси і великоросійську ідеологію.

Творчість Дмитра Туптала, а відтак особистість княгині Ольги як історичної та духовно релігійної особистості досліджували такі науковці, як Павленко Г. І. [1], Йосипенко С. Л., Білоус П. В., Климов В. В., Ричка В., Висоцький С. О., Карпов Ю. А. та ін.

Загалом в образі княгині Ольги у «Житії» характерний для агіографічних творів, тобто її постать у ньому ідеалізована і складена згідно з певним шаблоном, але й він не позбавлений власних особливостей, що виявляється у змалюванні і сукупності окремих характеристик княгині, таких, як її зовнішність, характер, вчинки, ставлення до неї автора і т. ін.

Що стосується зовнішності, то конкретний, детальний опис Ольги у «Житії» відсутній, є лише загальна ремарка, згідно з якою княгиня була дуже гарна. Про це сказано ще на початку твору: «Бяше бо та, об же нам предлежит слово, блаженная Ольга, лицем з□ло прекрасна» [Житіє Ольги 1984: 274], а також згадка про її красу міститься у епізоді про сватання до Ольги візантійського імператора Костянтина: «Греческій же цар, в то врем вдов бівій, хотяше ю пояти себе в супругу, ово бо красотою лицає я поб□дашеся» [Житіє Ольги 1984: 286]. Варто зазначити, що приваблива зовнішність, як і ідеалізовані риси характеру, притаманна чи не всім святим, особливо жінкам, бо краса певним чином підкреслю є їхню винятковість, обраність Богом для подвижницької долі.

Як і зазвичай, житіє святої Ольги описує її життя від народження до самої смерті. За цим життєписом, Ольга прожила близько дев'яноста років, тоді як заміж вийшла приблизно у двадцять, а овдовіла в сорок. Хоча Ольга протягом всього твору зображена прикладом для наслідування, але все ж вона показана в еволюції. Коли вона познайомилася з князем Ігорем, їй було років сімнаднять-вісімнадцять, і вже тоді це була мудра людина, яка володіла старечим розумом, бо знала собі ціну й могла постояти за свою честь, коли юний князь Ігор, побачивши на річці під час полювання, почав «глаголати словеса любод□йная, к скверному см□шенію прелщающая» [Житіє Ольги 1984: 274]. Оскільки батьки Ольги хоч і були язичниками, та виховали її у благочестивих настановах, то й у юній розсудливості майбутньої княгині нема нічого дивного.

Що ж до її сватання з «грецьким царем», то тут присутні такі ж нісенітниці, як і в «Повістю минулих літ», бо ж на той момент Ользі було вже років шістдесят, а то й більше, і навряд чи імператор, якби й був на той час вдівцем [Константин Багрянородный], міг запропонувати їй руку і серце. Хоча

гіпотетично таке можливо, до того ж імператор, очевидно, прагнув не стільки руки княгині, скільки влади над її землями, але опис Ольги у житії, імовірно не має прив'язки до віку, тобто скільки б Ользі не було років, вона завжди залишалася молодої, привабливою і жаданою.

Походження Ольги також не залишає сумніву у долі, яка їй судилася. Туптало повторює відому з давніх російських переказів легенду про те, що вона була «правнучица Гостомысла, именита мужа, иже прежде князей россійских в Великом Нов□град□ начальство ваше. Его же сов□том призван бысть от варяг на великоє Россійскоє княженіє Рурик с братією» [Житіє Ольги 1984: 273], тобто Ольга була благородного походження, що також пояснює її розум, цнотливість і премудрість. Та це й зрозуміло, бо було б доволі дивно для XVII – XVIII ст. у царській Росії зображувати майбутню правительку Київської Русі вихідцею з низів, а не блакитної крові. Ну а потому, як відомо, Ольга вийшла заміж за київського князя Ігоря, після смерті якого багато років самостійно керувала державою від імені свого малолітнього сина Святослава, як регент.

Обов'язкові для житія будь-якого святого відомості про батьків Ольги досить скупі. Окрім вже відзначеного родинного зв'язка з легендарним князем Гостомислом, про батьків Ольги фактично нічого не відомо, сказано лише, що Ольга «бяше же от рода нарочита» [Житіє Ольги 1984: 273], і батьки виховали її «аще и в идолооклонническом нечесті, обаче в добром от честных родителей наказаніи» [Житіє Ольги 1984: 273]. Благочестиві батьки, які заклали у свідомості майбутнього святого найкращі риси характеру, притаманні житіям праведників чи блаженних.

Про місце народження сказано, що було це якесь селище під назвою Вибутське, «яже и нын□ єсть близ града Пскова. Града же того в оноє время єще не б□» [Житіє Ольги 1984: 273]. Тобто «Житіє» нібито виправляє помилку «Повісті минулих літ», де стверджено, що Ольгу привезли з «Плескова», в назві якого ще з давніх часів дослідники побачили видозмінену назву Пскова. Однак версія Туптала, чи то псковських легенд, в яких він черпав інформацію, загалом не суперечить відомостям з найдавнішого українського літопису, лише вносить невеличкий коректив.

Пряма мова, яка складає важливу частину побудови художнього образу, зустрічається у «Житії святої Ольги» часто. В кожному її вислові Ольга постає розумною, сильною і хороброю жінкою, яка вміє постояти за себе.

Вперше Ольга заговорила до юнго князя Ігоря, коли той зустрів її під час полювання і намагався зварити. Її промова до нього нагадує повчальну промову – вона засуджує його за «нел□пая и студня помышленія» [Житіє Ольги 1984: 275], вказує йому на те, що він князь і має бути «св□тилом», прикладом для своїх підданих, а він натомість хоче збезчестити невинну дівчину, а також запевняє, що якщо вона буде «от насилованія одол□єма» [Житіє Ольги 1984: 275], то одразу втопиться, бо краще «в чистоті померти», ніж жити, втративши дівочу честь. Тут вона говорить як свята непорочна діва, а от у відомих ще з літописів відповідях древлянським послам після вбивства її чоловіка, Ольга постає вже зрілою, досвідченою жінкою, поміркованим монархом, на чиї плечі лягло управління князівством.

Так само мудро і далекоглядно Ольга відмовила візантійському імператору, коли той сватався до неї, спочатку зауваживши йому, що «н□ст бо л□по нечестивой и не крещенной жен□ ити за христіанскаго мужа» [Житіє Ольги 1984: 286], а потім, охрестившись, – що не може вийти за нього, бо стала його хрещеною дочкою.

Востаннє Ольга промовляє до свого сина Святослава перед смертю, дорікаючи йому, що він не охрестився, і тому «ждет тебе на земли недобрый конец, а по смерти некончаемая мука, уготованная нев□рным» [Житіє Ольги 1984: 292], а також заповідає поховати її за християнським звичаєм, а не за поганським.

Ставлення Ольги до оточуючих можна схарактеризувати однією фразою – «добрым воздающая почесть, злым страх» [Житіє Ольги 1984: 284]. Батьків своїх вона, звісно, поважала і слухалася в усьому, що доводять слова про «добрі батьківські настанови». Князя Ігоря, свого чоловіка, окрім поваги, очевидно, й кохала як жінка, бо коли дізналася про його загибель, то «плакася по нем з□ло» [Житіє Ольги 1984: 277], а коли прийшла на його могилу сотворити по ньому тризну, знову «плакася нам ним плачем великим» [Житіє Ольги 1984: 281]. Сина свого Святослава, Ольга

певно любила найбільше, бо після смерті чоловіка не опустила руки, а стала на шлях боротьби за спадок своєї дитини, а після помсти древлянам, «житіє воздержливо и ц□ломудренно им□яще, ибо не восхот□ посагнути за инаго мужа, но пребываше въ вдовств□ чистом, соблюдая скрипетра монархіи Россійскои сынови своєму ц□л даже до возраста єго» [Житіє Ольги 1984: 284].

Про любов Ольги до сина, а особливо до онуків свідчить також і те, що хоча вона переживала за їхні нехрещені душі, проте «обаче крестити их не дерзну, да не н□что зло сотворит сын єя непокоривый и остави на вол□ господней бытии им» [Житіє Ольги 1984: 291].

З великою повагою і благоговінням ставилася Ольга до священнослужителів, зокрема до патріарха константинопольського, який хрестив її. З підданими їй русичами Ольга була добрим, дбайливим і милосердним правителем – «никого е обидящая, суды праведны творящая, наказанія с милосердім налагающая» [Житіє Ольги 1984: 284]. А от з ворогами Ольга проявляла себе безжальною і підступною месницею, яскравим прикладом чого є її розправа над древлянами. Тут Ольга постає хирою і небезпечною дияволицею, яка ретельно обмірковує, яким найбільш витонченим способом покарати тих, хто вбив її чоловіка. Першу делегацію послів Ольга «повел□ засыпати я живы землею в ям□» [Житіє Ольги 1984: 280], але не зупинилася на цьому, й інших послів, які прибули за першими – наказала живцем спалити у лазні. Після цього вона пішла у древлянську землю справити тризну над могилою свого чоловіка, і на поминальному бенкеті, коли древляни захмеліли, віддала наказ всіх порубати. Та навіть ця «кривава тризна» не вдовольнила жагу помсти Ольги, яка вирішила знищити древлянську столицю, спаливши її, а людей або вбити, або забрати в рабство.

Тобто в основі всіх вчинків Ольги лежала перш за все справедливість: доброзичність до своїх рідних, друзів і вірних їй підданих і жорстокість до ворогів та кривдників.

Але найбільше Ольга, як і будь-який християнин, шанувала Бога, заради якого пішла проти традиційної тоді релігії на Русі, чим ризикувала накликати на себе невдоволення сина, бояр й простого люду.

Ставлення інших людей до Ольги в цілому зумовлюється ставленням до них самої Ольги. Батьки святої, очевидно, виховували її в любові й теплоті, привчаючи до праведного життя й почуття власної гідності, що проявилося при першій зустрічі з Ігорем. Сам Інязь Ігор з першого погляду на Ольгу «уязвися сердцем» [Житіє Ольги 1984: 274], закохався в неї, але й почав поважати після того, як вона «похотноє свер□пство юнаго князя укроти и приведе того в чувство» [Житіє Ольги 1984: 276]. Коли ж через кілька років князь Ігор надумав одружитися, то згадав «ц□ломудренную и прекрасную» Ольгу і з честю привів її до Києва, щоб сотворити з нею обряд шлюбу.

Древляни, які вбили Ігоря, спочатку поставилися до Ольги, як до слабкої жінки, яку можна використати як розмінну монету для захоплення влади у Києві. Потім же вони почали боятися її. Підданими же вона була «любима, яко добронравна и милостива» [Житіє Ольги 1984: 284], бо «управляше вс□ми странами Рускія державы не яко жена, но яко муж силен и разумен» [Житіє Ольги 1984: 284].

На імператора Костянтина Ольга, очевидно, справила дуже гарне враження, бо він, як вже було згадано, був зачарований її красою і розумом, тому через це, а також щоб отримати владу над Руссю, хотів одружитися з нею. А після того, як Ольга перехитрила його зі своїм хрещенням та невдалими планами на шлюб, цар був приємно здивований її мудрістю і «возлюби ю духовною любовію, яко дщер свою и, вдав єй дары велики, отпусти ю с миром» [Житіє Ольги 1984: 288]

Син Ольги Святослав, хоча я і будь-яка дитина, любив свою матір, бо коли вона захворіла і помирала, «плакася вельми» [Житіє княгині Ольги 1984: 293], але був неслухняним, що підкреслив ще Нестор у «Повісті», наводячи рядки з Біблії, про те, що «хто не слухає матір і батька, проклятий буде». Святослав не захотів хреститися, а натомість ходив у безкінечні походи, в одному яких його «злая постыже кончина по предреченію матере єго, яко непослушлив єя бяше» [Житіє Ольги 1984: 294].

А взагалі ставлення оточуючих до Ольги виявилося у реакції на її смерть, коли «плакася по ней великий князь Святослав, сын єя, и боляре, и сановници, и вси людиє плачем веліим» [Житіє

Ольги 1984: 294]. А також і те, що зрештою Ольга була канонізована і визнана церквою як свята.

Дмитро Туптало, тобто автор, ставиться до своєї героїні традиційно для житія святої – він її возвеличує та ідеалізує. Навіть у частині про помсту Ольги древлянам, яка повинна слугувати певним контрастом між Ольгою-поганкою і Ольгою-християнкою, помітно, що Туптало намагається її виправдати, і показати, що вроджена честь, мужність, розум, відвага, прагнення відстояти добру пам'ять свого чоловіка і вдалу у своєму князівстві, певною мірою компенсує відсутність християнського милосердя. Окрім цього, з'ясовуючи, за якого саме візантійського імператора Ольга прийняла християнство, автор наводить відомості з різних вітчизняних та зарубіжних джерел про цю подію, чим мимоволі (або навмисне), підкреслює велич і значення княгині Ольги не лише для історії Русі, а й всього світу [Українська література XI – XVIII ст.]

Отже, образ княгині Ольги у «Житії святої Ольги» Дмитра Туптала являє собою з одного класичний приклад постаті святого, яка в першу чергу покликана виховувати у читачів релігійну поведінку і возвеличити християнство, а з іншого – історичну постать епохи Київської Русі, діяння і подвиги якої має викликати у читачів почуття патріотизму та інтерес до історії рідної землі.

Література:*Білоус 2011*: Білоус П. В. Літературна медієвістика. Вибрані студії: У 3 томах. – Т. 1: Зародження української літератури: Монографія. – Житомир, 2011. – 376.; *Висоцький 1991*: Висоцький С. О. Княгиня Ольга і Анна Ярославна – славні жінки Київської Русі. – К.: Наукова думка, 1991.; *Житіє Ольги 1984:* Павленко Г. І. Становлення історичної белетристики в давній українській літературі.– К.: Наукова думка, 1984.; *Йосипенко 1996*: Йосипенко С. Л. Етичне вчення Д. С. Туптала (св. Димитрія, митрополита Ростовського) в контексті укр. духовної традиції. // Автореф. дис. канд. філос. наук. – К., 1996.; *Карпов 2012*: Карпов А. Ю. Княгиня Ольга. – 2-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2012. – 376 с. – (Жизнь замечательных людей: сер. Биогр.; вып. 1363).; *Климов 1995*: Климов В. В. Святитель Димитрій. / — Львів, 1995.; *Константин Багранородный*: Константин Багранородный, «О церемония византийского двора», кн. 2, гл. 15. // Электронный ресурс. – Режим доступа http://www.vostlit.info/Texts/rus11/Konst_Bagr/cerem.phtml?id=731

Ричка 2004: Ричка В. Княгиня Ольга. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 2004. – 336.; *Повість врем'яних літ 1990*: Повість врем'яних літ [За Іпатським списком] / Пер. З давньоруської, післяслово,

комент. В. В. Яременка. – К.: Рад.письменник, 1990. – 558 с.; *Туптало 2007*: Дмитро Туптало у світлі українського бароко / Львівська медієвістика. – Львів: Апріорі, 2007. – Вип. 1.; *Українська література XI-XVIII ст. 2011*: Українська література XI-XVIII ст.: хрестоматія / за ред. Професора П. В. Білоуса. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 668.

Олена Щербак. Образ княгини Ольги в «Житии святой Ольги» Дмитрия Туптало

В статье проанализирован образ княгини Ольги в агиографическом произведении конца XVIII в. – «Житие святой Ольги» Дмитрия Туптала. Во внимание брались особенности построения образа Ольги как литературного персонажа, учитывая особенности построения традиционного образа святого в украинской литературы эпохи барокко. Выяснено, что фигура княгини Ольги в данном произведении являет собой высокохудожественный литературный образ с детальным описанием всех свойственных ему составляющих (портрет, внутренний мир, язык, история жизни и т.д.), а также канонический образ святой блаженной княгини.

Ключевые слова: *житие, агиографическое произведение, образ, княгиня Ольга, князь Игорь, князь Святослав, византийский император, регент, правительница, историческая фигура, святая праведница, целомудрие, мудрость, язычница, христианка, Киевская Русь, идеализация.*

Наталія Яблонська, асп. (Тернопіль)

ББК 84.4 Укр 6
УДК 82-312.1

Особливості міфомислення Володимира Даниленка у прозовій збірці «Сон із дзьоба стрижа»

У статті аналізується міфопоетична концепція Володимира Даниленка у новелістичній збірці «Сон із дзьоба стрижа»: образи, мотиви, дуальні антиномії, міфологічні вірування й уявлення, інкорпоровані в архетипну площину художнього тексту. Визначаються прикметні риси художнього міфологізму у новелах письменника, осмислюються ґенеза і семантика міфопоетичних образів в індивідуально-авторській моделі світу.

Ключові слова*: міф, міфологізм, міфопоетика, символ, художня концепція людини і світу.*

Natalia Yablonska. The features of mythical thinking of Volodymyr Danylenko in prose collection "The Dream of Martlet's Beak".

The mythical and poetical conception by Volodymyr Danylenko is analyzed in the article. There is used book of short stories "The Dream of Martlet's Beak" as the basis: images, motifs, dual antinomies, mythological beliefs and views, incorporated into the archetypal area of literary text. The notable features of art mythologizm are identified in writer's short stories, genesis and semantics of mythical and poetical images are interpreted in individual author's model of the world.

***Key words**: myth, mythologizm, mythical poetics, symbol, art conception of human and world.*

З-поміж сучасних авторів В. Даниленка вирізняє постійний пошук нових тем і сюжетів. Митець має власний неповторний стиль і, безперечно, належить до найталановитіших представників сучасного літературного процесу. Свій внесок у дослідження творчого доробку письменника зробили І. Бабич, П. Білоус, Н. Заверталюк, Н. Зборовська, Є. Кононенко, В. Шнайдер та ін.

Вихід у світ збірки новел «Сон із дзьоба стрижа» (2006) став подією для українського письменства, а визнання її на Всеукраїнському форумі видавців найкращою прозовою книжкою 2007 року підтвердило її широку популярність серед читачів [Давиденко 2011: 101]. Письменник майстерно переносить відомі сюжети на сучасний ґрунт, переосмислює їх і пропонує своїм читачам своєрідний «літературний мікс», насичений алюзіями і ремінісценціями [Давиденко 2011: 101].

Домінантними для збірки є сюрреалістичні тенденції, у площині яких розгортаються сюжетні колізії. Герої новел перебувають на межі сну й реальності, між світом фантазії та жорстокої буденщини, іноді ці світи переплітаються, накладаються один на одного, утворюючи містичну дійсність. Крім того, письменник часто заглиблюється в інфернальний світ, що наближує прозу до химерної з готичними елементами, у якій відчувається вплив Валерія Шевчука. На думку Н. Сняданко, Володимир Даниленко «намагається реанімувати стиль «химерної прози», модний у 1970-х, додавши сучасної телестилістики» [Див.: Сняданко 2007].

Міфотворча фантазія сучасних митців, на думку Є. Мелетинського, реалізується у багатоплановому використанні

античних, біблійних міфів та легенд, створенні авторських міфів та інтерпретації найважливіших онтологічних констант [Див.: Мелетинський, 1976]. До визначальних чинників письма автора збірки «Сон із дзьоба стрижа» належать неоміфологізм і захоплення фольклором. Він використовує у новелах античні сюжети та образи, трансформує їх, пропускає крізь українські народні вірування і традиції («Посмішка Савула», «Нічний коханець», «Знімок з лемуром»). Поєднання християнського й поганського світоглядів, реального і фантастичного світів робить оповідання сучасного прозаїка яскравим прикладом українського необароко [Давиденко 2011: 101].

У сучасному українському літературознавстві (С. Андрусів, Р. Гром'як, К. Дронь, Ю. Ковалів, Є. Нахлік, Я. Поліщук, Л. Скупейко, Е. Соловей, М.Ткачук та ін.) міфологізм визначається як художній засіб, який полягає у: 1) безпосередньому запозиченні письменниками із міфології міфу, ряду образів, мотивів і їх творче переосмислення відповідно до ідейно-естетичного спрямування нового літературного контексту; використанні окремих композиційних та сюжетних кодів міфу для організації художнього світу власних творів [Українська літературна енциклопедія 1995, 3: 382-385]; акцентуації уваги на певних ситуаціях, образах та колізіях за допомогою прямих та контрастних паралелей із міфології [Лексикон загального та порівняльного літературознавства 2001: 338]; 2) новочасний процес творення індивідуальної міфоподібної художньої реальності; оперування міфологічними елементами для самостійної міфотворчості із трансформацією їх автологічного семантичного наповнення; створення художньої реальності за принципами архетипно-міфологічного моделювання людського існування, відкриваючи його глибинний зміст та апелюючи до архаїчних структур мислення [Лексикон загального та порівняльного літературознавства 2001: 335]. Таким чином, ми трактуємо міфологізм у «сенсі інтерпретації, інтеграції, реалізації, функціонування, актуалізації елементів міфології в індивідуально-авторських творах» [Дронь 2012: 7].

Органічний синтез елементів реального та фантастичного, побутового та міфологічного, дійсного та уявного, таємничого [Літературознавчий словник-довідник 1997: 440] дозволяє ввести

прозу В. Даниленка у контекст магічного реалізму й української химерної прози 60 – 70-х років XX століття. Письменник щедро використовує давньоукраїнські вірування, вплітаючи міфологічні образи та символи у канву реалістичного сюжету. Часто він звертається до демонологічних образів, таких, як чорт, перелесник, демон (ангел смерті), привид, домовик. Наприклад, образ чорта з'являється в оповіданнях «Дегустація у будинку з химерами» та «Самогон Чучкала», перелесника – в «Посмішка Савула», «Нічний коханець», «Слід у лататті», демона – в «Черемхова віхола», «Поцілунок Анжели», «Людина громів», привида – в «Малюнок на замерзлому вікні» та «Далекий голос саксофона». У новелі «Хлопчик із курячими ніжками» прозаїк використовує образи домовика і чорта, які ворогують між собою.

У містичній новелі «Коли запіють треті півні», в якій «Славко Босюк, щоранку, рівно о п'ятій» будить роту «гучним півнячим криком» [Даниленко 2007: 234] і тільки по дорозі додому перестає це робити, трансформується вірування зі східнослов'янської міфології про те, що вся нечиста сила зникає, коли співають треті півні, сходить ранкова зірка. Оскільки півень є провісником часу, коли перестає діяти нечисть, так і Славко Босюк передвіщає, де безпечно знаходитись, адже нечиста сила асоціюється автором із штольнею для ядерних випробувань.

Центральним для збірки «Сон із дзьоба стрижа» є концепт сну, який найбільш виразно ілюструє зміст підсвідомого. Сновидіння, марення, напівсвідомі стани персонажів демонструють їхні потаємні прагнення і бажання, актуалізують мотив гріха і покаяння. Часто через сновидіння у творах В. Даниленка передається вість або застереження. За допомогою прийому сну автор вибудовує міфологічну модель циклічного часу, як-от у новелі «Сон із дзьоба стрижа». Для цього він використовує образ пташки – стрижа, яку ще називають земляною ластівкою, що уособлює посередника між життям та смертю. Стриж з'являється у житті головних героїв після втрати дочки, допомагає їм пережити горе, а через сорок днів покидає їх: «Цю пташечку нам Бог послав … Це душа нашої Лесі жила з нами» [Даниленко 2007: 26]. Та, насправді, всі події, що відбувались, були тільки сном: «Все це мені приснилося, – здогадався чоловік, – дочка, її смерть і цей стриж…» [Даниленко 2007: 26], а згодом задзвонив телефон і

чоловіку повідомили, що «доньку знайшли вбитою недалеко від кабаре» [Даниленко 2007: 27]. Так сон стає віщим, актуалізуючи «точки дотику» між реальним і фантасмагоричним, співвідносячи певні часові межі із «пороговим» станом персонажів.

Вісточкою із потойбіччя був і сон Софії з новели «Розбуди мене до Парипсів». Як зазначає І. Давиденко, «Часто сон виконує роль антиципаційного сигналу: попереджає або провіщає події, змінити які людина не в силах» [Давиденко 2011: 101]. Автор ще раз наголошує, що моральний вибір людини керує її життям, і яку сторону приймати, не завжди залежить лише від неї: часто зло постає як внутрішня фатальна сила, здатна зруйнувати людське «я» («Дегустація в будинку з химерами»). Символами-передвісниками зла у новелах В. Даниленка виступають кольори («Жовті півники», «Черемхова віхола», «У промінні згасаючого сонця»), голоси («Малюнок на замерзлому вікні»), звуки («Далекий голос саксофона», «Людина громів»), птахи («Сон із дзьоба стрижа»), молода жінка («Знімок з лемуром», «Далекий голос саксофона») та ін.

Таким чином, можемо стверджувати, що апокаліптична і демонічна символіка є найвідповіднішою для вираження світомислення і світовідчуття В. Даниленка. У цьому контексті актуалізується фольклорний, міфологічний код, що формує символічну систему текстів митця. Вона, як правило, будується на чіткій бінарній структурі: верх – низ, небо – земля, день – ніч, сонце – місяць, свій – чужий, сакральний – профанний, життя – смерть, добро – зло.

Сучасний світ, на думку письменника, перебуває на тонкій межі моральності й аморальності, цінностей та антицінностей, добра і зла. Розглядаючи проблему морального вибору, він осмислює причини моральної деградації людини, втрати нею милосердя, пошани до старших, любові до Бога і ближнього. Звідси – обґрунтовується думка про «екзистенційне пекло», в якому живе особистість, відчуваючи страх, невпевненість, загубленість, зайвість. У цьому контексті виникають абсурдні ситуації, які активізують циклічний та есхатологічний час.

У новелі «Знімок з лемуром» міфічні образи осучаснюються, трансформуючись у руслі демонічної символіки, як-от Мойри як влади долі над життям людини, невідворотності,

фатуму: «Коли ти порушуєш те, що тобі визначено не нами, спочатку доля робить попередження – посилає хворобу чи невезіння в кар'єрі або особистому житті. Якщо ж не розумієш її натяку, вона насилає на тебе ще більше нещастя. А коли ти й далі не робиш того, що тобі вказано небом, тоді стаєш зайвим у цьому світі, і тобі виноситься остаточний присуд – рак, автокатастрофа чи якась інша халепа» [Даниленко 2007: 142]. Так трапляється із головним героєм Максимом Фальосою. «Мені Мойри послали Софу. Вона була попередженням і стовпом, що мав підперти мою кволу душу», – говорить він, але їхнє кохання трагічне, бо «якщо чоловік, народжений бути творцем, не використовує закладеного в нього хисту, то ніяка жінка не зможе його врятувати» [Даниленко 2007: 151].

По-новому прочитується античний міф про Пігмаліона та Галатею в «Посмішці Савула». На відміну від традиційного міфу, у ролі закоханого у статую майстра постає головна героїня Ліза, а в образі Галатеї – статуетка оголеного чоловіка. У цій новелі автор осмислює універсальну бінарну опозицію «життя – смерть», що є однією з характерних ознак міфомислення. Статуетку «подарували» Лізиному батькові у музеї в Коростені, щоб спокійно відбулася перевірка. Саме з цього часу з'явився «нездоровий хист» у семилітньої дочки: «Рельєфно вирізьблені м'язи рук, ніг, торсу хвилями переходили в сильну шию, що тримала красиву чоловічу голову. Кучерява борода і в'юнке волосся підкреслювали впевненість чоловіка у розквіті сил, вирізаного із рога тура невідомим майстром. … Усміхнений чоловік жив у своєму світі, зрозумілому тільки йому та невідомому майстру. Дівчинці хотілося увійти в кістяний світ мертвого часу, аби зрозуміти, чи всі чоловіки тоді були такими сильними і впевненими…» [Даниленко 2007: 83 – 84]. Коли батько помирає, «страшна сила, закладена в дитинстві, заволоділа нею і не відпускала», так з'являється статуя Савула в повний ріст із досконалою хижою посмішкою. Жінка настільки заворожена нею, що вирішує навіки залишитися скам'янілою, в обіймах коханого. Чоловік Лізи захотів розбити «сороміцьку композицію, … та його зупинила страшна посмішка Савула». [Даниленко 2007: 90]. В. Даниленко у цьому творі поєднує античний міф із давньоукраїнськими віруваннями про змія-спокусника. Як пише С. Наливайко, «Змій – і помічник, і шкідник,

тобто персонаж тієї культурно-світової епохи, коли це протиставлення ще не зовсім склалося. … Змій у слов'янській міфології має досить розлогий список імен – Кропиня, Олена, Савул, Вольга тощо» [Наливайко 2004: 120].

Демонологічний образ спокусника з'являється у новелах «Нічний коханець» та «Слід у лататті». В «Нічному коханці» автор використовує образ примарного чоловіка, який навідується до головної героїні Люби Джус і стає відповіддю на потаємні бажання, що так старанно жінка приховувала усе своє життя. Тут простежується зв'язок із міфом про Амура і Психею, особливо на початку твору. Люба, як і Психея, зустрічається із чоловіком тільки вночі, не має змоги бачити його і це наводить на неї паніку. Вона хоче побачити свого обранця, та страх перемагає. Якщо Психея бореться за свого коханого, то Люба Джус вирішує позбутися його, та в останній момент передумує, говорячи, що «зі своїм злим духом я впораюся сама!» [Даниленко 2007: 126]. Так вона вирішує своє майбутнє: краще залишитися із примарним коханцем, ніж зі злістю на світ і безнадійними пошуками чоловіка своєї мрії. Образ нічного спокусника також можемо простежити і в українському фольклорі, де він уособлюється в образі чорта, змія або диявола. В. Даниленко натякає на це, зображуючи манеру ходьби перелесника: «він зітхнув, підвівся, ступив кілька кроків, і в світанковій імлі вона підгледіла крадькома, що він трохи накульгує» [Даниленко 2007: 124]. Нічний коханець Люби зникає перед світанком, а також реагує на закляття, що повинно було повернути диявола в пекло.

У новелі «Слід у лататті» В. Даниленко моделює іншу іпостась демонологічного образу спокусника, втілюючи його в образі гадюки, котра вночі перетворюється на жінку. У давньоукраїнських віруваннях, як зазначає С. Наливайко, змії мали «одну особливість – андрогінність», тобто це – «і жіноча, і чоловіча істота одночасно» [Наливайко 2004: 121]. Гадюка, з'являючись у хаті Марка та Ели перед заходом сонця, спершу сварить подружжя, а потім стає передвісником смерті головного персонажа. Після декількох марних намагань Марка вбити гадину, Ела починає ревнувати його до змії: «Може, мені звідси виїхати, а ти впустиш у ліжко змію?» [Даниленко 2007: 353]. А через декілька днів «йому здалося, що він лежить у ліжку між двома жінками, які не хочуть поступатися одна одній», якраз тоді «жінка відчула, що саме з

цього моменту їхні з чоловіком дороги мають розійтись. Він піде вглиб диких боліт із гаддям і водяними щурами, а вона повернеться в місто» [Даниленко 2007: 355]. Відмовившись від боротьби за чоловіка, Ела віддає його гадюці, яка й забирає життя Марка. Навіть поховати себе він просить «скраю, біля болота», де з тих пір «вранці на піску між лататтям видно сліди босих ніг, ніби у воду зайшла жінка і зникла в очеретах» [Даниленко 2007: 356].

Використовуючи образ змія-спокусника, символи-архетипи маски, тіні, звіра, мани, трансформуючи й оновлюючи знакові координати авторського міфологічного часопростору (Навський, Великдень, захід сонця, край села, болото, ліс, цвинтар), В. Даниленко зумовлює смислову напругу змодельованої «межової» ситуації. Неясні передчуття, психологічні потрясіння, усвідомлення власної роздвоєності ілюструють «втечу із власного простору» (Е. Фромм), відреченість від світу («Слід у лататті», «Посмішка Савула», «Нічний коханець», «Черемхова віхола»), які ґрунтуються на засадах «екзистенціально-межового типу мислення» письменника.

Екзистенційні проблеми сутності людини, її трагічного світовідчуття, абсурдності буття та фатуму порушує прозаїк у таких новелах, як «Черемхова віхола», «Поцілунок Анжели», «Дегустація в будинку з химерами». У всіх подіях, що відбуваються, невловимо присутній образ смерті, яка неухильно слідує за персонажами. У «Черемховій віхолі» цей образ уособлює «наречений черемхової віхоли» із холодною рукою і перснем із каменем «котяче око», що прийшов уві сні до головної героїні Юлі. Всі намагання батьків врятувати дочку ні до чого не приводять, на підсвідомому рівні вона сама хоче померти: «Їй здавалося, що її байдужість до того, чим жили ровесники, і її хвороба якось між собою пов’язані і що в цьому є якась глибоко захована загадка» [Даниленко 2007: 33]. Бінарна опозиція «життя – смерть» реалізується через цвітіння черемхи та хворобу дівчини, що все ж зводить її у могилу.

У новелі «Поцілунок Анжели» яскраво виявляється екзистенційне світомислення В. Даниленка. Абсурдність буття, неможливість змінити долю символічно та алегорично трактуються через поцілунок дівчини, яка цілує кожного, хто зайшов у кав’ярню та випив філіжанку кави. Тут простежуємо біблійну

трансформацію образу Анжели. Ім'я дівчини, грецьке за походженням, у перекладі означає «ангел», демонструючи деструктивну семантику, оскільки співвідноситься з вісником смерті, що своїм поцілунком, як Іуда, прирікає на неї.

Біблійний хронотоп є важливою складовою міфопоетики прозової творчості письменника. Так, християнську міфологію він осмислює і в оповіданні «Смерть учителя», де сама назва є алюзією на біблійну розповідь про життя Ісуса Христа та його апостолів. В. Даниленко алегорично показує «літературних батьків» сучасного письменницького покоління через травестування євангельського сюжету [Білоус 2007: 15]. У такий спосіб він моделює внутрішнє (психологічне, моральне, духовне) буття особистості, демаскує деструктивні людські стосунки, які згубно впливають на її повноцінне життя, роздумує над його ефемерністю і швидкоплинністю: «Світ так змалів, – сказав Павло, – що кожен посланий нам пророк буде все жалюгіднішою пародією на того, якого розп'яли. Та мусимо дякувати долі й за такого, бо кожен наступний буде ще гіршим» [Даниленко 2007: 268]. Авторськи трансформований біблійний код забезпечує оповіданню «Смерть учителя» плідну перспективу оригінального міжкультурного діалогу. Образ учителя розгортається як окремий синтетичний текст, що вимагає від реципієнта інтертекстуальної енциклопедичності, яка дозволить глибоко осягнути неповторність «багатоголосого образу» (В. Дуркалевич).

Містичністю та екзистенційною етикою пройнята новела «Дегустація в будинку з химерами», що завершує збірку «Сон із дзьоба стрижа». У ній автор прирікає персонажів на смерть, коли ті зробили фатальну помилку, зігравши в театралізованій дегустації, дійство якої «складалося зі смерті Гоголя, потривоження його праху і дегустації вин» [Даниленко 2007: 359]. Персонажі помирають один за одним, як і в «Поцілунку Анжели», залишається тільки головний герой Анатолій Бутенко, якого через сновидіння попереджають про трагічний кінець цієї історії. В останній новелі збірки В. Даниленко дає герою шанс на життя, право вибору: жити, але не так, як раніше, або померти. Екзистенційна ситуація, у яку потрапив Бутенко, навертає його на правильний шлях, змушує переосмислити своє життя, зробити моральний вибір як шлях-до-себе. Бутенко повинен пройти власну

дорогу життя як паломництва і служіння ближньому: «…висвятився, і тепер я – священик у Зазим'ї. Прихід невеликий, але недалеко від Києва. Я змінив номер мобільного телефона і нікому, крім кількох людей, його не даю. Порвав зі світським життям і не відвідую жодних культурних акцій» [Даниленко 2007: 381]. Духовне перетворення особистості, осмислення нею внутрішніх стихій, їх упокорення розгортаються за «ініціаційним сценарієм людського буття-у-світі як реактуалізації міфу про втрачену й відновлену духовну цілісність» [Дуркалевич 2007: 16].

Герої В. Даниленка – уважні спостерігачі навколишнього світу з чутливою душевною природою, рефлексуючі та вразливі, делікатні і нестримні у своїй пристрасті, як-от персонажі новел «Розбуди мене до Парипсів», «Футбол по-туровецьки», «Посмішка Савула», «Його джмелиний баритон», «Поцілунок Анжели», «Далекий голос саксофона» та ін. Таким чином, у новелістичній збірці «Сон із дзьоба стрижа» автор експериментує зі стилем, міксуючи реальність і містику, із жанром – поєднуючи елементи мелодрами, фентезі, готики, образом персонажа, поглиблюючи психологізм у ході дослідження природи людських пристрастей, але, насамперед, він наповнює вічні міфологеми власним світорозумінням, що визначає самобутність його творчого методу і стилю. Міфологізм як органічна складова поетикальної системи прозаїка актуалізується на різних рівнях його новелістики: у тематиці й проблематиці (добро – зло, світло – тьма, життя – смерть та ін.), сюжетно-композиційній організації тексту (фабула, сюжетні ходи, міфологічні моделі циклічного та есхатологічного часів), на поетикальному рівні (метафорика, символіка, прийом контрасту), в імаґологічній площині (міфологічні найменування анімалістичного, фітоморфного, космогонічного характеру) та ін.

Література: *Білоус 2007:* Білоус П. Між першою та останньою чашкою кави / П. Білоус // Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа: Оповідання. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – С. 4-16; *Давиденко 2011:* Давиденко І. Міфологічні трансформації в оповіданнях В. Даниленка / В. Давиденко // Слово і час. – 2011. – № 9. – С. 100-106; *Даниленко 2007:* Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа / В. Даниленко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – 382 с.; *Дронь 2012*: Дронь К.І. Міфологізм у прозі Івана Франка [Текст]: автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Дронь Катерина Іванівна; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів, 2012. – 20 с.; *Дуркалевич 2007*: Дуркалевич К.В. Синтетизм творчого мислення Івана

Франка (проза початку ХХ ст.) [Текст]: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Дуркалевич Вікторія Володимирівна; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2007. – 20 с.; *Лексикон загального та порівняльного літературознавства 2001*: Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001 – 636 с.; *Літературознавчий словник-довідник 1997:* Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.; *Мелетинський 1976:* Мелетинський Е.М. Поэтика мифа / Е. Мелетинський. – М.: «Наука», 1976. 407 с.; *Наливайко 2004:* Наливайко С. Індоарійські таємниці України / С. Наливайко. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2004. – 448 с.; *Сняданко 2007*: Сняданко Н. Володимир Даниленко. «Сон із дзьоба стрижа» / Н. Сняданко // Львівська газета. – 2007. – №181 (251). – 10 жовт.; *Українська літературна енциклопедія 1995*: Українська літературна енциклопедія: у 5 т. / за заг. ред. І.О. Дзеверіна – К.: Українська енциклопедія ім. М.П. Бажана, 1995. – Т.3. – К-Н. – 582 с.

Наталья Яблонская. Особенности мифомышления Владимира Даниленка в прозаическом сборнике «Сон из клюва стрижа».

В статье анализируется мифопоэтическая концепция Владимира Даниленка в новеллистическом сборнике «Сон из клюва стрижа»: образы, мотивы, дуальные антиномии, мифологические верования и представления, инкорпорированные в архетипную сферу художественного текста. Определяются приметные черты художественного мифологизма в новеллах писателя, осмысливаются генезис и семантика мифопоэтических образов в индивидуально-авторской модели мира.

***Ключевые слова**: миф, мифологизм, мифопоэтика, символ, художественная концепция человека и мира.*

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Роже Бісмут, проф**.** (Париж)

ББК 83.3 (4 Франц.)
УДК 82 – 95

Теоретичні аспекти Новел Гі де Мопассана

Maupassant Guy de. Contes du jour et de la nuit. / Chronologie, introduction et archives del'oeuvre par Roger Bismut professeur à L'Université catholique de Louvain. –Paris: Garnier-Flammarion. – 1977. – P. 13 – 33.

Марно шукати формальну цілісність у середині тому новел Гі де Мопассана. Думаю, що я спробував це показати в інших моїх передмовах[1]. Найпереконливішим доказом цього є композиція збірки, що в цей час представлена. До цих пір переважало визначення, наявне в томі, що вийшов у «Ollendorff» і під тією ж назвою у повному зібранні творів; проте тепер ми зіткнулися з труднощами: том «Ollendorff» включає в себе низку новел, відсутніх в оригінальному виданні 1885 року. До них відносяться новели «Фермер», «Колись», «Фарс», «Лист, знайдений на утопленику», «Жахливий». Зате «Злочин батька Боніфвція», «Троянда», «Зізнання», «Намисто», «Щастя», «Вандета» і «Коко» присутні в оригінальному виданні, оприлюднені С.Марпон і Е. «Фламміріон», були представлені Олендорфом у збірці «Пампушка». Жодна серія новел й оповідань не мала назви за життя Гі де Мопассана. Зіткнувшись з цією невідповідністю, здавалося, краще було б вибрати зміст оригінального видання, оскільки так бажав і Мопассан. Проте це вагання чітко показує довільний характер вибору. З іншого боку, може виникнути питання про значення заголовка, що його має книга. Як правило, не завжди кожен том має назву новели, що його отримала книга від заголовка новели, з якої він починається. Винятки «Новели Бекеса», зв'язок дуже тонкий, але реальний між ними, який я показав у посиланні; новели збірки «Лівої руки», в якій усі оповідання були темами потаємних чи роздосадуваних любовних зв'язків і про незаконно народжуваних, а саме: новели «Казки дня і ночі».

Терміни «казка», «повість», «оповідання», «новела» створюють певну трудність. Під час симпозіуму, що відбувся 1974 року Міжнародної асоціації французьких студій, учені намагалися визначити сферу роману, казки, повісті, оповідання та *новели* (роману / повісті) Не дивлячись на багатство доповідей, це питання залишилось висвітленим у неповному стані... Чи можна

[1] Див.: Колекції казки Бекаса і Мадемуазель Фіфі

протиставляючи новелу і роман, застосовуючи критерій обсягу? Адже наявні короткі романи (*«П'єр і Жан»*) і дуже довгі новели («*Іветт*», «*Спадщина»*). Казати, що темою роману є розгортання долі, в той час, як новела описує лише короткий момент у житті персонажів, а тому певною мірою могло б поглибити вирішення цієї проблеми. Хоча з огляду на це, роман і новела мало чим відрізняються. Проте, як побачимо далі, у такій новелі, як «Прикраса», історію героїні змальовано у тривалому часі: окреслюється в розпалі юності, щоб її вести на дорогу старості (новела «*І це життя тривало десять років!*»). На симпозіумі йшлося, що казка вводить реципієнта у світ чудес, фантазії, але не новели. Цю відмінність не слід цілком відкидати: («*Три казки»* Флобера). У «*Простій душі*» змальовано надприродне: Лулу опудало папуги, і з'являється тут Святий Дух, відкриваючи свої крила до Блаженства в агонії. Навіть «*Казки Бекеса*» насичені чарівними історіями, що їх оповідає наратор біля каміна. Вони сприяють мрійливості й відриваються від реальності. Відтак виникають труднощі в окресленні жанрової своєрідності новел у цій збірці.

Аналогічним чином постає питання про семантику антитези *дня* і *ночі*, що наскрізна у творах Мопассана. Безсумнівно, східна мода XVIII століття прищепила читачам французький смак до нескінченних історій, заповнюючи довгі вечори гарему, що їх переривав світанок: таким чином, маємо «*Тисячу й одну ніч*», але в силу симетрії «*Тисячу й один день*». Об'єднуючи у своїй назві *день* і *ніч*, чи не хотів Мопассан оповити німбом удавану казковість новел, що позбавлені її? Чи не слід вбачати в цьому, можливо, стриманий намір іронії, припускаючи, що в попурі можуть зайняти місце «*Сині казки»*, щоб приспати дітей, і ті, менш безневинні, які розважають дорослих? Хіба не було це, швидше, вираженням вищої поезії світлотіні: контраст повсякденної банальності та найбільше незвичайних незвичайностей? Мопассан не залишив нам жодних відповідей, і відтоді кожне з цих порушених питань не може бути привілейованим. Проте саме останнє мало мати нашу прихильність: ми тоді були б присутні при невловимому дозуванні оповідей, де таємниця йде поряд з найбездарнішою дійсністю, а іноді проникає в неї. Новели світла, фантастичної казки, окуті

пітьмою, врівноважувалися б в одному томі, назва якого представляла б саму форму мистецтва її автора.

***

Реальність – це в першу чергу людські та соціальні типи, з якими письменник стикався протягом багатого досвіду життя. Тут, як і в інших його томах і романах, Мопассан описав лише те, що бачив – або ким він був – спочатку Нормандці, селяни та рибалки, на кого падав його перший погляд, кого він зустрічав кожного зі своїх приїздів в глибинках або на узбережжі («*Старий*», «*П'яниця*», «*Жебрак*», «*Правдива історія*», «*Злочин проти батька Боніфація*», «*Зізнання*», «*Коко*»); службовці міністерства і, зокрема, міністерства освіти («*Батько*», «*Намисто*», «*Спомин*»); сільські дворяни («*Скеля для кайр*», «*Правдива історія*», «*Сповідь»*), купці й крамарі («*Малий*», «*Спомин»*); паризькі гуляки, люди певного кола, титуловані аристократи («*Боягуз*», «*Прощавайте*»). Новели, присвячені прусському вторгненню, входження офіцерів обох сторін у романтичний всесвіт автора. Новела «*Томбукту*» переповідає епізод, пов'язаний з нею (ним). Мандрівник настільки зачарований дикою красою Корсики, що там розташовує один із основних моментів «*Життя*», повертається у цій збірці до теми вендети. У новелі, яка має таку ж назву, змальовано природну та людську обстановку, в ній відтворено, без сумніву, спогади про цю подорож, і водночас новела є, можливо, скромною шаною автору «*Коломби*». У новелі «*Щастя*» події відбуваються на Корсиці й опоетизовано існування вірної пари.

Шкода тільки, що цей настільки різноманітний людський рід може бути одночасно і настільки обмеженим, що письменник, який вважає себе прихильником Еміля Золя, творчість якого знаходиться на шляху до Комуни, насправді ніколи не відтворив народ, робітників і ремісників. Новела «Батьковбивство» – виняткова: її герой є ізгоєм через незаконнонародженість, проте тут автор покликується не на стан червонодеревника, змішаного на комуністичних і нігілістичних доктринах, а на стан незаконнонародженого.

Дивно, нарешті, що проституція та її жалюгідний барвистий світ відсутні в цій збірці. Зізнаюся, що я якось завагався щодо суспільного визначення пані Марго, яка у новелі «*Троянда*» зізнається, що пані Сімон підтримує його. Ця манера називати

тільки по імені рамки *Belle Epoque* (Прекрасна епоха), в якій уписується новела «*Кани і його баталія кольорів*», могли наштовхнути на думку про півсвіт, ледве змінений, що постає на найкращих сторінках Пруста. Одна лише деталь знімає будь-яке вагання: пані Марго є дружиною офіцера і належить до аристократії Шампані. Тому обох подруг слід віднести повністю до цієї світської категорії, до цих баронес, маркізок або віконтес з божевільними головами, яких так багато у його новелах і які подібні, як сестри, до персонажів, котрих часто спостерігав Мопассан, відвідуючи салони, що поступово переповнювали його й обдурили. Таким чином, цей світ тарифікованої насолоди не представлений у його томі новел. Враховуючи місце, яке займає ця частина людства у заклопотаності та у мрійливому світі автора, цьому можна лише подивуватись.

Можна зі значною обережністю висунути таку гіпотезу: якщо казка відноситься до чудес і намагається примирити вірність з реальністю і навіть прикрасити цю реальність, то Мопассан міг вилучити з цієї збірки огидну рану нашої соціальної машини. Підсилити цю гіпотезу може те, що випадково чи навмисно те ж само можна сказати про «*Казки Бекаса*», єдиний інший том, який можна об'єднати назвою «Казки Бекаса», що входять до нього.

Реальність – це присутність природи та її відтворення. Мопассан завжди прискіпливо ставився до свого екстер'єру: норманське село з його буйними пасовищами, яблуні, які купаються в сонячному світлі, золотисті поля жита та ріпаку, що колихаються на вітрі, її поля, розчавлені світлом і спекою; а також море, таке близьке і яке завжди повторюється, чи то спляче ніби озеро під синім небом, чи то раптово зривається, викидаючи на берег човни або розбиваючи їх як шкарлупи горіхів; покинуті садиби, великі зали яких оживають з поверненням полювання; далі паризький бульвар, його кафе, виблискуючи тисячами вогнями; чи його брудні ресторани із запахами застиглого жиру, де сльозяться очі від гасового вогню; підліски передмість, човнярі і таверни. І це ще не все: це і той художник-наратор, якого автор вибирає так часто, щоб розповісти свої історії і який йде з рюкзаком, люлькою в зубах, зі своїми завжди напоготові палітрою і полотном у пошуках ліній і кольорів. Мопассан проводить свого читача найбільш приємними для ока місцями провінції: приготування

битви квітів на Лазурному березі або дикій і розмаїтий декор Корсика...

Реальність – це, нарешті, ретельне спостереження за жестами та мовою людей. Мопассан прирівнював письменника з фотооб'єктивом: це метафора скромної людини, якій відведено занадто мало місця для виявлення особи митця. Він дивиться, справді, із веселим, а іноді й безжальним поглядом на світ. Проте той, хто щось витяг з цього погляду, є антитезою до кліше, яке згущує і сплющує все, що бачить око. Кожен з його персонажів є ніби главою людської групи, не перестаючи бути взірцем, він залишиться індивідуумом із плоті і крові, зберігає рельєфність форм і пульс життя. Наведемо один лише приклад, не забуваючи сержанта поліції Малотура, котрий лагодить стільця, «жуючи вуса, очі круглі і мокрі від уваги».

Такою є присутність цієї реальності, яку прагне наратор висунути перед анкетуванням і помістити Мопассана серед послідовників Флобера і братів Гонкурів. Він сам не завдав собі багато клопоту, щоб запросити нас відмовитися від цієї класифікації. Даючи своєму «*Життю*» підзаголовок «*Смиренна правда*», автор, здавалося б, зізнається собі у цій спорідненості? І, щоб краще її підкреслити дві новели збірки, що містять посилання на Флобера, а точніше – «*Пані Боварі*»: саме туди вирушив Мопассан у пошуках за назвою човна, який у новелі «*Спогад*» привозить наратора в село. Що стосується Матільди Лузель у «*Прикрасі*», її божевільні мрії дрібної розчарованої буржуа, в яких «відчуття люксу» переплутуються з «радощами серця» та «елегантність манер», балансуючи з «тонкістю почуттів» (Пані Боварі, збірка Гараньє. – С. 60 – 61), ті, що були в Емми сорок років тому помітять: марно просувався світ, марно Республіка змінила Липневу монархію, а замок маркіза Андевіл'єра перетворюється на салон пані Жорж Рампоої і пана міністра народної освіти; бал для Матільди, як і для Емми, є ніби короткочасним реваншем сну над щоденною смиренністю. Також і чоловіки поводяться так само! Обидва далекі від балу, один повзе до поруччя, а другий «спав у порожній кімнаті з трьома іншими чоловіками, чиї дружини дуже розважались». Проте, якщо бути уважним, на цьому схожість закінчується: це вже не ми знаходимо в цій казці, як і інших,

благочестиву турботу учня викликати невпинно майстра, який занадто рано пішов в інший світ.

Проте правдивість не викликає оригінальності, а в першому читанні доля Матільди і Емми суперечливі. Втрата коштовностей уписує все внутрішнє існування Матільди у бальзаківську перспективу. Борг вбиває Емму, а Матільда вбиває борг, готова платити до останнього су, перекреслює будь-які аж до жіночості тієї, котра себе вважала королевою балу. Принаймні, їй вдалося сплатити, це прагнення її захищає повік від *боваризму*. Але цей урок – урок мужності, рішучості – чи не було це антиподом до всього, що ми знаємо про етику Мопассана? Останнє слово цієї новели показує, що ця велика жертва була принесена даремно... задля фальшивої прикраси. Повертаємось до Флобера? Навіть ні. Неодноразово критики стверджували, що роман Флобера – це роман, в якому нічого не відбувається. У «*Прикрасі*» гірше: історія повертається до своєї відправної точки тому, що втратити фальшиву прикрасу означає майже нічого не втратити, але розбити своє існування, як ці учні-священики, про яких говорить Бальзак і які проводять службу Божу з неосвяченими облатками Матільди, здійснюючи вищу жертву з підробленою облаткою. Різниця в тому, що вона про це знає, або, швидше, що це виявлення буде занадто пізнім, коли вже надто пізно *знову почати*, і навіть радість жертви їй буде конфіскована. Випадок сліпий чи занадто далекоглядний (і не доброзичливий) керує в цій новелі долею героїні: у цьому полягає протилежність з пані Боварі, в якій події протікають одна за одною з непримиренною суворістю. Цей уривок виразно демонструє: «Щоб сталося, якби вона зовсім не згубила цієї прикраси? Хто знає? Яке життя химерне, мінливе! Як мало треба, щоб занапастити себе або врятуватись!» За уявної простоти Мопассан досягає трагічності; раптова зміна картини у «*Коштовностях*». Новела входить до збірки «*Місячне сяйво*», в якій вдівець виявляє, що всі скляні намиста його покійної дружини зі справжнього і дорогоцінного каміння», це мало б призвести до комічного і до цього, справді, призводить, але цей комізм є сарказмом, і гіркота зовсім близько.

Прискіпливий розгляд цієї новели, з яким я не забарився, її близькість з «*Коштовностями*» виявляють одну з констант мистецтва Мопассана. У нього наратив підноситься, ніби пекельна

машина. Його деталі відполіровані й терпляче з'єднані без жодного попередження читачеві; наратор надзвичайно піклується, щоб найменший дим не викликав займання. Його ще немає, коли лунає вибух, який залишає читача наодинці, віч-на-віч зі сміттям. Манера вдавати словом так, як і в «*Мадемуазель Фіфі!*» Цей пошук елемента несподіваності складають основну частину драматичного інтересу майже всіх новел, які в цей час представлені: смерть старого, на яку так довго очікували і яка прийшла у момент, коли на неї найменше чекали («*Старий*»), дивна поведінка старого мисливця, пана Дарнеля, пояснення якого ще дивніші («*Скеля Гіймо*»), таємничі бродіння відданого стрільця Томбукту; різкий контраст між життям жертвоприношень ніжної сестри і мотивами цих жертвоприношень («*Сповідь»*), несподіване викриття злочинця, який переховувався під найбезбарвнішими виглядами («*Троянда»*), у трьох новелах отриманий ефект більш витончений: у «*Жебраку смерть старого Клоша*» коментується у вільному непрямку, а тому стилі марковані простими словами: «Ось так сюрприз!» (що його Мопассан перебрав у Флобера, ідентично коментуючи смерть вдови Дюбюк, перша пані Боварі). То ж все село спонтанно об'єдналось, щоб провести жебрака після смерті, і диво, справжнє чи удаване, ще більше шокує: як це не парадоксально у цій несподіванці – несподівана розв'язка. У новелі «*Коко»* історія про злочин підлітка Зідора-Коко, в який знущався над старою кобилою, довівши її до смерті, але злочинець залишився безкарним: несподіванка цього разу у відсутності несподіванки. Третя з цих новел, нарешті, починається так само, як «*Маленька Рок*», одне з найбільш захоплюючих оповідань Мопассана: початковий декор той самий, і листоноша Боніфацій є братом-близнюком листоноші Медеріка. Слід відзначити, що відправною точкою нарації оповідач дав цим двом новелам різні напрями. Найцікавіше те, що, відтворюючи один кривавий епізод, здійснений листоношою, автор зумів відтворити кульмінацію твору, яка підсилюється жорстоким одкровенням про те, що керує вчинками героя щодо батечка Боніфація і що є злочин.

Це зворотний процес у конструюванні тексту, до нього він вдається у новелі «*Маленька Рок*», в якій змальовано труп зґвалтованої, а потім вбитої дитини. Цю картину супроводжує радісний декор галявини, повної сонячного світла. Не можна

говорити щодо інших новел збірки про *несподівану розв'язку*, адже вони тією чи іншою мірою оповиті німбом: світло, що поступово з'являється в туманному мозку п'яниці («*П'яниця*»), виявлення родинних стосунків, що увиразнюють простий і подвійний злочин батьковбивства, неймовірні розрахунки селянки, на руки якої покидають візника («*Зізнання*»), здійснення помсти, що спочатку здавалась неможливою («*Вендета*»), раптове відкриття часу, що минає в улюбленому обличчі після довгої розлуки («*Прощання*»). Іноді, як у «*Правдивій історії*», трагічна неймовірність розв'язки виявляє таємничі мотиви людського серця; у «Щасті» – це різкий контраст невдалого зі всіх сторін союзу, за винятком контрасту гармонії сердець. І в «*Руці*» непесподіванка / непередбачення зароджується після виявлення загадкового злочину, визнаної безпорадності наратора, щоб з'ясувати таємницю або, радше, гіпотезу, висунуту ним, і яка розчаровує коло його романтичних слухачок своєю простотою. Однак ніде цей процес не такий помітний, як у «*Боягузі і Малому*», ніде тим більше краще не проглядається суттєва різниця між новелою та романом, ніж там. Тому що роман вимагає певної часової глибини, тому що – це ще більше справедливо для натуралістичного роману – він є тією чи іншою мірою відбитком дійсності, несподіванки, і там немає місця випадковим розв'язкам. Все інше – це сфера новели, сама стислість наративу якої швидко веде до розв'язки; і яка повинна доповнювати драматичну інтенсивність часовим еліпсом.

«*Боягуз*» інтертекстуально з'являється в романі «*Милий друг*», і неможливо з'ясувати, чи новела була взята з роману, чи вона туди була включена: хронологія нічого не додає до роз'яснення цієї невеликої проблеми. Новела «*Боягуз*» з'явилася 27 січня 1884 року, а «Милий друг» опублікований 1885 року: тому ймовірно, що роман був далеко просунутий, коли з'явилася новела, і одна, і друга гіпотези рівномірно правдоподібні. Проте саме тому, що «Боягуз» є новелою, а «Милий друг» – романом, епізод не міг закінчуватись у романі, як у новелі. Жахи Дю Руа напередодні його дуелі (зауважимо мимохіть ті ж що і у Фредеріка Моро, у «Вихованні почуттів»), зображено найдрібніші деталі, але не ведуть його до відмови: дуель там є ніби неминучим епізодом життя, що письменник призведе до повного і скандального успіху. Жахи віконта де Сіньоля, проаналізовані так само; чітко окреслено

приводять героя до самогубства: страх тремтіти у вирішальний момент і зрадити свою репутацію сміливця примушує його натиснути на гашетку.

Якщо «Добродій Паран» не є, власне кажучи, романом, його обсяги до нього близькі (і саме через його виняткову довжину наративу Мопассан не віддав його як більшість своїх оповідань до редакції видавництва «Голуа Жіль Бляз»). «Добродій Паран» був оприлюднений у журналі «Народне життя» 1886 року. Щойно висловлені ремарки щодо «Боягуза» і «Милого друга» поширюються і на цю дуже довгу новелу, а також на новелу збірника «*Малий*».

Незважаючи на значні відмінності ситуацій, суть нарації та ж: тут і там хороший буржуа вважає себе батьком дитини, про яку стара служниця говорить йому, що він син від іншого чоловіка. Спалах, що є початком викриття ідентичний в обох новелах. Але у Малому («*Le Petit*») це викликає самогубство, виведеного з омани добряги і подив читача.

***

Кружляючи навколо судді з питань освіти, жінки докоряли йому, що він відбирає від історії ореол таємниць і жаху («*Руки*»). Чи не були б ми жертвами обману від такої простої думки про наратора? Чи намагались би бути провісником письменника? Це одночасно зрікатися проникливого мистецтва розповідача, який забарвлює перцем таїнство, вдаючи, що його розвіюють. Це означало б, навпаки, наскільки Мопассан відпочив у Тихій воді кольору морської хвилі незвичайного. Ця подряпана рука сильно вразила його юнацьке уявлення: вона являла собою частину із краденої колекції, яка належала англійцю, гостю поета Swinburne, якого Мопассан врятував від утоплення. Це випадок настільки його вразив, що дві новели були присвячені цій темі. «Подряпана рука» і новела нашої збірки: я не смів би запевнити, що відсутній відбиток (відображене в «Казці» (оповідання) Бекаси), «В морі». Не відаю, чи обставини, описані у «*Руках*», походять від таємниць англійця; я швидше подумав би, що уявлення автора спрацювало на справжніх і жахливих подробицях (деталях), і що, якби автор «*Norla*» мав досить винахідливий і хворий розум, щоб без нічиєї допомоги створити цю похмуру похоронну симфонію. Якби йому потрібні були зразки-моделі, я висунув би імена *Бодлера* і особливо *Едгара*

По. В інших місцях картини світу незвичайне врівноважується, і тут на думку приходить *Шарль Бодлер*, коли ворони кружляють над Коко і рій мух вилітає з падла гудучи; Бодлер завжди виявляв себе в пафосній нотації фіналу: «І трава почала сильно рости, стрімка і зелена, підживлена бідним тілом». Пантеїстичне продовження циклічної передачі життя! Буйне цвітіння у новелі «*Падло*», очищене автором «Квітів зла», не має іншого походження. *Valéry* висловив ту саму думку з більшою надією:

Дар життя пройшов крізь квіти...

Захоплення Мопассана Бодлером відоме. Цей останній мав неоціненну заслугу притягнути блискавку справедливості, одночасно і майже через ті мотиви, що й у Флобера, і недавня стаття здійснила дивні зближення на одній сторінці новел «*Падло*» і «*Грішник*». Якщо бути уважним, два оповідання так неподібні, як «*Коко*» і «*Жебрак*», представляючи ту саму структуру та ідентичні драматичні наслідки: у «*Жебраку*» смерть Клоша не є справою замкнутого і розбещеного негідника, який приховує лист у таємних складках свого дитячого мозку все насіння злочину. Цього разу не йдеться про складну шкапу-злюку, а про все суспільство, втілене в авторитеті мера і в жандармах на конях, забуває жебрака у в'язниці і дивується, трохи розчарований, що виявив свою здобич жебрака у в'язниці, але вже мертву з голоду на світанку. Аномалія виявляється тут у диспропорції між карою і вчинком, правопорушенням (викрадення курки). Але правду кажучи, новела ховається за незвичайним: потворне творіння скручене на схемах, підвішене на милицях, потім відривається і котиться через поле у пошуках мародерства; бродяга нудьгує, хто знає що: якась кошмарна тварина чи стара куча лахміття. Від інваліда, який подібний на нього як брат, склад прізвища подібний до нього як брата, склад прізвища жебрака подібний до прізвища жебрака, Мопассан у «*Mont Oriol*» створив ефекти нестримного коміка. Як попередню новелу «*Медеріка і Боніфацій*», «*Клоші*» і «*Кловіш*», він безсумнівно створив справжню модель новели. Мопассан полює за людським началом, що є потворним, огидним, жалюгідним і нікчемним. Він примушує думати про *Віктора Гюго* як художника, майстра двору чудес. Можливо, художній Квазімодо перегукується зі сліпим жебраком із роману «*Пані Бовар*і» Флобера.

Безсумнівно, ця химерність і дивакуватість не виявляється в усіх новелах збірки; тим не менше незвичайність персонажів виявляє себе у таких новелах, як от: «Роза», «П'яниця», «Скеля», «Томбукту», «Сповідь». Вона маркує банальне оповідання у вигляді наративу про спосіб розкриття таємниці серед буйних квітів: перлиною всього є каторжник-втікач, який був засуджений за вбивство і зґвалтування («*Роза*»); партія в доміно з великою випивкою, епілогом якої стала кривава різанина («*П'яниця*»); хитрість придумана за допомогою старого мисливського пса, дає можливість старій жінці помститися за вбивство сина («*Une Vendeta*»); щоб бути присутнім на тридцятій зустрічі з друзями-мисливцями, старий дворянин кладе в коморі труну свого зятя і переносить похорони на сорок вісім годин. Експасивний і кмітливий сенгельський Тюрко полегшує для своїх офіцерів суворість облоги, подає на стіл чудове філе сумнівного походження, а коли після війни Томбукту у приєднаній Лотарингії створює ресторан на честь переможців, хотілося б знати, чи далі він їм пропонує, і це є те, що розповідач окреслює як «початок реваншу»; потрібно, щоб бив час останнього прощання, щоб дізнатись із вуст помираючої, до яких крайнощів доходить дитяча і таємна пасія, зокрема почуття («*Сповідь*»); дві теми перехрещуються у новелі, до якої Мопассан повернувся окремо у двох новелах, що на диво належать до тієї самої збірки «*Місячне сяйво*». «Вдова» і «Муарон», які присутні у першій збірці; незвичайне в ній – це кохання юного хлопця до двоюрідної сестри, старшої на п'ять років; й у попередній новелі почуття вели до вбивства, а вже здійснюється самовбивство. Щось із розв'язки одної новели знаходимо ще у розв'язці другої, оскільки Сюзанна залишилася вдовою після убитого нареченого, оповідачка «Вдови» також ніколи не була одруженою. «*Муарон*» оповідає про злочини вчителя, потворні нещастя якого його зробили божевільним, і той самий порошок із скла, висипаний із пляшки, послужив для угамування злісної заздрості Марго.

Проте тут ще більше, ніж дивних фактів, ніж витончених засобів помсти, що ставить ці новели на грані фантастичного, – це непомітні, невловимі нотації, через які з'являється терор, жах. Таємничість і містерія охоплює минуле власника подряпаної руки; і добродушність, сердечність розмови із суддею за кухлем пива

служить лише для того, щоб зробити вражаючим повідомлення про смерть колишнього нишпорки. Вже вигляд зґвалтованого трупа, на потилиці якого є сліди пазурів, підказують неймовірне, тобто кривавий бунт захопленої руки. Потім постають кошмари, які передують. Нарешті, поява обрізаної руки, залишеної на домовині, закінчується тим, що ми, читачі, перебуваємо у повному маренні. Божевільні поривання вітру, які порушують нічну ходу п'яниці, зливи дощу і шум, пориви бурі готують читача до розгортання драми; і тут ще випари сп'яніння, окутують рибалку Жерома у клаптеподібний, пухнастий густий туман, надаючи вбивству (саме воно незвичайне) вигляду нереальності й сну. Подивіться: після того, як клопітко розвіявши механізм помсти у «Вендеті», Мопассан різко переходить з плану побаченого до плану споглядаючого, фіксує кількома штрихами дивний спектакль старого бідаки, який дає їсти щось коричневе своєму старому псу. Сподіваний ефект старого досягнутий: ніхто його не впізнав! Хто міг би під цим переодяганням запідозрити? Але для попередженого читача група старої зі собакою покинула рівень реального, і здається, розвивається у світі мрії, задумів. Хто цей дивний слуга, урочистий і церемоніальний, одягнений у чорному, який час від часу шепче на вухо добродушному мисливцю? Потрібно дізнатися з уст цього останнього мотив його вагань, щоб наратор вирішив назвати цього слугу своїм іменем – Факельником. Чи немає тут сцени Бергмана: гризти живе (нехай дарують мені цей вислів)? А що казати про цього Томбукту, котрий завжди перебуває в дії, активно сміючись, який у супроводі своїх компаньйонів по грабуванню, проводив із бурлескним церемоніалом вісім убитих уланів з відрізаними головами. Для головокружіння / запаморочення не завжди потрібні грози і терор: веселість, радість також має свою прірву. А смерть може настати через сміх на банкеті, аби випорожнили горшки і чекали на субпродуктову ковбасу.

Звернемо увагу на ті новели, в яких змальовано інше захоплення Мопассана і які виражаються у вигляді нав'язливої форми в його творчості моделлю життя, з його несподіваними розв'язками: правду кажучи, ще, що ніщо або мало що вислизає з нав'язливості форми у його творчості: я хочу сказати, що ті новели, які заторкують і стосуються теми незаконної дитини, є

новаторськими. Але крім L'Aven, є зізнання, де вагітність (новела «*Скелети*») дочки багатих і поважних фермерів знайде свій епілог у малопривабливому шлюбі. У чотирьох новелах змальовано біль залишеної дитини чи зловживання чоловіка, виховуючи і люблячи сина іншого батька («Батько»), окреслено образ батька-вбивці («*Малий*»). У «*Справжній історії*», як часто трапляється, Мопассан повернувся до головних елементів уже розглянутої ситуації в одному з його романів: Йдеться про «Життя». Як і Розалія, Роза є служницею, яка завагітніла від свого хазяїна і від якої він позбавляється, одружуючи її із селянином, поблажливого і зацікавленого у ній. Правда, тут і там наратор спрямовує свою увагу на дівчину, а не на дитину. Тим більше, як можна зауважити щодо розв'язки новел («*Підлий*»), «*Малий*», деякі з них завершуються більш брутально, ніж відповідний епізод у романі. Роза була прив'язана до свого господаря, тому переживає шлюб з сином Помень, але вона від нього помирає. У романі «*Життя*» Розалія швидко відходить від Жульєна, до якого вона зовсім не була прив'язана, легко переносить своє вдівство після смерті Дезіре Лекок, а так само Фелісіте із «*Простого серця*», але більш удачливою і стає покровителькою і рятівницею Жанни, її господині. У трьох інших згаданих новелах тема розглядається з більшою щирістю і відвертістю: докори сумління і страждання батька, егоїстичний любовник, який ухилився від відповідальності і платить за свою підлість самотнім життям, тоді як покинута коханка знаходить щедрого захисника, який одружується з нею і признає дитину (*«Батько»*).

Художньо майстерно змальовано страждання незаконнонародженої, від якої зреклися; згодом залишена дитина стає вбивцею своїх батьків через злопам'ятство, злість і бунт («*Батько-вбивця»*); наївність висміяного чоловіка, який виявляє в минулому невірність своєї мертвої дружини і не може пережити смуток, що відчув себе батьком іншої малої дитини («Малюк»). Той самий мотив, як бачимо, зазнає інших модуляцій: наратив першого оповідання ведеться з точки зору справжнього батька (і винного); третє фокалізується на зловживаннях чоловіка, тоді як справжній батько, аж до смерті невірної дружини, жив як паразит, і з тих пір дуже добре пристосовується біля легко-довірливого друга у становищі співдівця; друга порушує питання з погляду дитини.

Ця проблема глибоко турбувала Мопассана, яка викликає співчуття до позашлюбних сиріт, які відтворюються з настирливою констатацією. Отже, в його творчості ця тема затьмарює всі інші; це ще тема новели і трьох інших, серед них найдовших і найбільш розроблених: («Месьє Парен»), («Спадщина»), («Поле олів»), та ще («Непотрібна краса»), яка служить назвою збірки новел. Серед романів «Життя» починає серію новел, сюжет у яких – центр епізоду, «П'єр і Жан» відновлює цей сюжет новою оптикою: справжній і легітимний син подружжя виявляє невірність своєї матері та її обвинувачує у позашлюбному народженні молодшого брата. Через загрозу потрапити під владу біографізму, не будемо вдаватися до пошуків, що притаманно для літературознавчих досліджень, в яких події в житті романіста вплинули на його творчість так нав'язливо.

Проте важко заперечити справжнє місце його народження; розходження, що дуже рано настали між Лаурою де Мопассан та її непостійним чоловіком, відлуння яких простежуються в «Житті», особливо ніжність, що єднала Гюстава Флобера і сестру її не розлученого Альфреда де Пуатен. Тоді досить настирливо подейкували про можливе батьківство Флобера, що тривали до початку XX століття. Зокрема, біограф Дюменіл порушив ці питання у своєму дослідженні про Гі де Мопассана. Правда, воно було негативно вирішено, але його аргументи не зовсім переконливі. Йдеться про погляд, який стосується критики лише тією мірою, в світлі якої Мопассан сам запитував себе про це і де його тривоги та неспокій позначилися в його творчості. Не маючи можливості сказати більше, добре, що наполеглива присутність цієї теми простежується у його романах і новелах, відгукнулася на подібну заклопотаність.

***

Я не маю наміру напружувати і форсувати правду, підказуючи те, що ця збірка новел є формальна єдність, яка настає від того, що вона складається із творів (contes – казка – оповідання, новела, повість, роман) і постає, крім того, як мікрокосм, мікросвіт, замкнуте соціальне середовище, де знаходяться всі елементи художнього всесвіту Мопассана: соціальні типи і декор, тобто є такими, котрі з'являються в інших місцях, примножені ніби грою безконечних дзеркал. Через це все проходить та розчарована

філософія, яка знаходить своє вище вираження в тонкому і проникливому мистецтві літоти (риторична фігура) й еліпсу. Відтак голово-запоморочення, яке охоплює читача перед такими дивними розв'язками й уміло проведеними розв'язками, йому залишає враження хворобливості, ніби привідкривають прірви на пляжах. Літературні й філософські впливи (Шопенгауер, Бодлер, Едгар По, Флобер), юнацькі оповідання яких багаті на жахливі й огидні аспекти життя. Не гідні самі по собі, аби уявити собі цю постійну ходу в незвичайне. Потрібний був рецептивний темперамент до такого впливу. Не буде перебільшення сказати, що всі персонажі цих творів (conto – новела...) мають огидну маску фантазмів (уяв, фікцій, образів) своїх авторів.

***

Взірець цієї колекції виключає будь-яку критику. Читання було спрямоване не на те, щоб занотовувати різні варіанти тексту. Зрештою, ми не мали доступу до рукописів автора. Поте конфронтація оригінального тексту з текстом колекції Оллендорфа і текстів новел викликає питання, чи їх читають у пресі, де вони були спочатку оприлюднені? Чи дало можливість усунути такі необачності й відсутній зв'язок, яких багато в тексті Оллендорфа? Отже, саме оригінальне видання непозбавлене від помилок у тексті. Звірюючи слово в слово обох надрукованих текстів у томах творів, ми завжди віддавали перевагу тому збірнику, який нас найбільше задовольняв. У всіх випадках наш вибір основувався на авторитеті надрукованої версії.

Roger Bismut (Роже Бісмут)

Переклад з французької *Миколи Ткачука (* Тернопіль)

Людмила Краснова, д. філол. наук, проф.(Дрогобич)

Естетичне поле навколо ліричного "Я"

У віршовому тексті можна помітити і виділити три поетичних поля. Всі вони можуть бути розміщені в рамках одного твору. У першому полі ліричний герой ніби відсутній, а сам текст

набирає епічного характеру, бо змальовується зовнішній стосовно автора, суб'єкта світ. Він ніяк себе не виявляє, проте ми бачимо картину його очима. Як правило, модальність, авторське ставлення до зображення — відсутнє:

Тінь чорна стрімко падає униз —
То білий голуб так злітає вгору.
Проспект пташиний, сонячний карниз
вінчає строгі лінії собору.

У другому полі суб'єкт розкриває себе, вказує на свою присутність:

Строкаті ритми вулиць і юрби,
дахів похилих старовинні плечі.
Над містом розмовляють голуби.

Про що, не знаю. Про цікаві речі. У цій поезії Л.Костенко — "Львівські голуби" є фігура поетичної мови "питання-віддовідь" — апокриза, автор усе ж таки відповідає на риторичне запитання: йде перелік цікавих речей, про які "говорять" голуби, а ліричний герой знову зник, він ніби передав поетичну естафету об'єктові спостереження — голубові:

Про той собор. Про людство. Про війну.
Про білий світ, про небо з далиною.
А може він голубці каже: — Ну,
як я літав, ти скучила за мною?

У третій строфі цього тексту є досить рідкий вид анжанбеману, коли вся увага зосереджена на синсемантичній лексемі *"ну"* завдяки досить довгій паузі, а подальше продовження речення набирає особливої ніжності й проникливості.

У третьому поетичному полі, яке залежить від іпостасі героя, суб'єкта, кожен троп існує не сам по собі, а є "зображальною формою певнш суб'єктних відносин", як слушно зауважує С.Бройтман [Бройтман 1991, 226]. Це третє поле створює ніби сам суб'єкт залежно від ліричної ситуації, в яку його ставить логіка ліричного сюжету. Найактивніше ліричне "я" суб'єкта проявляє себе, якщо є орієнтація на іншого, якщо виникає діалогічна форма саморозкриття. Класичною формою презентації суб'єкта є його ліричне "я" й усі складові цієї парадигми (мене, мені, мною):

А я лечу, лечу, лечу!
— Григорій Савич! — тихо шепочу.

До свого "я" суб'єкт непомітно залучає ще когось, тоді виникає єдність з іншими (визначеними або невизначеними) — "ми":

...От ми йдемо. Йдемо удвох із ним.
—Диви, дива! дивується трава. —
Він кам 'яний, а з ним іде жива!

"Ой ні, ще рано думати про все". Підготовлене розшифрування "ми" дає поштовх до значного розширення естетичної аури, уособлюється л*іс, трава,* поєднання *"я"* з конкретним «*він»* дає ефект вічної спадковості філософської думки. І не випадково в образній структурі уособлюються, оживлюються ліс, трава — улюблені компоненти навколишнього світу філософа й поета. Писав же Григорій Сковорода: "Природа — всьому початкова причина і рушійна сила... природа наснажує до діла і зміцнює до праці..." ("Дружня розмова про душевний світ", переклав В.Шевчук). А у Ліни Костенко:

Цілую всі ліси.
Я хочу на озеро Світязь,
в туман таємничих лісів.
Мене ізмалкулюблять всі дерева.'.
Цей ліс живий. У нього добрі очі.

Отже, у "ми", що поєднало філософа й поета, увійшла наскрізна концептуальна думка Сковороди про життєдайні сили природи, й образи-фаворити поета Костенко, пов'язані з тією ж самою концепцією. Те, що творить "я" суб'єкта, всі його прояви — духовні й фізичні як частки від цілого, своєрідні метонімії цілісної індивідуальності (настрій, думки, переживання), — все це живе й окремо, самостійним життям самодостатнього образу завдяки персоніфікації:

… і *смуток мій бере мене за плечі.*
Мої думки, як дикі голуби,
в полях шукали синього притулку.

Метонімічні образи *смуток, думки* відокремлюються ніби від суб'єкта і живуть самостійним життям, і в той же самий час — вони неподільні щодо цілої гами естетичного поля. Коли йдеться про естетичну систему Ліни Костенко, то тут навіть важко говорити про три поля утворення образної аури, тому що вірші поета, стиль, поетика — надзвичайно естетично концентровані,

навіть подекуди — перенасичені (але ніколи задля форми!) насамперед метафорикою і глибинним підтекстом.

У вірші "Гуде вогонь — веселий сатана" на тлі психологічної антитези *(веселий, реготом — смуток),* навколо "я" суб'єкта формується духовна аура, цілісна й неподільна, за рахунок кожного тропу — носія цієї духовності, що її випромінює суб'єкт:

Сама втекла в сніги, у глухомань,
щоб віднайти душевну рівновагу.
І віднайшла — гірку печаль світань,
і п'ю немов невиброджену брагу.
... Читаю ніч, немовби чорну книгу.
... І відпливаю поночі одна
на кризі шибки у холодний вечір.

Цілісність естетичного поля, яку називаємо суб'єктний синкретизм і в якому живе й діє "я" суб'єкта, формується багатьма чинниками, як і поетична манера митця в цілому, що є й спосіб вираження, й відмінні риси, характерні особливості індивідуального стилю, й авторська рука, й спосіб викладу думок. Манера зумовлюється своєрідністю таланту, широтою світогляду, багатством життєвого досвіду, професійною майстерністю. До цього треба додати загальний емотивний рівень вірша або циклу, поеми, твору в цілому або навіть усього творчого доробку, наскрізну тональність, характер строф, римування, рим, метру, шляхи вираження модальності, актуалізацію певних елементів тексту, його мелодики, способи вираження простору й часу, своєрідність лексики й синтаксичних фігур; використання "вічних" образів і тем світової літератури, впкса-ність у загальнолюдський культурний контекст.

Багатогранно реалізує себе "я" суб'єкта, спираючись на київський і ширше — український підмурок. Тут виникає питання, чи є зв'язок між поняттями "я" суб'єкта й "ліричним героєм". Зв'язок між ними не обов'язковий, тому що суб'єктне "я" може бути вигадане або втілювати цілком іншу особу, якій автор надає слово (наприклад, Ван-Гог). до цієї особи київське тло не має ніякого стосунку. А ліричний герой — це ніби сам автор у його миттєвих сприйманнях навколишнього світу, минувшини або майбуття (уявленого). Зміни у світосприйнятті обумовлені багатьма факторами й суспільного, й особистого характеру. Але попри

трансформацію самовираження ліричного героя завжди можна зрозуміти головне — згорнену ідею особистості, самозначущої індивідуальності. На формування кредо ліричного героя Ліни Костенко впливає й київське начало *(спартанка Києва; Я виросла у Київській Венеції.* — "Коли вже люди обляглися спати").

У віршах Костенко можна спостерігати своєрідну субституцію (підміну) "я" героя іншими категоріями, які діють самостійно і в той же час ніби за дорученням суб'єкта. Це може бути *пам'ять, доля, душа, серце, біль.*

Лишає мить у пам 'яті естампи... '
Який веселий фрагмент
із моєї шаленої долі?
Душа складала свій тяжкий екзамен.

Ці замінники "я" тяжіють одне до одного, хоч і репрезентують суб'єкта, але й залежать від нього, формуючи особистість:

О, перший біль тих не дитячих вражень,
який він слід на серці залиша!
Як невимовне віршами не скажеш,
чи не німою зробиться душа?-[1]

"Мій перший вірш, написаний в окопі". Усе те, що формує цілість суб'єктного "я", складає певну парадигму. Це і відмінкова парадигма займенника *"Я" — мене, мені, мною,* це й замінники, які репрезентують суб'єкта, його індивідуальність:

А вже здавалось, що живого нерва,
живого нерва не було в мені!

"Щасливиця, я маю трохи неба...". Тяжкий душевний стан героя підсилюється повтором репрезентанта "нерв", фігурою анадиплосис (акромонограма, стик), своєрідним повтором головних лексем *(живого нерва — живого нерва).* Душа також набирає самостійного значення, настільки відокремлюється від *"я",* що з'являється спільнота *"ми"— "я"й "душа":*

Уже душа не знала, де цей берег,
уже втомилась від усіх кормиг.
У громі дня, в оркестрах децибелів
ми вже були, як хор ***глухонімих.***

"Щасливиця, я маю трохи неба..." У парадигму ліричного героя вплітається як самостійний чинник, що випромінює

образність і створює естетичну ауру, — розум. Ця аура розширюється й охоплює всю строфу за рахунок антитези: *чорних ~ світлішає* і *святого ганебних*. Безпосередньо навколо репрезентанта "розум" також існує протиставлення і відбувається процес очищення: *Отут я стою під замисленим небом на чорних вітрах світових веремій, і в сутичці вічній святого з ганебним світлішає розум зацькований мій.*

"Готичні смереки над банями буків..." Парадигматичні відношення, які утворюються між елементами цілісної парадигми як класу лінгвістичних одиниць, протиставлених одна одній і водночас об'єднаних за наявністю у них спільної ознаки, впливають на цілість суб'єктного синкретизму, тобто тієї аури, що виникає навколо *"я"*. Парадигматичні відношення виникають як між замінниками *"я"*, так і безпосередньо між *"я"* суб'єкта і його репрезентантом. Частіше за всіх *душа* ніби підміняє суб'єкта і діє самостійно, і живе самостійно, сприймає всесвіт також своїм відчуттям і очима:

Душа прозріє всесвітом очей. У програмовому вірші "Настане день, обтяжений плодами..." душа — це сам поет, відбувається повна субституція:

З такого болю і з такої муки душа не створить бутафорський плід. Душа починає діяти і як цілком самостійна субстанція у віршах афористичного характеру як наслідок філософських роздумів:

Що доля нелегка, — в цім користь і своя є. Блаженний сон душі мистецтву не сприяє-Від ліричного героя, його побратима і нерозлучника *душа* набирає все-охопного значення, *душа* — репрезентує людство: *Душі людської туго і тайго!*

"Не треба класти руку на плече". Естетичне поле навколо суб'єктного "я" створюється й завдяки метаморфозам, які відбуваються з ліричною героїнею на компаративному тлі. Треба звернути увагу саме на те, що в основі майже всіх перетворень, метафоризації й різних метаморфоз лежить саме порівняння, приховане імпліцитне або відверте — експліцитне. І ніяких обмежень поетична уява тут не знає:

А в сні далекому, туманному,
не похиляючи траву —
Дюймовочка в листочку капустяному, —

я у життя із вічності пливу.

"Стоять жоржини мокрі-мокрі" Душевний стан ліричного героя передається гіперболізовано, через троп симфору (гр. symphora — співвідношення, суміщення) — це форма метафоричного виразу, в якому опущено посередню ланку порівняння та вказані характерні для об'єкта ознаки, внаслідок чого образ відчувається як чисте художнє уявлення. В ліричному вірші симфоричний вислів негайно викликає образну уяву, читач бачить те, що відчуває ліричний герой:

Я в неї на очах, розтерзана, вмираю, —
що ж їй робити, бідній? — лиш руки заломить.

"Чи й справді необхідно..." Йдеться тут про Музу — посестру поета, аіе не заступника, не підмінника. Муза — самостійна еманація, естетичне поле навколо неї можна розглядати осібно. Але якщо ліричний герой, представлений суб'єктним "я", — індивідуальність із цілком конкретними рисами, окресленими в меліоративних тонах, то Муза — явище неоднозначне, а навіть! суперечливе. Характер Музи окреслюється з огляду на ситуацію, навіть на кон'юнктуру У тексті "Співучі обриси роденівської Музи..." на площині одного твору є дві Музи — традиційна, омріяна, романтична, і Муза недалеких часів — в'їдливий цензор і вохрівець. Ліричний герой звертається до себе на *"ти",* але це *ти* розчинене у колективному "ми" поетів недалекої доби, яким з'являлася не роденівська Муза: *А ми...*

А ми! Оглянься —
за плечем
стоїть твоя категорична Муза.
Того не можна. І того не слід.
Пласка як дошка. Голос — наче блямба.
Маслакувато затуливши світ,
танцює ритуальні танці штампа.
Сама собі насвистує в свисток.
Сама собі цензура і журі.
І клаца кастаньєтами кісток,
і ритми вибивана кобурі.

Аура цієї Музи вражає страшним нагадуванням про часи бездуховності і небезпеки бути поетом, сатиричні фарби формуються у широку гаму образності: типовість передається

через низку розгалужених метафор: уособлення, символізація, парцеляція, яка сприяє виникненню трагічного ритму: *'Того не можна. І того не слід"*. Є й удаваний портрет, вражаюче реальний, як у кошмарному сні.

Принципово важливі думки, автохарактеристики, світоглядні засади поет висловлює від імені *"ми"*. Такі декларації завжди метафорігзовані, відсилають до підтексту, мають натяк, певну згорнену конструктивну думку попереджального сенсу:

Ми — джини в закоркованих пляшках.
Ми, володарі степу й баских табунів...
А ми з тобою обминем торжища,
де гандлярі вимахують пером.
Ми — атомні заложники прогресу.

Діалогічна суб'єктна орієнтація відтворюється завдяки досить усталеним у поетиці Костенко конверсивам. Об'єктами звертання суб'єктного *"я "* стають герої міфів, відомих у світовій літературі творів, герої інтимної лірики, абстрактна людина або маса людей, герої віршового сюжету, метафоричний образ, звертання до себе. Рушійні сили, які впливають на вибір тої чи іншої форми звертання, залежать від різних факторів. Найактивніший — це топікалізація, тобто залежність від теми звертання й характеру об'єкта звертання, а також від ставлення суб'єкта до адресата. Так, симпатія до Сізіфа зумовлює інтонацію довіри, близькості, зіставлення двох доль *"я"* й *"ти",* тому й створюється *"ми":*

Ще крок, Сізіфе. Не чекай на оплески...
А ми йдемо, де швидше, де поволі.
Йдемо угору, і нема доріг.
І тінь Сізіфа, тінь моєї долі...

"Тінь Сізіфа".

Найчастіше героїня звертається до тих, кого любить: до Тараса, до любимого, до власної долі, до природи, до всіляких живих істот, навіть цитує те, де є звертання: *'Заворожи мені, волхве..."* У віршах інтимної лірики суб'єкт не називається, є лише *"ти",* а сам характер звертання підкоряючись закону про топікалізацію, набирає рис романтичності, духовної делікатності й трішечки, як часто у поета, — гіркоти:

Я хочу знати, любиш ти мене,

чи це вже сон, який уже не сниться?
Моєї долі пекло потайне,
моя сама від себе таємниця!

"Я хочу знати..."

З проблемою суб'єктного синкретизму напряму перегукується й проблема особистості в реалістичній ліриці, яку розробляв у свій час відомий дослідник Б.Корман. Проблему особистості він розглядав насамперед через функцію пізнавальну[Корман 1983, 3]. Дійсно, досліджуючи всі парадигми, які складаються навколо суб'єктного "я" (метафоризація, топікалізація, двійництво, емотивний план, розчиненість у часі й просторі, характер звертань, лінгвальний аспект, стильові моделі тощо), ми не можемо оминути пізнавальний аспект, а також інформативний, який витікає з саморозкриття особистості в тексті. Нас цікавить і хвилює ціннісний характер цієї особистості. Як слушно стверджувала Л.Гінзбург, "лірика — це відкрита розмова про цінність, яка ані на хвилину не припиняється" [Гінзбург 1974, 8]. Поетичне "я" або суб'єкт поезії відчуває тиск світу, навколишньої дійсності, несе в собі і добро, і зло цього світу. Через естетичну ауру навколо суб'єкта, через категорії суб'єктного синкретизму ми впізнаємо світ і оцінюємо особистість, очима й душею якої цей світ спостерігаємо. Відчуття своєї причетності до всього, що відбувається в світі, робить суб'єктне "я" героя орієнтиром його ціннісності. Можна зробити висновок, що герой поезії Ліни Костенко — дитя свого часу, дитя суперечливої, у чомусь страшної доби, амплітуда його почуттів увесь час коливається між відчаєм і оптимізмом, вірою в свої сили. Все це знаходить відбиток у згущеній метафориці, філософських роздумах над буттям і сенсом життя, які набирають юрми авторських афоризмів, у важкому трагічному ритмі — анапесті, кий ніби тягнеться угору, але має перебої, ніби падає, завмирає...

Я пішла як на дно. Наді мною свинцеві води.
Тихі привиди верб обмивають стежку з колін.
Захлинулась і впала, як розгойданий сполох свободи,
як з німої дзвіниці обрізаний ворогом дзвін.
Я вгрузаю в пісок. Може десь там, у часах потомних
хтось, колись, пригадає і тихо мене позве.
Дивні риби, і хмари, і тіні биків бетонних —

все пливе наді мною... усе наді мною пливе...
Мені сниться мій храм. Мені сняться золочені бані.
У високому небі обгорілої віри хрести.
Мені холодно тут. Та, принаймні, —ніякої твані.
Глибина, вона що ж? — потойбічна сестра висоти.
Забуваю свій голос. І вчуся тихо конати.
Крижаніє ріка Вже немає ні хвилі, ні хмар...
Так зате хоч одне: перетлілі мої канати
в не мої Великодні не сіпає жоден дзвонар.

Цей трагічний вірш увібрав у себе все, що зветься поетикою Костенко, все, що репрезентує героя як особистість, а цінність її — у непересічному таланті, який творить на наших очах — мистецтво. Трагізмові відчуття світу, дійсності сприяють парцельовані рядки, трикрапки, повтори концептуальних думок. Кожний рядок має цезуру, яка додає звучанню вірша мінорного характеру. Тут можна виділити два семантичні дескриптори: все те, що формує тему смерті, і те, що створює надію на життя, на вічне життя, пов'язане із біблейною темою, відчутно розгалуженою в творчості поета:

пішла на дно
свинцеві води
захлинулась і впала
забуваю свій голос хтось,
вчуся тихо конати
крижаніє ріка
вже немає ні хвилі, ні хмар
ворог

привиди верб,
розгойданий сполох свободи,
дзвіниця, дзвін,
колись пригадає і тихо мене
позве
мій храм, золочені бані
віри хрести, Великодні, дзвонар
часи потомні,
високе небо
ніякої твані
глибина — потойбічна сестра висот

Другий дескриптор значно ширше, але не можемо сказати — *оптим тичніше. Оптимізм — сумний,* але *оптимізм:*

І трохи звір. Я не люблю неволі.
Я вирвуся, хоч лапу відгризу.

"Покремсали життя моє на частки..." Отже, висока гармонія єдності глибинного змісту й витонченої форми – трижень цієї єдності — особистість ліричного героя. її високі цінності громадянина, патріота, борця і вразливої душі митця й жінки...

Література:

Бройтман С. Субъектно-образная структура... // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. –1991. – №3. ; Корман Б.О. Проблема личности в реалистической лирике //Известия АН -СССР: Серия литературы и языка. — М., 1983. — №1. — С.3.; Гинзбург Л.Я. О лирике. Изд. 2-е. — Л., 1974.

Федосій О.О., к.філол.н., (м.Київ)

УДК 821.161.2-32.0

До проблеми ототожнення понять «новели» та «оповідання»

У статті проаналізовано спорідненість жанрів малої прози новели та оповідання. Розкрито початковий етап розвитку жанрового формування новели, розширення можливостей жанру та його динамічний розвиток, який спостерігається у кінці XIX – на початку XX ст. Вказано на особливість популярності жанру новели у художній системі української літератури кінця XIX – початку XX ст., набуваючи таких ознак, як художній синкретизм, ліризм, психологізм. Згадано про появу такого визначного явища в нашій літературі, як модернізм. Вказано на переосмислення світоглядно-естетичних чинників, які впливають на ідейно-тематичну, жанрову, образну, стильову системи художніх творів. Закцентовано увагу на подальшому розвиткові форм сюжетного опанування культурно-історичної нестійкості, ідейно-естетичних орієнтирів новітньої доби.

Ключові слова: *мала проза, новела, оповідання, синкретизм, психологізм, ліризм, модернізм, постмодерна естетика, художня деталь.*

The article analyzes the relationship genre of short fiction novels and short stories. It reveals the initial stage of the formation of the short story genre, the empowerment of the genre and its dynamic development that occurs in the late XIX - early XX c.. It is specified the popularity of the genre of novel in the art system of Ukrainian literature of the late XIX - early XX c. acquiring such features as artistic syncretism, lyricism, psychology. It is mentioned the occurrence of such a phenomenon in our literature as modernism. It is specified in rethinking of ideological and aesthetic factors that influence the ideological and thematic genre, imaginative, stylistic system of fiction. It is paid attention to the further development of forms of scene capture of historical and cultural instability, ideological and aesthetic benchmarks of the modern era.

Keywords: *small prose, short story, story, syncretism, psychology, lyricism, modernism, postmodern aesthetics, artistic detail.*

У системі малих епічних жанрів найпоширенішими є новела та оповідання. Жанрове становлення новели відбулося в Італії (XIV–XVI ст.), проте джерела формування жанру сягають давньогрецьких часів, зокрема епохи еллінізму («Мілетські оповіді»), а також стародавнього Китаю, «де новела розвивалася на основі постійної взаємодії літератури та фольклору з III до XIX ст.» [12, с. 176]. Жанрова структура новели постала в результаті трансформації фольклорних жанрів у прозові форми. Так, за словами І. Денисюка, «прародичами новели були усні форми народної творчості – народна новела, що відмежувалась від казки, позбувшись елементів фантастики та «спеціалізувавшись» на цікавому розмаїтті повсякденності, та фольклорний анекдот, покликаний викрешувати іскрометний сміх» [7, с. 127].

Поняття «новела» походить від італійського слова *novella,* буквальне значення якого «новина» (в італійській юриспруденції воно означало новий указ). Першим, хто дав своїм творам визначення «новела» був італійський письменник середини XIII ст. Бонвензін де ля Ріва. Відомим в Італії був найдавніший анонімний збірник новел «Новеліно, або Сто давніх оповідок» (межа XIII–XIV ст.), основою в якому були мандрівні сюжети, міфологічні мотиви, легендарні образи. Близькими до «новеліно» були французькі «фабльо» та німецькі «шванки» – імперсональні твори, в яких фольклорне начало відігравало вирішальну роль. Жанрові можливості новели яскраво розкрилися у «Декамероні» Дж. Боккаччо. Саме Дж. Боккаччо вважається основоположником класичної форми літературної новели, він також закріпив її термінологічне визначення.

На початковому етапі свого жанрового формування новела мала сатиричне, гумористичне забарвлення, чим наближалася до анекдоту. Такими були перші зразки жанру: «Мілетські оповіді» (I ст. до н. е.) Арістіда з Мілета, «Золотий віслюк» (II ст. н. е.) Апулея. Особливого розквіту жанр зазнав у епоху Ренесансу (твори Ф. Сакатті, П. Брачолліні, Т. Гуардаті, Л. Пульчі, Л. Медічі, М. Банделло, Дж. Базілле («Пентамерон»), Дж. Чосера («Кентерберійські оповіді»)). Новела цього часу відзначалася динамічною й гострою інтригою, анекдотичною основою. У цей же період новела формується у китайській літературі (збірка «Опис дивовижного з кабінету Ляо» Пу-Сун ліна (XVII ст.)).

Новела була важливим жанром у творчості романтиків (Е.-Т.-А. Гофман, Л.-А. фон Арнім, Е. А. По, М. Гоголь). Розширення можливостей жанру та його динамічний розвиток спостерігається у кінці XIX – на початку XX ст. Такі риси новелістичного жанру, як психологізм, емоційність, лаконізм посилюються у творах П. Меріме, Гі де Мопассана, І. Тургенєва, І. Буніна, Б. Пруса, А. Чехова. Метафоризм, умовність, експериментаторство домінують у новелах Е. Базена, М. Еме, Г. Гріна, Е. Хемінгуея, Г. Беля, С. Цвейга, Ф. Кафки, Х. Кортасара, Л. Піранделло, І. Андрича, В. Набокова.

В. Фащенко зазначає: «Новела – дитя анекдота. [...] Новела виростає також з усних народних оповідань, легенд і бувальщин» [17, с. 6–7]. В українській літературі малі епічні жанри поставали саме на ґрунті фольклорних форм (твори Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок, Марка Вовчка, О. Стороженка та ін.). Сам термін «новела», який прийшов в українську літературу через польську і німецьку, починає вживатися на західноукраїнських землях у 60-ті рр. XIX ст. [8, с. 80, 81]. І. Денисюк виокремлює три етапи в розвитку української новелістики: стадію олітературення фольклорних жанрів, стадію соціально-психологічної малої прози і стадію новелістики, базованої на психологізмі кінця XIX – початку XX ст. [5, с. 20]. Особливо популярним жанр новели стає саме у художній системі української літератури кінця XIX – початку XX ст., набуваючи таких ознак, як художній синкретизм, ліризм, психологізм. Визнаними майстрами новелістики в цей час є В. Стефаник, Л. Мартович, М. Черемшина, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, М. Яцків, Є. Ярошинська, Т. Бордуляк, М. Могилянський, Г. Хоткевич, Б. Лепкий. Розквіт жанру новели в українській літературі саме на межі XIX – XX ст. не було випадковістю. Актуалізація новелістичних форм у цей час зумовлена жанровими можливостями новели. Такі риси, як лаконізм, сконденсованість, динамізм, відсутність розлогих описів та авторської модальності, увага до внутрішніх процесів, акцент на відтворенні характеру, психології, а не зовнішніх подій, якнайкраще сприяли відтворенню художньо-естетичних домінант епохи, пов`язаних із кризою логоцентричних систем, ідей науково-технічного поступу, з переоцінкою цінностей, з пошуком нових ідейно-естетичних норм. Жанрова форма новели дозволяла

максимально точно відтворити непересічні події і враження від них, дослідити психологію людини, розкрити діалектику її характеру.

За структурними й змістовими ознаками близьким до новели є оповідання – «невеликий за обсягом прозовий твір, фабула якого обмежена одним (іноді кількома) епізодами з життя одного персонажа чи персонажів» [11, с. 156]. У деяких літературознавчих працях трапляється ототожнення понять «новела» та «оповідання». Так, І. Денисюк у передмові до антології «Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі)» (К., 1989) пише: «Твори фабульної прози – оповідання та новела, а також безфабульної – ескізно-фрагментарної (етюд, ескіз, лірична мініатюра, поезія в прозі і т. п.) становлять жанрово-стильову систему, яка ставить свої специфічні завдання естетичного освоєння дійсності, – малу прозу, або новелістику» [9, с. 13]. У праці «Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття» (Львів, 1999) він зазначає: «Синонімом терміна «мала проза» є «новелістика» (у це поняття входить не лише новела, а й усі інші форми так званого «малого жанру»)» [8, с. 3]. Тобто, під поняттям «новелістика» дослідник об’єднує всю малу прозу. За таким принципом сформована й згадана антологія «Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі)» (К., 1989). Трапляється використання поняття «новелістика» на означення як власне новелістичних форм, так й інших малих прозових жанрів і у працях В. Фащенка [15, с. 297], [17, с. 3]. Йому ж належить і теза про те, що «будь-яка канонізація «кардинальних відмінностей» між новелою та оповіданням – марна річ» [16, с. 17]. Існує також погляд на новелу як на різновид оповідання, базований на розумінні новели як явища «новіших часів, яке пов`язане з процесом психологізації і ліризації оповідних жанрів» [2, с. 26].

Переважна більшість епічних жанрових форм сучасної літератури позначена впливом постмодерної естетики. Завдяки процесам модифікації усталених жанрових норм, розширення жанрової структури через явища інтеграції та диференціації піддається сумніву традиційна категорія «жанр». Ознакою

постмодерних художніх форм є жанрово-стильова еклектика, перемежування свідомого й підсвідомого, стилізація, гра з текстами попередників, деструкція традиційних сюжету, композиції, хронотопу, наративу. Поширеними художніми прийомами є іронія, сатира і гротеск, за допомогою яких сучасні митці намагаються засвідчити своє прагнення подолати радянські комплекси, заявити про своє несприйняття процесів дегуманізації суспільства, знеособлення окремої людини. Ознакою сучасних творів є моделювання картини світу в трагікомічному ракурсі (твори В. Мулика, О. Уляненка, М. Рябчука та ін.).

Розглядаючи різні форми утворення сюжетної нестійкості в новелі порубіжжя XIX – XX ст., Т. Бовсунівська зазначає: «[...] українські письменники тієї доби вимушені були орієнтуватися на відтворення нестійкості переходового часу (часу свого життя) у формах малої прози. Подальший розвиток сюжету прямо залежав від форм сюжетного опанування культурно-історичною нестійкістю доби» [1, с. 9]. Подібне спостерігається і в контексті сучасного літературного процесу, адже нестійкість ідейно-естетичних орієнтирів новітньої доби, мінливість світоглядних і, як наслідок, художніх констант позначаються на жанрових формах. Як і на межі XIX – XX ст., так і в сучасній літературі саме малі епічні жанри засвідчують свою актуальність завдяки здатності відображати складну діалектику поліфонічних і мінливих процесів переходової доби. Новелістичний жанр втілив у собі всі знакові риси епохи – динамізм, мінливість, суперечність. У цьому сенсі не втрачають своєї актуальності слова І. Франка: «Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [18, с. 524].

Мінливість жанру як змістової форми залежить від соціокультурних умов доби. Межа століть – час особливих змін, переосмислень цінностей, відкриття нових горизонтів та можливостей, і, водночас – час усвідомлення минулого, його значення. Межа віків у культурно-духовній історії народу завжди,

у всі епохи знаменна світоглядно-естетичною еволюцією. Досить згадати у цьому сенсі кінець XIX – поч. XX ст. – час появи такого визначного для нашої літератури явища, як модернізм. Переосмислення світоглядно-естетичних чинників впливає на ідейно-тематичну, жанрову, образну, стильову системи художніх творів. На розвиток літературного життя мають вплив також позахудожні чинники: соціальні, економічні, ідеологічні, політичні. Проголошення незалежності України, розбудова самостійної держави, демократичного суспільства, успіхи та складнощі цих процесів, пов'язані з ними явища соціально-історичного характеру позначилися на розвитку й специфіці художньої літератури. Йдеться зокрема про свободу слова, створення сприятливих умов для розвитку творчої особистості. В минулому залишилися часи цензури, репресій, переслідувань митців, чия думка не збігалася із загальноприйнятими нормами тоталітарної держави. Нові реалії життя, зокрема широкі міжнародні зв'язки та міжлітературні контакти, нові досягнення літературознавства, розвиток української літературної критики активізували поширення нових методик текстових інтерпретацій, нове розуміння ролі та значення творчої людини, твору мистецтва і творчого процесу загалом.

З-поміж ознак порубіжної епохи, які безпосередньо впливають на формування та розвиток жанрової системи сучасної літератури, важливими є такі: зміна світоглядно-естетичних орієнтирів, переоцінка цінностей, поява нових реалій в духовному житті нації, перегляд значення минулої культурно-історичної спадщини (заперечення, переосмислення, культивування тощо). Знаковою рисою порубіжної епохи, яка значно вплинула на характер нинішнього літературного процесу, є певна хаотичність, що безпосередньо пов'язана з культурно-історичною ситуацією межі століть, а також із процесом зміни генерацій. З одного боку, в літературі продовжують творити представники старшого покоління (Ю. Мушкетик, Вал. Шевчук, Д. Павличко, І. Драч, Ліна Костенко та ін.). Закономірним є те, що в нових історико-культурних умовах їхня творчість теж стала іншою в тематичному, стильовому плані. З іншого боку, в літературу прийшла нова генерація митців, чиє становлення та формування відбулося саме в контексті порубіжної епохи. Йдеться насамперед про такі постаті, як О. Забужко, Ю. Андрухович, В. Медвідь, Є. Пашковський, Є. Кононенко, С. Жадан,

О. Уляненко, Ю. Іздрик, В. Даниленко, Л.Тарнашинська, Г.Тарасюк, О.Жовна та ін. Як справедливо підкреслює В. Даниленко, «кризи малого жанру в українській прозі ніколи не відмічалося, була криза критики, криза канону» [4, с. 14]. Сучасний прозовий дискурс, позначений постмодерними, необароковими, сецесійними рисами, синтезуючи традиційні й новітні тенденції, демонструє постійний розвиток епічних жанрових моделей, оновлення жанрового канону. Це безпосередньо стосується жанрів новели та оповідання, які, завдяки гнучкій та лаконічній формі, відкритості й здатності до модифікацій, засвідчують свою постійну актуальність, а, відтак, сприймаються як важливий чинник новітнього літературного процесу. Художнім текстам сучасної літератури притаманне вільне поєднання елементів різних стилів та жанрів, стирання граней між окремими жанрами, що найчастіше відбувається через синтез їх елементів у межах одного твору, через переосмислення традиційних жанрових форм. Посилюється настанова на відмову від усталеного поділу літератури на роди і жанри, набирає обертів свідома тенденція на «безжанровість» твору. За словами І. Старовойт, «рух літератури не доцентровий, як раніше (до суті жанру, до шедевру), а розсіяний, відцентровий (до пограниччя мистецтв і жанрових симулякрів)» [13, с. 7]. Саме у цьому контексті слід сприймати процеси жанрової дифузії, художнього синкретизму, які визначають специфіку жанрових моделей сучасної малої прози. Не дивлячись на те, що в постмодерному дискурсі спостерігається критичне ставлення до жанрового канону, творчість письменників засвідчує збереження внутрішньої структури жанрів новели й оповідання із постійним оновленням внутрішньо-родових домінант жанрової матриці.

У координатах художнього поліфонізму сучасної малої прози слушною видається теза В. Даниленка: «Все, написане в епоху з префіксом пост-, не надається до чистих визначень» [3, с. 251]. Вектори мистецького полілогу та ідейно-естетичних пошуків сучасної «пост-трагічної доби» (О. Забужко) постійно мінливі, змінні, підпорядковані життєвому поступу. Відповідно, «діалектичний процес диференціації та інтеграції прозових жанрів продовжується. Бо постійно змінюється життя, а з ним і форми художньої думки» [15, с. 304].

Отже, зі спорідненістю жанрів малої прози пов`язана «теоретична анархія у поглядах на новелу та оповідання» [6, с. 92], наслідком чого є проблеми жанрової ідентифікації твору. Попри наявність умовної межі між новелою й оповіданням, багатьох спільних рис (невеликий обсяг, нерозгалужений, однолінійний сюжет, мінімум персонажів), між ними, водночас, є суттєві відмінності, які не дозволяють вживати поняття «новела» й «оповідання» як синоніми. Оповіданню, на відміну від новели, притаманні такі риси, як збереження композиційної структури (від зав'язки до розв'язки), охоплення ширшого кола життєвих явищ, ґрунтовність обробки сюжету, відсутність несподіваних поворотів та раптово обірваних фіналів, деталізація, описовість, типовість ситуації, яка лежить в основі сюжету, більший обсяг, статика, «настрій певного розслаблення, спокійний погляд на героя та його оточення» [8, с. 27]. Характери персонажів оповідання «портретує, новела ж просвічує їх, ловить їх «на гарячому вчинку», показує їх «на перевалі» життєвих доріг, відкриває у них щось незнане, нове» [8, с. 28] – зазначає І. Денисюк. Оповідання вважається проміжною формою між новелою та повістю. Якщо оповідання більше тяжіє до епосу (при можливому ліричному забарвленні), то новела – до драми (при наявності елементів лірики й епосу). Слушним у цьому контексті є твердження А. Ткаченка: «*Оповідання* має бути *оповіданням* (себто, розповіддю більш ґрунтовною, словесно-зображувальною, характеро- та психологічною, без ставки на карколомність чи авантюрність сюжету, несподівану екстраординарну подію. Тоді як *новелі* багато в чому відповідатимуть саме новина, несподіваність, авантюрність, напруженість» [14, с. 84–85].

Водночас, «у новелі може й не бути поворотного моменту в розумінні його несподіваності. Однак, сюжетна напруга веде до драматичного загострення, до кульмінаційної вершини – пуанту» [5, с. 29].

Важливу функцію в організації художнього світу новели виконує художня деталь – «різновид художнього образу, яскрава подробиця, частина цілого твору, що надає йому особливої переконливості, робить його семантично вагомішим, змістовнішим» [10, с. 271].

Жанри оповідання й новели, синтезуючи традиційні й новітні мистецькі тенденції, розширюють власні структурно-семантичні можливості, засвідчуючи мобільність і відкритість до змін жанрової матриці.

Література:

1. Бовсунівська Т. Сюжет як когнітивна детермінанта нестійкості в новелі доби порубіжжя XIX–XX ст. / Т. Бовсунівська // Слово і час. – 2009. – № 9. – С. 3–13.

2. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис / Ф. Білецький. – К.: Дніпро, 1966. – 89 с.

3. Даниленко В. Покоління національної депресії / В. Даниленко // Іменник. Антологія дев'яностих / Упоряд. А. Кокотюха, М. Розумний. – К.: Смолоскип, 1997. – 264 с.

4. Даниленко В. Історія одного ісходу / В. Даниленко // Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела. – К.: Генеза, 1997. – С. 3–9.

5. Денисюк І. Жанрові проблеми новелістики / І. Денисюк // Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст.: Зб. наук. пр. / Відпов. ред. М.Т. Яценко. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 6–49.

6. Денисюк І. Новела чи оповідання? / І. Денисюк // Жовтень. – 1966. – № 4. – С. 92–98.

7. Денисюк І. Поетика новели / І. Денисюк // Жовтень. – 1969. – № 10. – С. 127–134.

8. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття / І. Денисюк. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.

9. Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. / І. Денисюк // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / Упоряд. і прим. Є.К. Нахліка; Вступ. ст. І.О. Денисюка; Ред. Н.Л. Калениченко. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 5–26 с.

10. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 2007. – 608 с.

11. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.

12. Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 320 с.

13. Старовойт І. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця XX ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / І. Старовойт. – Львів, 2001. – 18 с.

14. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних

спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-ге вид., виправлене і доповнене / А. Ткаченко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.

15. Фащенко В. Жанрова диференціація та взаємопроникнення / В. Фащенко // Фащенко В. Вибрані статті. – К.: Дніпро, 1988. – С. 292–304.

16. Фащенко В. Новела і новелісти / В. Фащенко. – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.

17. Фащенко В. Із студій про новелу / В. Фащенко. – К.: Рад. письменник, 1971. – 216 с.

18. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – 1984. – С. 471–529.

В статье проанализированы родство жанров малой прозы новеллы и рассказа. Раскрыто начальный этап развития жанрового формирования новеллы, расширение возможностей жанра и его динамичное развитие, которое наблюдается в конце XIX - начале XX в. Рассматривается особенность популярности жанра новеллы в художественной системе украинской литературы конца XIX - начала XX в., приобретая такие явления, как художественный синкретизм, лиризм, психологизм. Упоминается появление такого выдающегося явления в нашей литературе, как модернизм. Рассматривается переосмысление мировоззренческих эстетических факторов, которые влияют на идейно-тематическую, жанровую, образную, стилевую системы художественных произведений. Акцентировано внимание на дальнейшем развитии форм сюжетного овладения культурно - исторической неустойчивости, идейно - эстетических ориентиров новейшей эпохи.

***Ключевые слова**: малая проза, новелла, рассказ, синкретизм, психологизм, лиризм, модернизм, постмодерная эстетика, художественная деталь.*

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Олена Бистрова, проф. (Дрогобич)

ББК 83.3 (4)2
УДК 821. 112.2 - 2

Монотопікальні тексти у компаративному зіставленні

У статті висвітлюються монотопікальні тексти крізь оптику компаративістського дискурсу. Об'єктом дослідження стали твори багатьох українських та зарубіжних митців слова.

Ключові слова: текст, компаративістика, імологія, дискурс, мотив, образ.

Olena Bistrova Monotopical texts in comparative comparison

Monotopical texts are viewed through the optics of comparative discourse in the article. Works of many Ukrainian and foreign artists of word became a research object.

Keywords: text, comparate studies, imology, discourse, reason, motif.

Останнім часом літературознавці значну увагу приділяють дослідженню такої проблеми, як наше сприйняття Іншого. Продуктивним у цьому дослідженні є використання засад імагології. За твердженням М. Ільницького та В. Будного, імагологія як мультидисциплінарна спеціалізація літературної компаративістики досліджує проблему національного характеру і національний образ світу, аналізує конфліктність і діалогічність культур [Ільницький, Будний 2007: 244]. Цікавим в цьому аспекті є порівняльний аналіз текстів Т. Шевченка «Полякам» і І. Франка «Ляхам».

Твір Тараса Шевченка «Полякам» – поезія багатовекторна, а серед них два контрастуючі мотиви: щасливе минуле – гірке сьогодення (близьке сьогодення, близьке ретро). В ідеалізованому минулому – сущий рай на землі: «Отам-то весело жилось! / Братались з вольними ляхами, / Пишались вольними степами. / В садах кохалися, цвіли, / Неначе лілії, дівчата. / Пишалася синами мати, / Синами вольними… / Росли, Росли сини і веселили / Старії скорбнії літа…» [Шевченко 1990, 2: 37].

Цю романтично-ідилічну картину увірвали грізні події, безжалісні й жорстокі. Одне ретро заступає інше, інший шар ретроспекції й історії: «Аж поки іменем Христа / Прийшли ксьондзи і запалили / Наш тихий рай».

Одне речення, одна думка, а обіймає три віршові рядки. Два переноси (анжанбемани) привносять у цей фрагмент тривожну тональність, нервовість інтонації, особливо вразливої після милого патріархального опису минулих часів – земного тихого раю: «І

розлили / Широке море сльоз і крові, / А сирот іменем Христовим / Замордували, розп'яли… / Поникли голови козачі, / Неначе стоптана трава. / Украйна плаче, стогне плаче! / За головою голова / Додолу пада. Кат лютує, / А ксьондз скаженим язиком / Кричить:«Te Deum! Алілуя!..» [Шевченко 1990, 2: 37] Поет моделює нову для себе структуру тексту: миле серцю героя минуле, жахливий етап наступного відрізку або витка минулого (зумовлений подією 1596 р.) і заклик до відтворення минулого – «тихого раю».

З лексичного боку «Полякам» є індивідуально-авторська парадигма. Інтегруючим принципом є світоглядне кредо поета, його любов до рідного краю. Тому майже кожна лексема є посланцем інших поетових текстів: козаки, ляхи, вольні степи, сади, дівчата, лілії, сини, мати, Христос, море (тут у генітиві) сліз і крові, сироти, стоптана трава, Украйна, кат. Тут індивідуальну авторську парадигму представлено у сконцентрованому вигляді, вона випромінює на всю творчість власні складові. Цю парадигму можна назвати й своєрідним авторським дескриптором або ще й індивідуальним банком даних, «скарбницею» домінант.

Усе це мовно-образне багатство гортає свій стрижень, свою наддомінанту – Україну: Г.Грабович вважає, що: «Шевченкове ідеальне сприйняття України простежується в декількох контекстах. У «минулому», з погляду часової і просторової дистанції, це ідилічний край миру і гармонії («Садок вишневий коло хати…»). Рай, рівноцінний дитячій невинності, та, як і це дитинство, приречений на занепащення» [Грабович 1998: 172].

З цим твердженням не погоджуємося. «Садок вишневий…» це не ідилічне ретро, не символ України, вічний і незмінний поки існує праця, сім'я і краса краю, це символ, як і належить символові, багатосмисловий: ідуть плугатарі, співають дівчата, співає соловейко, мати повчають дочок, виховують діточок, сім'я у купочці вечеряє. Так було, так є (або має бути), так буде. Цей знаковий твір не надається на поетикальний аналіз, його складові могли б міняти свою форму, але нічого не змінилося б у вічності і усталеності символу. Ну, зауважили б інверсію, пару усталених епітетів – що з того? Концепція твору, інтенції поета, всеохопна символічність – незмінні.

А ось ідилічність тексту минулого України – це вже реальність, яка раптом, нагло увірвалась і відступила перед жахливою реальністю втрати волі, власного іміджу і щастя, яке сприймалось як буденне існування.

Стиль поезії «Полякам» тримається на жахливій антитезі, хронологічно на конкретній даті, топос той самий – простір України. Стиль підкорений світоглядові поета, його ненависті. О.Лосев вважає, що стиль і світогляд повинні відбивати один одного [Лосев 1930, 1: 690]. Почуття поета відбиваються стилістично у грізній силі антитез – на рівні часовому й подієвому. Усе на площині художнього твору зіткане з різних антитетичних утворень. Усе, навіть мотив сакральний, христоцентричність Шевченка піддана випробовуванню почуттями митця. Іменем Христа діють недруги, вороги єдності добро сусідських відносин, котрі ж були мало не ідилічними, Органічна христоцентричність Шевченка в іншій, правдивій, вистражданій своїй іпостасі – повинна повернути втрачений рай: « І знову іменем Христовим / Ми оновили наш тихий рай».

У творі багато мотивів, вони, як згорнені пружини, – можуть раптом випростатися й перетворитися на повноцінні теми й концепти великих творів. Мотив у багатьох теоретиків трактується по-різному. У «Літературознавчій енциклопедії» Ю.Коваліва читаємо: «Мотив – стійкий формально-змістовий компонент художнього твору чи критичної або літературознавчої праці, усвідомлена причина творчості або аналізу, зумовлена художніми та науковими потребами, відповідними інтелектуальними діями… Поняття «Мотив» вживають поруч із поняттями «тема твору», «художня ідея». Не з усім тут можна погодитися. Якщо мотив лише компонент твору, то як же можна підносити його до теми, до ідеї, які виконують генералізуючі функції, всеохопні.

В словнику Л.Краснової та М.Демського є інша дефініція, ближча до суті мотиву: «Мотив – стійкий формально-змістовий компонент літературного тексту, Мотив може бути виділений як у межах одного чи декількох творів письменника, так і в контексті всієї творчості митця, а також якого-небудь літературного напрямку чи літератури цілої епохи» [Лосев 1930, 1: 202].

Польські науковці – М.Ґловінські та ін. подають дещо інше тлумачення категорії мотиву: «Motiv – elementarna – dająca się

analitycznie wyodrębnic – jednostka konstrukcijna świata przed stwionego w utwoze, jego skladnik pierwiastkowy, przedmiot, zytuacia, przeżycie itp» [Glovinsks 1989: 706].

Далі досить розлоге міркування навколо сенсу мотиву. Мотив можна уявити собі як подрібнення, або розгалуження або уточнення однієї з головних тем твору (творів). Скажімо – тема кохання, а від неї – промені-мотиви – ревнощів, прощень, чекання, зустрічей та ін..

У тексті твору «Полякам» навколо екзистенційної теми життя двох сусідніх народів вибудовується спектр таких мотивів, як мотив спогадів про дівочу красу, про мирний побут, про виховання дітей в українських родинах, мотив гармонійної краси навколишньої природи й оселі господаря, мотив гордості за все це, мотив гідності людини, яка у мирі зі своїм сумлінням і у мирі з сусідами.

Цей корпус меліоративних мотивів пов'язаний з минулим, і зовсім інші мотиви виникають, коли із «тихим раєм» це існування обірвалось. Мотиви другої половини твору мають пейорантний характер, від'ємний, їх огортає нестерпний біль і гнів ліричного героя. Це мотиви знущання нечестивців, які в ім'я збагачення і влади прикривають злочинні дії іменем Христа. Таких мотивів багато: мотиви гніву, людиноненависництва, приниження людської гідності колись братнього народу, мотиви жорстокості й нетерплячого прагнення до панування, мотив раптового сирітства.

Обидва світи: жорстоко зруйнований тихий рай і панування нових лукавих і жорстоких загарбників мають кожен власну естетичну ауру: овіяна любов'ю і ласкавістю поетика і поетизація того, що було, і страшна естетика злочинства. Естетика не лише краса, не лише те, що звеселяє. Існує й естетика «Поза межами краси» [Чижевський 2005, 2: 78 – 96], естетика барокового спрямування. Чижевський пояснює: «На питання, чому саме бароко прийшов до такої тенденції, що на перший погляд здається «антиестетичною», відповісти можна досить легко: з одного боку, вихід поза межі краси був певною опозицією до попереднього мистецького стилю – ренесансу, який вже занадто велику увагу надавав красі, зовнішній, як згадано, нерідко солодкавій «красивості», а, з другого боку, зворот до інших естетичних вартостей поруч з красою був зв'язаний з загальним прагненням

бароко до сильного враження, себто до того, щоб захопити людину, повести її за собою за всяку ціну…» [Чижевський 2005, 2: 80].

Так ось, перед нами взірці двох діаметрально протилежних естетик і поетик взірці дуже промовисті саме тому, що навіяні протилежними світоглядно – особистісними інтенціями – любов'ю і ненавистю.

У першій частині тексту «Полякам» – загальна констатуюча оцінка попереднього життя: «Отам-то весело жилось!» – домінують веселощі, найцінніше людське почуття, у світлі якого все набуває оптимістичної забарвленості, і весь поетичний арсенал патетики краси – до послуг поета: відповідна лексика, вигуки, гордовитий погляд на світ, динаміку існування відбито цілим каскадом відповідних дієслів: « жилось, / братались, / пишались (двічі) / кохалися, / росли (двічі) / веселили».

Це не просто дієслова дії, це міліоративно забарвлені лексичні одиниці, які творять красу і надихають. Другий шар, другий лексичний ряд нищить перший. Тут вибудовується естетика поза межами краси, естетика зла й згуби: прийшли, запалили, розлили, замордували, розп'яли, поникли, плаче, стогне-плаче, пада, лютує, кричить. Зла майже вдвічі більше. Тут своя естетика, естетика зла і горя, а образність, форма – виразніша, сильніша, дієвіша. Так, генітивна метафора з участю домінантного образу море підсилюється ще й додатковою конотацією: «Широке море сліз і крові». Метонімія, її різновид – частина від цілого – також посилюється інтонацією сумної приреченості та інверсією: «Поникли голови козачі». Метонімія голова стає домінуючим образом, повторення його гіперболізує ситуацію згуби, а страшну послідовність подій та неминучість загибелі (страти) ще більше увиразнює анжанбеман – (переніс, розрив речення) і жахливу приреченість: «За головою голова / Додолу пада»

У творі – виразний метонімічний стиль: Україна плаче – це також метонімічний образ – заміна народу місцем, його країною, кат, ксьондз (в однині) – також метонімії, які символізують страшну множинність прибульців. Сисистема антитез відчутна навіть між окремими образами другої частини. Тут лише два епітети, а між ними кричуща спорідненість: «Широке море сліз і крові – скажений язик».

Прірва між сенсом і формою сакрального виразу й його використанням для виправдовування численних страт: «Te Deum! Алілуя!..» Досягши піку виразу нелюдської ненависті, екстаз поета дещо вгамовується, спадає, людина не може довго витримувати подібні почуття. І завершує цей унікальний, неповторний твір голос ліричного героя, стомленого, ледь промовляючого слова, але зберігшого свою доброту, лагідність, свою людяність і бажання, щоб адресат зрозумів його душу, його щирі думки і наміри: «Отак-то, ляше, друже брате!» Затихаючи, ще звучать ноти гіркої обіди, проте перемагає віра в об'єднувальну силу імені Христового, образи рука і серце – це також метонімії, тут, у тексті, вони набирають значення об'єднувальних символів, ще й промовисті тропи, особливо симфора «серце чистеє подай!» І в завершальній частині твору між епітетами зберігається антитеза: неситії – чистеє, тихий.

У Шевченка усе знакове і значуще. Але цей твір – «Полякам» – виразна концентрація усіх помислів поета, його експліцитних намірів, його душевної й духовної чистоти і краси. Поет писав так, щоб і читач і дослідник мали чітку уяву про задуми його і мали б чіткий, вічний, нетлінний ґрунт і гнучкість поверхні для герменевтичного аналізу. А не так: «Ніби ходили по піску, ніякої гнучкості під ногами – безнадійна туга та дратівлива втома» [8, 169]. Ніби полемізуючи з Шевченком, то відходячи від нього, то знов наближаючись, Франко написав своїх поляків – поезію «Ляхам» [Франко 1992: 42]. Епіграфом стає неточна цитата з Шевченка: «І ми браталися з ляхами».

Франко не дуже довіряє заклику «Братаймось!», але хотів би, щоб братання це було щире, від серця; покладається на спільну вигоду, на економічне тло й інтереси, які, дійсно, могли б лучити народи: « Користі най в'яжуть нас спільні. / А не пересуди погані. / І кождий на свойому полі / Для себе і жиймо й працюймо / Для власного щастя і долі! / Ратуймось в біді, но тямуймо / Докладно слова ті хороші: «Брат братом, а бриндзя за гроші» [Франко 1992: 42].

Звичайно, інші часи, інша геополітична ситуація, інші адресати. Тому цілком інша емфаза, інші топальності й емотивне тло. Шевченко звертався до народу польського, чесних трудівників, Франко мав на увазі і тих, хто пригнічував простий

люд і захланних сусідів: «Сусіди обох нас з тобою І тиснуть, і друть, брате ляше…». У Шевченка переважають христоцентричні мотиви, у Франка – державницькі. Обидва тексти гранично щирі, концептуально споріднені, сьогодні підтверджені дружнім тандемом двох держав.

Література: *Бистрова Бистрова 2006*: 200. Імпліцитні можливості слова в художньому тексті. Дрогобич: Коло, 2006. – 200 с.; *Грабович* Григорій. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. З англ. – К.: Часопис «Критика», 1998. – 212 с.; *Ільницький, Будний:* Порівняльне літературознавство. Частина І. Лекційний курс. Навчальний посібник. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – 280 с.; Краснова Людмила, *Краснова*: Демський Мар'ян. Словник літературознавчих термінів. – Дрогобич: Коло, 2007. – С. 202.; Лосев *Лосев* А. Очери античного символизма и мифологии. – М., 1930. – Т.1. – 694 с.; Франко *Франко*. З вершин і низин. Поезії. Поема. – К.: Веселка. 1992. – С. 42.; Чижевський *Чижевський* Дмитро Поза межами краси. Філософські твори: У 4 т. – К.: Смолоскип, 2005. – Т.2. – С. 78 – 96.; *Шпет*: Шпет Г.Г. Сочинения. – М.: Правда, 1989. – С. 169.; Glowinski *Glowinski* Michał Słownik terminów literackich. – Warszawa: Ossolineum, 1976 .– 706 с.

В статье освещаются монотопикальные тексты сквозь оптику компаративистского дискурса. Объектом исследования стали произведения многих украинских и зарубежных художников слова.

Ключевые слова: текст, компаративистика, иммология, дискурс, мотив, образ.

Олена Зимомря, к. філол. н., доц. (Ужгород)

Імагологічне картинотворення в умовах ситуації пограниччя

У статті здійснено спробу проаналізувати імагологічні виміри угорсько-українського дискурсу Белли Іллеша з проекцією на самобутнє віддзеркалення в його творчій свідомості «свого» та «іншого».

***Ключові слова**: угорсько-український дискурс, імагологічні виміри, пограниччя, національні образи.*

Olena Zymomrya Imagological picture making in edge situations

In the article there was made an attempt to analyze the imagological dimensions of the Hungarian-Ukrainian discourse of Béla Illés taking into account the original reflection in his creative mind of the perception of «own» and «other» culture.

***Keywords**: Hungarian-Ukrainian discourse, imagological dimensions, borderland, national images.*

Ситуація пограниччя не обов'язково породжує від'ємне спрямування імагологічного картинотворення. Тут вступає в дію оцінювання іншої культури, її розвитку в історичній траєкторії з позицій життєвого досвіду автора. У цьому сенсі художній світ відомого угорського романіста Бели Іллеша (1895 – 1975), який репрезентує досягнення літетарурного процесу на угорсько-українському помежів'ї, постає своєрідним культурологічним феноменом. Його основу творить міжетнічна діалогічність як самобутня сполука традицій неспоріднених народів – угорського та українського. У свою чергу, визначення значущості національної літературної традиції неможливе без її зіставлення з іншими літературними ідентичностями. Це особливо важливо тоді, коли, як спостеріг І. Лімборський, «виникає примарна перспектива розрізнити, що є власне «своє», а що «чуже» у художній парадигмі певної епохи» [Лімборський 2011: 58].

Український та угорський народи упродовж тисячоліття спільно проживали й проживають на етнічно автохтонній українській території – Закарпатті. У XX ст. цей край був пов'язаний з різними державними організмами (Австро-Угорська монархія – до 1918, Чехословацька Республіка – до 1939, Угорщина – до 1944, СРСР – до 1991, від 1991 – Україна), а з ними і з духовними змаганнями багатьох народів – українського, угорського, російського, словацького, чеського, румунського, німецького, болгарського, єврейського, ромського. Проте, як переконливо зауважив дослідник історичного й культурного минулого Закарпаття О. Мишанич (1933 – 2004), територія Українських Карпат «формувалася і залишалася однією цілісною структурою, не втрачаючи свого слов'янського, руського, а в нові часи українського характеру» [Мишанич 1992: 3]. Підвалини для такого висновку заклав свого часу уродженець Закарпаття Ю. Гуца-Венелін (1802 – 1839). Визначний славіст присвятив історії та культурі Галичини та Закарпаття, зокрема, такі праці, як

«О споре между южанами и северянами насчет их россизма», «О песнелюбии славян закарпатських», «Мадярские слова, взятые из русского языка», «Об украинском правописании», «Карпаторусские пословицы», «Несколько слов о россиянах венгерских и также одно слово историческое о православной греко-католической церкви в Венгрии». Він, як і засновник німецького мовознавства В. Гумбольдт (1767 – 1835), визнавав роль географічного фактору в історичному розвитку, вбачав у мові історичну рису народності. Істотну увагу Ю. Гуца-Венелін приділяв зв'язкам і взаємовідносинам народу зі своїми сусідами. При цьому він відстоював ідею автохтонності слов'ян Карпатської і Галицької Русі. Так, у праці «Кілька слів про угорських руських…» дослідник розкрив питання про руське (українське – О. З.) населення в межах Угорської держави. Він відкидав погляди угорських літописців та їхніх послідовників, які заперечували автохтонність місцевого населення Закарпаття. Вчений вважав, що слов'яни з давніх часів заселяли Карпати й Паннонію. Він рішуче протестував проти тієї концепції, згідно якої слов'яни вперше появилися на цій території разом із угорцями наприкінці IX ст. Розвінчуючи це твердження, Ю. Гуца-Венелін у праці «Топографическое обозрение Дунайской долины» констатував: «Но это очевидная ошибка венгерских летописцев, ибо Русь не была так подвижна, кочевавшие у Дона угра и не могла так легко сниматься с якоря, как они. Переход угров с Дона за Карпаты точно можно назвать пришествием, но Русь, которая искони касалась Карпат, не имела нужды переходить за горы, которые она искони проникла» [Пальок 2002: 88].

Закарпаття має чимало самобутніх ознак, якщо увиразнювати паралелі духовних устремлінь носіїв тих етносів, які спільнотою проживали у краї. Тому й не дивно, що цей регіон з його унікальним перехрестям культур увійшов у творчу біографію видатних представників різних народів. Так, у свідомості угорців виринають такі постаті, пов'язані з історичними долями Закарпаття, як І. Зріні (1643 – 1703), Ф. Ракоці (1676 – 1735), Ш. Петефі (1823 – 1849), М. Мункачі (1844 – 1900). До названих імен слід віднести й класика угорської літератури XVII століття І. Дєндєші (1629 – 1704), уродженця міста над Ужем.

Окреслюючи цей контекст, що має органічний зв'язок з міжетнічною діалогічністю у полікультурному середовищі пограниччя, наголосимо: до літопису Закарпаття власні сторінки вписали видатні діячі української культури. Серед них – Я. Головацький (1814 – 1888), М. Драгоманов (1841 – 1895), І. Франко (1856 – 1916), М. Садовський (1856 – 1933), А. Алиськевич (1870 – 1949), В. Гнатюк (1871 – 1926), С. Черкасенко (1876 – 1940), В. Пачовський (1878 – 1942), О. Олесь (1878 – 1944), В. Бірчак (1881 – 1948), М. Підгірянка (1881 – 1963). Українські та угорські культурні традиції багатонаціонального регіону примножували носії різних історичних епох, зокрема, М. Андрелла (1637 – 1710), А. Бачинський (1732 – 1809), М. Балудянський (1769 – 1847), М. Лучкай (1789 – 1843), Ю. Гуца-Венелін (1802 – 1839), О. Духнович (1803 – 1865), А. Волошин (1874 – 1946), Й. Бокшай (1891 – 1975), В. Гренджа-Донський (1897 – 1974), Ю. Боршош-Кум'ятський (1905 – 1978), Ф. Потушняк (1910 – 1960), С. Панько (1920 – 1976), І. Чендей (1922 – 2005), П. Скунць (1942 – 2007). Тут слід погодитися зі спостереженням В. Васовчик про те, «що зіставне дослідження сприйняття окремих творів або ж цілого комплексу письменницької спадщини того чи іншого художника слова також повинно входити в проблематику дослідження угорсько-українських літературних зв'язків» [Васовчик 1992: 59]. Дослідниця слушно наголошує на таких складових рецепції, як момент нерівномірності засвоєння літературних цінностей в окремих регіонах країн літератури-реципієнта, а також хронологічний принцип дослідження міжлітературних взаємодій. Бо ж кожне покоління «шукає і знаходить відповіді на злободенні питання своєї сучасності в літературній і художній спадщині минулого» [Васовчик 1992: 59].

Осмислення розробки теми імагологічних вимірів на прикладі творчості Б. Іллеша творить ґрунт для різноманітної рецепції топонімічних понять, які панорамно розкривають первинну самоназву Карпатської України. Вона – завдяки самореалізації творчої уяви М. Драгоманова, О. Олеся, В. Пачовського, І. Ірлявського – набула цілої низки метафоричних забарвлень в її образах: «Срібна Земля» (В. Пачовський, І. Ірлявський), «Країна зраненого брата» (М. Драгоманов), «Країна

див» (О. Олесь). А під пером визначного чеського письменника Івана Ольбрахта (1882 – 1952), який як журналіст неодноразово проживав в Ужгороді, Колочаві, Воловому (нині Міжгір'я), постав образ «Землі без імені» («Země bez jména», 1932) на сторінках циклу репортажів з аналогічною назвою. Результатом вивчення ендемічного історико-етнографічного, соціально-економічного матеріалу стала поява його публіцистичних замальовок «Гори і сторіччя» («Hory a staletí», 1935), циклу оповідань «Голет у долині» («Golet v údolí», 1937), а також «перлини чеської художньої прози» [Zimomrja 1977: 4] – соціального роману «Микола Шугай – розбійник» («Nikola Šuhaj loupežník», 1933). Твір набув справжнього резонансу на рівні перекладних інтерпретацій різними мовами, зокрема, німецькою – Ергарда Біттнера [Olbracht 1953]. Його переклад від 1953 року засвідчив, що творче змагання чеського митця спроможне на виникнення ефекту оригінальної художньої вартості як культурно-історичного явища.

У цьому аспекті важливою є така деталь: до образу народного ватажка-месника звертався й автор «Карпатської рапсодії» («Kárpáti rapszódia», 1939) Б. Іллеш. 1924 року у видавництві «Московський робітник» російською мовою опубліковано його історичну повість «Микола Шугай» у перекладі Г. Генкеля. Її вихід засвідчив органічне сприйняття з боку угорського творця тогочасних ідеологічних схем. Він демонстративно змалював опришка борцем за «радянську владу», який у фіналі твору фантасмагорично отримав благословення Леніна на організацію соціалістичної революції в Закарпатті. Аналогічні акценти характерні і для роману «Карпатська рапсодія», де герої розкладають вогнища на вершинах Карпат, аби «показувати шлях вершникам Будьонного» [Illés 1963: 208], і «сповідують віру Леніна» [Illés 1963: 555].

Зі Закарпаттям Б. Іллеша зріднили роки дитинства, які він провів у Берегові. Вже у ранній збірці новел «Погребання Петра Русина» («Ruszin Petra temetése», 1921) Б. Іллеш подав майстерні замальовки з життя угорських та українських селян і робітників. Натомість у трилогії «Карпатська рапсодія» розгорнута панорама Закарпаття від першого десятиліття XX століття до 1923 року. При цьому у тканину розповіді, що розгортається у трьох частинах роману («Молоде вино» («Új bor»), «Люди в лісі» («Erdei

emberek»), «Царство Григорія Жатковича» («Zsatkovics Gergely Királysága»), Б. Іллеш вкрапив цілу низку гумористичних епізодів, довершених новел. Вони підкреслюють своєрідність мікросвіту багатонаціонального краю напередодні Першої світової війни в умовах Австро-Угорської монархії. Типовою у цьому плані може послужити наступна сентенція, яку висловив герой роману Довготелесий Гозеліц: «Угорець посипає свій хліб червоним перцем. Єврей мастить його часником. Русин їсть просто сухий хліб. Але порожній шлунок у кожного голодного пеметинця бурчить тільки однією мовою» [Illés 1963: 261]. З іншого боку, довготривалий характер угорсько-українських контактів, традиція яких сягає давніх віків, не означає, що ці взаємини повсякчас були доброзичливими й сприяли формуванню виключно позитивному візерунку українців у сприйнятті угорців. У творі це ілюструє, зокрема, епізод з відвідуванням свалявської школи інспектора Немети з Берегова: «Свалявська школа, – звернувся до нього в присутності усього класу Ороді, – дає красномовний доказ культурної переваги угорської раси. В класі сидять разом і оримують однакове виховання угорські, єврейські і русинські діти. Угорські діти, пане інспекторе, вчаться добре. Євреї – посередньо. А русини нездатні засвоїти найелементарніші знання» [Illés 1963: 67]. Нестаток у ґрунтовних і збалансованих відомостях як про Закарпаття, зокрема, так і Україну загалом, знайшов своє віддзеркалення у низці стереотипів. Їхня дієвість посилювалася нечутливістю до специфіки національної культури. Звідси – наявність у фольклорі різних національних груп краю принизливих штампів. Так, у романі Б. Іллеша учитель угорської школи, оповідаючи дітям про національно-визвольну війну угорського народу упродовж 1703 – 1711 під проводом Ференца Ракоці, використав прислів'я «tót nem ember, kása nem étel» / «словак – не людина, каша – не їжа» [Illés 1963: 73]. При цьому цей ритмізований вислів вже в оповіді словацького вихователя набуває трансформованого вигляду з акцентом на тому, що людиною не є русин. Зрозуміло, жодна спільнота не спроможна цілком відмежуватися від упереджень стосовно інших національних чи етнічних груп.

Свого часу відомий американський есеїст, автор оригінальної концепції суспільної думки В. Ліппманн (1889 – 1974)

пов'язував появу причин стереотипізації зі схильністю людини до узагальнення та спрощення знання про навколишню дійсність [Lippmann 2007: 88–89]. У свою чергу, угорський науковець Ш. Фоґел у студії «Трансільванія: міф і реальність. Змінність усвідомлення трансільванців» («Transylvania: Myth and Reality. Changing Awareness of Transylvanian», 1995) наголосив на тому, що механізми (авто)стереотипізації відіграють ключову роль у процесі становлення ідентичності одиниці людства та його окремих соціальних груп [Vogel 1995: 83]. Національні стереотипи та упередження підлягають верифікації саме в імагологічних дослідженнях, оперті, у тім числі на літературні матеріали. У цьому сенсі трилогія «Карпатська рапсодія» Б. Іллеша служить істотним джерелом для пізнання збірного портрета українців Закарпаття. У більшості випадків його герої-українці, які оточують головного персонажа Ґейзу Балінта, зображені у позитивному світлі. Такими виступають його «мамка і нянька Маруся.., яку до чотирьох років я любив більше, ніж матір» [Illés 1963: 33]; син Марусі Микола Петрушевич – «хороший хлопчина, просто навіть не віриться, що він русин» [Illés 1963: 62], залюблений у «безсмертні вірші Шевченка» [Illés 1963: 353]; «широкоплечий чоловік», коваль Михалко-ведмедник, риси обличчя якого були «такими твердими і різкими, що здавалося ніби вони вирізьблені з дубу або витесані з каменю; але суворість цього обличчя пом'якшувалася великими, блакитними, як волошки, усміхненими очима» [Illés 1963: 273]. Навпаки, вони викликають симпатію угорського читача, оскільки їхні долі вплетені в драматичні перипетії, що відбуваються на спільній – упродовж віків – рідній землі.

Автор з помітною емпатією представив скрутне становище мужніх і шляхетних закарпатців, про реалії життя яких у країнах Центральної та Західної Європи було парадоксальним чином обмаль правдивої інформації. Однак, у художньому світі Б. Іллеша переважає образ Закарпаття, власне, як краю лиха й нещастя. Крім цього, відчутним є негативне трактування устремлінь українців до державотворення, яке упродовж 1918 – 1939 рр. знайшло свій вияв у розбудові державного організму під назвами Руська Країна, Підкарпатська Україна, Підкарпатська Русь, Підкарпатський край, Карпатська Україна. В розумінні Б. Іллеша – творця персонажа капітана Алєксєя Гусєва як «зразкового сталінського героя»

(А. ф. Клімо) [Klimó 2002: 226] – втілення в життя цього прагнення можливе було тільки у структурі союзу радянських республік, де він бачив також і Угорщину. З неприхованою іронією письменник характеризує збори Центральної Руської Народної Ради від 8 травня 1919 року: «Ми знаємо, що ці так звані «національні збори» мали метою перешкодити народові Підкарпатського краю заявити про своє бажання приєднатися до Радянської України. Ми знаємо, що американці наказали скликати ці збори і що ухвалена в Ужгороді резолюція була складена у Вашингтоні» [Illés 1963: 428]. Доціла карикатурним у прозовому полотні постав образ Григорія Жатковича – прототипа Юрія Жатковича (1885 – 1921), видатного закарпатського етнографа, письменника, літературознавця, перекладача, а також політичного діяча. Б. Іллеш змалював Ю. Жатковича, першого губернатора Підкарпатської Русі у складі Чехословаччини, як авантюрника, який прибув у Закарпаття з Нью-Йорка задля просування у Східній Європі інтересів США у цілому та американського автомобільного концерну «Дженерал моторз» – зокрема.

Художньо використавши народні перекази про заховані між горами Коцибою і Рокозатою скарби закарпатського опришка Миколи Шугая, Б. Іллеш прислужився до поширення знань про етнокультурний код українців Закарпаття не тільки в Угорщині, але й у німецькомовному світі. Адже ще 1924 року у Франкфурті вийшов друком його прозовий твір під назвою «Микола Шугай» («Nikolai Suhaj») [Illés 1924] у перекладі Стефана Й. Клайна. Щодо трилогії «Карпатська рапсодія», то її переклали, крім українськомовних видань в інтерпретації Г. Ігнатовича (1950), М. Івашковича та І. Мегели (1987), ще Д. Бойклєв (1947) – болгарською, М. Зельдович (1949) – російською, А. Краус (1949) та М. Навратіл (1973) – чеською, Л. Зубек (1950) – словацькою, А. Яцковскі (1950) – польською, Е. Робоц (1951) – німецькою, Г. І. Тер Лаан (1956) – нідерландською, К. Янкаускас (1958) – литовською, Е. Судмаліс та Е. Ґрінберґ (1959) – латиською, М. Аві-Шауль (1959) – івритом, Ґ. Б. Ґардош (1963) – англійською, Л. Х. Ґіанґ (1981) – в’єтнамською, В. Новак (1982) – словенською мовами. Загалом Б. Іллешу належить значна заслуга у подоланні стереотипів про Закарпаття та його населення. В упередженій уяві

воно складалося з відсталих мешканців, які живуть у малоцивілозованій східній периферії Європи.

Звужені уявлення про представників інших народів передусім у літературі не мають незламний і незмінний характер. Вони підлягають, як показав аналіз творчого доробку Б. Іллеша, диференціації з урахуванням чинників синхронічності та анахронічності. Бо ж імідж українців на терені Угорщини – за минулої й сучасної епох – відрізняється в залежності від приналежності реципієнта до соціального класу, вікової категорії, місця проживання. Слід зважати на дієвість загальнонаціональних стереотипів та їхніх локальних і середовищних відповідників. Імагологічна перспектива ускладнюється й тоді, коли до різних «просторових» (географічних і соціологічних) варіацій додається ще діахронічний аспект. Під його вплив підпадає процес стереотипізації [Heuckelom 2008: 103].

У контексті українсько-угорського дискурсу ім'я Б. Іллеша постає вагомим для рецепційного процесу. Завдяки йому утверджувалося активне відображення українського образу угорською мовою.

Література: *Васовчик 1992:* Васовчик В. Ю. Перспективы исследования венгерско-украинских литературных связей / В. Ю. Васовчик // Acta Hungarica. – Ужгород, 1992. – I. évfolyam. – С. 58–61; *Лімборський 2011:* Лімборський І. Світова література і глобалізація / Ігор Лімборський. – Черкаси : Брама-Україна, 2011. – 192 с.; *Мишанич 1992:* Мишанич О. «Карпаторусинство» – його джерела й еволюція у XX ст. / О. Мишанич. – Дрогобич: Відродження, 1992. – 55 с.; *Пальок 2002:* Пальок В. В. Деякі питання історії України в працях Ю.І.Венеліна / В. В. Пальок, В. Є. Задорожний // Юрій Гуца-Венелін. До 200-річчя від дня народження. – Ужгород : Карпати, 2002. – С. 86–90; *Illés 1963:* Illés B. Kárpáti rapszódia : regény / Illés Béla ; [ill. Hincz Gyula]. – Budapest : Szépirod. Kiadó, 1963. – 596 p.; *Illés 1924:* Illés B. Nikolai Suhaj : Historische Erzählungen aus den Jahren 1920–21 / Béla Illés ; [aus dem Ungarischen übertragen von Stefan J. Klein]. – Frankfurt am Main : Der Taifun-Verlag, 1924. – 98 S.; *Klimó 2002:* Klimó Á. v. Vom Mars bis an die Donau. Der Rittmeister Alexej Gussew / Árpád von Klimó // Sozialistische Helden : eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR / [*hrsg. von Silke Satjukow, Rainer Gries]. – Berlin : Links, 2002. – S. 220–234; Lippmann 2007:* Lippmann W. Public Opinion / Walter Lippmann. – Minneapolis : Filiquarian Pub Llc, 2007. – 384 p.; *Olbracht 1953:* Olbracht I. Der Räuber Nikola Schuhaj / Ivan Olbracht ; [Deutsch von Erhard Bittner]. – Berlin : Rütten & Loening, 1953. –

257 S.; *Heuckelom 2008:* Van Heuckelom K. Złodzieje i złote rączki. Polskie stereotypy w Niderlandach / Kris Van Heuckelom // Postscriptum polonistyczne. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008. – Nr 1 (1). – S. 101–114; *Vogel 1995:* Vogel S. Transylvania: Myth and Reality. Changing Awareness of Transylvanian / Sándor Vogel // Vampires Unstaked, National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe ; [ed. by André Gerrits, Nanci Adler]. – Amsterdam-Oxford-New York-Tokyo : North-Holland, 1995. – P. 69–87; *Zimomrja 1977:* Zimomrja M. Internacionalista író / M. Zimomrja // Kárpátontúli ifjúság. – Uzshorod, 1977. – December 20. – Nr 151 (4272). – O. 4.

В статье предпринята попытка проанализировать имагологические измерения венгерско-украинского дискурса Беллы Иллеша с проекцией на самобытное отражение в его творческом сознании «своего» и «другого».

Ключевые слова: *венгерско-украинский дискурс, имагологические измерения, пограничье, национальные образы.*

Кушнір І . Б.

УДК 821.131.1-31.09"19":7.04-055.26

Архетип матері у романі Г. Делледи “Мати”

Стаття вивчає проблему вияву архетипу матері у романі “Мати” італійської письменниці Грації Деледди (Нобелівська премія 1926 р.). Конфлікт роману вкладається у схему “МАТИ – ЧОЛОВІК – ІНША ЖІНКА”. Головний персонаж є символом безмежного материнського почуття. Мати наділена архетипними характеристиками матері-берегині, але і матері-руйнівниці. Роман відповідає схемі “провина – покарання – спокута”. Художній світ Г. Деледди демонструє сталу систему вартостей Сардинії. Жертовність матері задля блага сина у межовій ситуації робить роман психологічно складним і глибоким у традиції прози авторки.

Ключові слова: архетип, образ матері, роман.

The article deals with the problem of manifestation of the Mother archetype in the novel “Mother” by Italian writer Grazia Deledda, Nobel Prize 1926. The conflict in the novel represents the scheme “mother – man – other woman”. The main character can be considered as a symbol of infinite mother

love. The mother is endowed with both characteristics of cherishing and destructive. The novel illustrates the scheme "fault – punishment – atonement". The artistic world of G. Deledda shows the stable system of Sardinia's values. Mother beneficence for her son's good in limit situation makes this novel psychologically complicated and deep according to author's prosaic tradition.
Key words: archetype, image of mother, novel.

Грація Деледда (1871-1936) описує у своїх романах життя її рідного острова Сардинія, знайомить читача з закритим для чужинців світом, що живе за своїми законами честі, гідності, порядності, зберігає звичаї прадавніх часів. У відтворенні краси острова, рідних гір та лугів, серед яких виросла письменниця, відчувається її щира любов. Географічна віддаленість від "континенту", як називають сардинці Італію, спряла формуванню невидимого кордону між жителями "цивілізованого" світу та патріархальним життям сардів. Ця різниця світоглядів постає предметом зображення у романах "Тростини на вітрі", "Попіл", "Плющ" та ін.; відчувається духовна спорідненість письменниці з її персонажами. Найбільшої майстерності Г. Деледда сягає саме у аналізі психологічних станів; проблемним вузлом кожного з романів є складна моральна казуїстика, породжена архаїчними законами, правилами, забобонами "закритого світу" Сардинії.

Письменниця стала лауреатом Нобелівської премії 1926 року за оповідний хист та за зображення яскравих пристрастей, які її герої переживали з первісною інстинктивністю, за чітке відтворення первозданного суспільства, яке жило поза стереотипами і умовностями тогочасного європейського буржуазного суспільства [2, с. 12]. Українською мовою перекладено романи Грації Деледди "Плющ" (спочатку в "Літературно-науковому віснику», 1909, томи 54–56, а потім окремим виданням: Київ, 1912, перекладач Леонід Пахаревський), "Лихим шляхом" ("Літературно-науковий вісник", 1913, томи 62–64, перекладач Н. К. Кибальчич), "Тростини на вітрі" та "Мати" (Київ, 1975, перекладач Віктор Шовкун). Метою є дослідження вияву архетипу матері у романі "Мати", що став об'єктом розгляду статті.

Письменницю важко зараховувати до якоїсь літературної течії, спостерігаємо поєднання рис італійського веризму та декадансу; це реалізм буденності та романтичне світобачення

сардів, ліризм та натуризм пейзажу. Італійський критик Джузеппе Равеньяні не відносить Деледду до авторів "місцевого колориту": "у своїй творчості вона досліджує життя з проникливістю та чуйністю, на яку здатна тільки жінка" [1]. На його думку, у кращих творах Г. Деледди "є щось від Біблії... віє патріархальною величчю Старого заповіту" [1]. Так само і Д. Г. Лоуренс писав, що Г. Деледда описує "віддалене простолюддя з майстерністю Томаса Гарді" [1]. У передмові до роману "Мати" Д. Г. Лоуренс висловив відмінну думку, зазначивши, що письменниця "не в змозі проникнути в природу людського страждання і пристрасті", як це вдається геніям [1]. Проте вона "проникнула в психологію примітивної (простої – уточнення наше. – І.К.) людини" [1]. Вдало характеризує її манеру письма наступне твердження: "La narrativa della Deledda si basa su forti vicende d'amore, di dolore e di morte sulle quali aleggia il senso del peccato, della colpa, e la coscienza di una inevitabile fatalità [8]. (Оповідна манера Деледди базується на фактах сильної пристрасті, болю, смерті, над якими кружляє відчуття гріха, провини, усвідомлення фатальності, яку не уникнути, – переклад з іт. тут і далі наш. – І. К.). Італійські літературознавці зазначають близькість стилю письменниці до веризму Джованні Верги, декадентства Габріеле д'Аннунціо, традиції Льва Толстого та реалізму Оноре де Бальзака. "Tuttavia la Deledda esprime una scrittura personale che affonda le sue radici nella conoscenza della cultura e della tradizione sarda, in particolare della Barbagia" [8]. (Проте Деледда має, безперечно, свій стиль, заглиблений в знання культури та традицій Сардинії, особливо Барбаджії). Про свій досвід та потребу писати авторка сказала наступне: " *Intendo ricordare la Sardegna della mia fanciullezza, ma soprattutto la saggezza profonda ed autentica, il modo di pensare e di vivere, quasi religioso di certi vecchi pastori e contadini sardi (...) nonostante la loro assoluta mancanza di cultura, fa credere ad una abitudine atavica di pensiero e di contemplazione superiore della vita e delle cose di là della vita. Da alcuni di questi vecchi ho appreso verità e cognizioni che nessun libro mi ha rivelato più limpide e consolanti. Sono le grandi verità fondamentali che i primi abitatori della terra dovettero scavare da loro stessi, maestri e scolari a un tempo, al cospetto dei grandiosi arcani della natura e del cuore umano…"*[8]. (Маю намір пригадати Сардинію мого дитинства, але особливо

глибоку і автентичну мудрість, спосіб життя і мислення, такий побожний, старих пастухів та селян (…) їхній брак освіти змушує повірити в прадавню звичку думати і спостерігати життя і потойбіччя. Від декого з них я навчилася правди і знань, що жодна книга не може дати більш чітко і повно. Це фундаментальні істини, які відкрили перші люди на землі у собі, навчаючи і навчаючись одночасно у великих таїн природи і людського серця). (Запис у серії "Голоси видатних постатей", 1959). Письменниця створила свій самобутній стиль на основі усної традиції Сардинії, з відтінком традиційних конфліктів та барв острова, виокремлюючи важливі суспільні моральні та етичні проблеми.

У першому "сардинському" періоді творчості (до 1898 р.) домінують риси поверхового веризму з фольклорним романтизмом та елементами автобіографізму ("Квітка Сардинії" / "Fior di Sardegna" (1892), "Лихим шляхом" / "Le vie del male" (1892), "Сардинські оповідання" / "Racconti sardi" (1895), "Чесні душі" / "Anime oneste" (1895)).

У романах другого періоду ("Еліас Портолю" / "Elias Portolu" (1903), "Після розриву" / "Dopo il divorzio" (1902), "Попіл" / "Cenere" (1904), "Плющ" / "L'edera" (1906), "Тростини на вітрі" / "Canne al vento" (1913), "Маріанна Сірка" / "Marianna Sirca" (1915), "Втеча до Єгипту" / "La fuga in Egitto" (1925), "Печатка кохання" / "Il sigillo d'amore" (1926), "Анналена Білзині" / "Annalena Bilsini" (1927); "Козіма" / "Cosima" (1937) і "Ліванський кедр" / "Il cedro del Libano" (1939) надруковані після смерті письменниці) відтворений первозданний сардинський світ, де головні події керуються фатальністю, непростим коханням, містицизмом; персонажі показані у час збуреного стані душі, переживаючи почуття провини за пристрасть та спокуту за гріх [2, с.7].

"Мати" ("La madre", 1920), один з найвідоміших романів Г. Деледди, на думку критиків є кульмінацією її творчості, належить до другого періоду мистецької зрілості з 1900 р. з перевагою реалістичного зображення над фольклорно-романтичним. Його можна схарактеризувати наступними словами: "*Grazia Deledda regala un altro spaccato di vita quotidiana, un vivere fatto di piccole cose, di sentimenti e rinunce. La semplicità dei protagonisti si rispecchia nei gesti, nelle parole, in un paese radicato sulle tradizioni e su una salda morale. Un romanzo di fede e di peccato, di prostrazione e*

letizia, di umori taciuti e passioni che irrompono incontrollate" [8].. (Г. Деледда подарувала наступний шмат щоденного життя, того, що складається з дрібниць, з почуттів, з самопожертв. Простота персонажів передається жестами та словами у країні з глибоко вкоріненими традиціями та мораллю. Роман про віру, про гріх, про благоговіння, про радість, про мовчазну вдачу, про неконтрольовані пристрасті, що втручаються в життя).

Найбільш вдалим у романі є образ матері. Слід зауважити, що до проблеми стосунків матері і сина авторка зверталася і раніше у романі "Попіл" ("Cenere", 1904). Герой цього роману — позашлюбний син сардинської селянки, що покинула його на виховання батька. Він повертається у село на пошуки постарілої матері. Нажаль, її не приймає невістка і жінка помирає від розпуки. Роман став сюжетом німого фільму 1916 року режисера Артуро Амброзіо з Елеонорою Дузе у головній ролі.

Роман "Мати" став логічним продовженням цієї теми у творчості Г. Деледди. Дія твору відбувається у віддаленому селі Сардинії впродовж двох днів. Історія майже буденна для Сардинії: місцевий священик має любовні стосунки з молодою жінкою з цього ж села. Але ця історія подана з великим психологічним динамізмом, персонажі діють у межовій ситуації: заборонене кохання священика, його сумніви та докори, страждання матері, біль розлуки жінки. Хоча персонажі і сюжет видаються простими, вони захоплюють яскравістю і глибиною. Звична історія подана як глибока людська трагедія стосунків. Конфлікт вкладається у схему "МАТИ–ЧОЛОВІК–ІНША ЖІНКА". Позиція Аньезе щодо матері священика: "*Його вона звала Пауло наче брата; але до неї самої ставилася вже не як до матері, а майже як до суперниці, котру треба задобрювати і влещати*" [2, с. 217]; ставлення матері до Аньезе: *"Вона вже не могла себе змусити ненавидіти цю грішницю, що зазіхнула на нього, і думала лише, як урятувати й її, ніби йшлося про рідну дочку"* [2, с. 218].

Метою матері у романі є примусити свого сина священика розірвати стосунки з коханкою. Конфлікт породжений неможливістю його як чоловіка опиратися спокусі молодої і звабливої Аньезе. Найсильніші сторінки роману – опис переживань матері Марії Магдалини. Дізнавшись про їхній зв'язок, вона закликає сина боротися з гріхом, диявольською спокусою, яку

втілює жінка. Пауло, що переживає складну внутрішню боротьбу між духом і плоттю, виявляється занадто слабким, щоб прийняти рішення. Священик почувається негідним Бога, який постає у образі матері. Він знаходить сили написати прощального листа Аньезе. Вона ж погрожує публічним викриттям у церкві. Від внутрішньої напруги серце матері розривається. Вона приймає біль сина на себе: *"Її лице було нерухоме й застигле, очі приплющені, зуби ще зціплені, щоб стримати крик. Він одразу збагнув – вона померла від тієї ж муки, від того ж страху, що їх витерпів він"* [2, с. 315].

У центрі роману "Мати" проблема стосунків сина та матері. Роман є найбільш показовим для розгляду архетипу маті у художньому трактуванні Г. Деледди.

Однією з фундаментальних, засадничих структур людської ментальності є архетип Матері. Образ Матері для світової культури пов'язувався з берегинею-заступницею роду. Адже головна функція матері — народження дітей, їхнє виховання, передавання наступним поколінням культури, традицій, мови, досвіду попередніх поколінь та захист (тобто, мати виконує визначальну роль у формуванні дитини). Мати — це вічна цінність, бо саме на ній тримається життя, основою якого вона є. Архетип матері характеризується протилежною полярністю: мати — це символ чистоти та любові, терпіння і всепрощення, але і протилежний йому негативний образ злої мачухи чи свекрухи, що відтворений в мистецтві, фольклорі та літературі.

У психологічній інтерпретації К. Г. Юнга архетип Матері, як і будь-який інший, проявляється у безлічі символічних значень. К.-Г. Юнг вказував на двоїстість архетипу Матері. На його думку, з цим архетипом, з однієї сторони, асоціюються такі риси, як материнська турботливість і співчуття; все, що відрізняється добротою, лагідністю або підтримкою та сприяє зростанню й родючості. Але в негативному плані архетип Матері може означати дещо таємниче, загадкове, темне: безодню, світ мертвих, все, що поглинає, спокушує й отруює, тобто те, що навіює жах і що невідворотне, як доля [цит. за 6]. К. Г. Юнг констатував, що архетипу матері притаманні "три основних атрибути: божество, пристрасть і темнота" [5]. Як і інші архетипи він має два протилежні полюси значень : мачуха, відьма змія, могила, темні

вода, смерть як вияв негативного значення та позитивне у значення у образах мудрості, духовності, доброти та турботи, плодючості. [5].

Найперше материнський архетип реалізується в образі рідної матері. Для люблячої , оберігаючої матері особисте щастя вимірюється щастям її дітей:"*Ця комірчина – її. Вона ніколи не прагнула іншої долі, вдовольняючись єдиним скарбом, який мала, – сином Пауло*" [2, с. 220].

На початку роману мати немовби скам'яніла від надміру терпіння, страждань і самотності постає на боротьбу з демоном – коханкою Паоло: "*Finalmente la piccola lucerna d'ottone sparse un velo di luce nella cameretta nuda e povera come quella di una serva, ed ella aprì l'uscio e si sporse, ascoltando. Tremava; eppure si moveva tutta d'un pezzo, dura, legnosa, con la testa grossa sul corpo bassotto e forte che, rivestito d'un panno nero scolorito, pareva ritagliato a colpi di scure dal tronco d'un rovere. ... Vide le stanghe levate da Paulo appoggiate al muro, e fu presa da un impeto d'ira. No, voleva vincere il demonio… Il vento la investi con violenza, gonfiandole il fazzoletto e le vesti; pareva volesse costringerla a rientrare* [9]. *(Нарешті латунний каганець залив непевним світлом голу, вбогу кімнатку, схожу на комірчину служниці. Мати відчинила двері й виглянула, наслухаючи. Вона тремтіла, а проте рушила вперед, статечна тверда, заціпеніла, з великою головою на присадкуватому кремезному тілі. В своєму чорному злинялому одязі ніби витесана ударами сокири з добового окоренка. ... Побачила засуви, вийняті й притулені до стіни, і її охопив раптовий гнів. Ні. Вона хотіла подужати диявола. ... Вітер з розгону налетів на неї , шарпаючи їй хустку і одяг, наче хотів її прогнати* [2, с. 211]).

Любов матері безмежна, вона захищає те, що належить тільки їй; "*але в міру того, як ноги несли її додому, вона починала шкодувати, що не погукала, не кинула у двері каменем, не змусила її відчинити й відпустити сина. Жалкувала, зупинялася, верталася назад, знов рушала вперед, підштовхувана болісною непевністю, аж поки мимовільне бажання зосередитися зібрати всі сили перед вирішальною битвою погнало її додому, як пораненого звіра"* [2, с. 213].

К. Г. Юнг це пояснює "перебільшеним розвитком материнського інстинкту", що, власне, й визначає той "образ

матері, який прославлявся у всі віки й усіма мовами" [цит. за 6]. "*Материнському серцю було любо бачити синам таким гарним і дужим; аж тут його скрадлива хода розбудила знов її муку*" [2, с. 210].

Надмірна гіперболізація значення материнського образу "прив'язує нас до матері і приковує її до своєї дитини, несучи фізичну і ментальну шкоду обом" [цит за 6]. Для такої матері діти – сенс її життя і вона прагне всеохопної влади над ними. Більше того, "йдучи за безжалісною волею до влади й фанатично відстоюючи власні права, жінки такого типу часто руйнують не лише власну особистість, а й приватне життя своїх дітей. Чим менше така мати знає про власну особистість, тим сильніша й могутніша її підсвідома воля до влади" [цит. за 6].

Мати відчуває дитину як частину себе, тому її любов не раз стає задоволенням власного нарцисизму і вимагає поклоніння, обожнювання і жертовного служіння їй з боку дітей. Це, відповідно, унеможливлює повноцінний розвиток їхньої індивідуальності, нерідко обмежуючи їх роль роллю материнської тіні [6]. Тому образ матері часто пов'язаний з біблійною символікою. Архетип Матері може проявлятися і в численних образах-символах, оточених поклонінням, обожненням. За К. Г .Юнгом, символ матері наявний у тих атрибутах, що показують шліх до спасіння і викликають благоговіння перед ними: з ними асоціюються рай, Бог, церква, таїна [5]. У романі для Паоло мати набирає ознак всемогутнього Бога (вона – посудомийниця у семінарській кухні), цілуючи її руки, він ніби торкається Господа: "*Але найчастіше Бог уявлявся йому ніби схований позад його матері у вогкій і курній семінарській кухні"* [2, с. 238]; *"У нього було таке враження, ніби він підійшов до вівтаря де сиділа його мати, – загадковий ідол; йому пригадалося як семінаристом після сповіді йому доводилося цілувати їй руку"* [2, с. 290]. Читаючи святе письмо над хворою дівчинкою він *"Подумав про матір, котра все знала і злякався, щоб вона не осудила його"* [2, с. 262].

У Г. Деледди образ матері відповідає художній традиції його зображення, але виявляється прагнення десакралізувати образ владної матері, а отже, продемонструвати процес звільнення від матері задля можливості індивідуального становлення: "*Йому згадався його приїзд до села, перші роки служби; мати трусилася*

над ним, як над малою дитиною, що робить перші кроки" [2, с. 271] та самореалізація як чоловіка: *"Він страждає, бо він мужчина. Бо він потребує жінки, потребує втіхи і людська природа потребує продовження життя"* [2, с. 242].

Охарактеризований материнський образ можна визначити як амбівалентний: саме тут маємо поєднання сили захисту і деструкції сина вимагаючи покори і вдячності за материнську любов. Мати-домінуюча своєю владою немовби приковує сина до себе, унеможливлює становлення його як чоловіка. "*Він розумів справжнє джерело цієї туги: вона йшла від передчуття смерті, бо зректися любові цієї жінки значило зректися самого життя"* [2, с. 235]. Мати-жертовна, з іншого боку, приймає біль сина на себе і віддає своє життя за нього. "*А вона таки зрозуміла, своїм материнським серцем відчула смертну тугу сина, який зрікався життя"* [2, с. 233]. Роман "Мати" Г. Деледди поставив питання про заперечення патріархальних уявлень про сакральне служіння матері благові сина.

Це вплинуло на художнє творення образу сина: починає домінувати тенденція до відтворення згубного впливу власницького материнського інстинкту на його долю, він стає слабким і безвольним, несамостійним у прийнятті доленосних рішень. Образ коханки є доповнюючим для творення конфлікту, щоб показати, що чоловік не може повноцінно існувати і реалізуватися без жінки. Мати "сильна і відважна" у своєму материнському почутті, вона, приймає вирішальний удар на себе і ціною власного життя востаннє рятує сина. Крім символічного навантаження, образ матері містить ще і психологічно-емоційне значення [3, 220]. Безперечно, архетип матері став основою етнічної домінанти національного характеру італійців. Цікаво зазначити, що і сьогодні в Італії культ матері є домінуючим в ієрархії сім'ї. Матріархатна структура італійського суспільства зберігається донині. Пріоритетна функція жінки як матері заважала її професійній реалізації у суспільстві, поза сім'єю вона була другорядним членом суспільства.

Роман відповідає схемі "провина–покарання–спокута". Як зазначає Н. Каччальї, плотський гріх породжує довгий ланцюг покарань, який закінчується спокутою провини, яку персонажі приймають з християнським смиренням [2, с. 10].

Безперечно, роман “Мати” залишається поемою материнської любові. Головна героїня є символом безмежного материнського почуття, вона втілює образ матері-страдниці, яка присвятила своє життя синові. Мати наділена архетипними характеристиками матері-берегині, але і матері-руйнівниці. Художній світ Г. Деледди демонструє сталу систему вартостей Сардинії. Жертовність матері задля блага сина у межовій ситуації робить роман психологічно складним і глибоким у традиції прози авторки.

Творчість Г. Деледди залишається недослідженою в сучасному українському літературному дискурсі, її романи піднімають ряд проблем, що перегукуються з творами української класики, що становить подальшу перспективу вивчення і дослідження. Трактування архетипу матері Г. Деледдою близьке до традиції української літератури (“Ніоба”, “Земля”, “Царівна”, “Вовчиха” О.Кобилянської, “Лист”, “Що записано в книгу життя” М. Коцюбинського). Таке дослідження представлятиме чималий інтерес для поглибленого вивчення порівняльних паралелей української та італійської літератури.

Література:

Деледда (Deledda), Грация [Електронний ресурс] // Лауреаты Нобелевской премии: Энциклопедия: Пер. с англ.– М.: Прогресс, 1992.– Режим доступу: http://n-t.ru/nl/lt/deledda.htm

Деледда Г. Тростини на вітрі. Мати: Романи: Пер. З іт. – Харків: Фоліо, 2009. – 316 с.

Зимомря І., Угляй Л. Психологічний дискурс прози Емми Андрієвської та Тоні Моррісон: образ матері як концепт // Наукові записки ТНПУ: Серія літературознавство. – № 36. – С. 220- 224.

Каччальї Н. Грація Деледда./ Деледда Г. Тростини на вітрі. Мати: Романи: Пер. З іт. – Харків: Фоліо, 2009. – С. 5-12.

Теория архетипов К.Г.Юнга и ее значение для понимания механизмов восприятия предметного мира. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.taby27.ru/studentam_aspirantam/philos_design/vlijanie-junga-na-dizajjn/teoriya-arhetipov-k-g-yunga-mehanizmy-vospriyatiya-2.html

Юнгіанська.концепція.архетипу.як.основа.образності.модерністичної.української.прози/модифікація.архетипу.матері.-.позитивно-негативна.полярність.образу.txt · Востаннє змінено: 24.12.2010 / Українська філософія. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http:// www.uaphilosophy.com

Юнг К. Г. Психологические аспекты архетипа матери.[Електронний ресурс]/ Карл Густав Юнг. – Режим доступу: http://www.fidel-kastro.ru/psihology/jung/j014.htm
Deledda Grazia . [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://it.wikipedia.org/wiki/Grazia_Deledda
Deledda G. La madre [Електронний ресурс]. / Grazia Deledda. – Fratelli Treves Editore, Milano, 1920. – Режим доступу: http: //deledda.scrian.net-index.html
Статья посвящена изучению проблемы проявлению архетипа матери в романе "Мать" итальянской писательницы Грации Деледды (Нобелевская премия 1926 г.). Конфликт романа строится по схеме "МАТЬ – МУЖЧИНА – ДРУГАЯ ЖЕНЩИНА". Главная героиня – символ безграничной материнской любви. Мать наделена архетипными характеристиками матери-берегини, но и матери-разрушительницы. Роман построен по схеме "вина – наказание – искупление". Художественный мир Г. Деледды демонструет устойчивую систему ценностей Сардинии. Жертовность матери в интересах сына в граничной ситуации делает роман психологично сложным и глубоким, типичным для традиционной прозы авторки.
Ключевые слова: архетип, образ матери, роман.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

ББК 83.014.4
УДК 82 – 312. 6.

Новелістичний дискурс Гі де Мопассана

Ткачук М. П. Новелістичний дискурс Гі де Мопассана. У статті висвітлюються художні пошуки в жанрі новели Гі де Мопассана, що написані в річищі поетики реалізму. У них автор продемонстрував художню майстерність у змалюванні драматизму життя, відтворив проникливий аналіз людських стосунків і характерів. Його новели національні за своїм духом, іронією, деякою еротичною вільністю і почуттям міри в моделюванні художньої картини світу.
***Ключові слова**: новела, дискурс, гетеродієгетичний наратор, реалізм, іронія, французький характер, тематика.*

Mykola Tkachuk Short stories discourse of Guy de Maupassant.
The article explores artistic of searchings in short story genre of Guy de Maupassant and of those written in the river-bed of poetics of realism. An author showed artistic mastery in imaging dramatic effect of life, recreated the

penetrating analysis of human relations and characters. His short stories are national in their spirit, irony, some erotic freedom and sense of measure in the design of artistic picture of world.
Keywords: *short story, diskurs, geterodiegeticheskiy narrator, realism, irony, sense of measure, artistic picture of world.*

У французьку літературу Гі де Мопассан (1850 – 1893) увійшов як невтомний новатор, експериментатор у галузі романів, повістей та новел. Себе характеризував так: «Я увійшов у літературу, як метеор, – я зникну з ударом грому». Твори письменника були популярні серед читачів багатьох країн світу. Він народився в Нормандії. Мопассан дуже любив свій край, що позначилося на його творчості: природа, звичаї простих людей, їхній фольклор, грубуватий гумор, працьовитість полонили його. Тому часто події у творах письменника відбуваються на нормандській землі, а його персонажі наділені рисами національного характеру. Його батько, Гюстав де Мопассан, мав веселу вдачу, привабливу зовнішність і належав до старовинного дворянського роду; він малював картини, а дядько був поетом-романтиком, другом в юності Флобера. Батьки розлучилися, і майбутній письменник та його брат залишилися з матір'ю, яка була освіченою і мала тонкий естетичний смак. Мати, Лора де Пуатвен, походила з інтелігентної родини, її брат, поет Альфред, був близьким другом Флобера. А тому після смерті свого брата підтримувала дружні стосунки зі знаменитим письменником. Вона подбала про мистецьку атмосферу, в якій формувався талант сина. На хуторі Круасе Флобера Мопассан був бажаним гостем і улюбленим учнем старого митця. Мопассан навчався в ліцеї, а згодом на правознавчому факультеті в місті Кане, проте навчання було призупинене початком франако-прусської війни 1870 року.

Юнак був мобілізований і брав участь у відступі французької армії, під час якого йому ледве вдалося уникнути полону завдяки «славним ногам». Гі спостерігав за осадою Парижа. Події війни мали великий вплив на його патріотичні почуття та літературну творчість. Роки учнівства завершились 1881 року, коли молодий прозаїк оприлюднив новелу «Пампушка», що принесла йому великий успіх. Його вчитель Флобер назвав новелу шедевром і з упевненістю метра сказав, що новела ніколи не забудеться і матиме прихильних читачів. І він мав рацію. Цього року побачила

світ збірка новел «Дім Тельє», а в 1883 році – роман «Життя» та збірка «Оповідання бекаса», у 1884 році – збірки новел «Місячне світло», «Міс Гаррієта». Митець тріумфував, коли з'явився роман «Любий друг» (1885), набувши світового визнання.

В основу новели «Пампушка» було покладено історію, що її розповів один із родичів Мопассана Шарль Кард'ом, один із учасників цієї пригоди. Кожний із персонажів мав реальних прототипів. Зокрема, прообразом Пампушки була руанська утриманка Андрієна Лнгей, а сам Корд'ом правив письменникові за модель для образу республіканця Корнюде. До моделювання своїх персонажів автор підійшов творчо: він відкинув другорядне, несуттєве, загострив ситуацію, зробив її драматичнішою, напруженішою, узагальнив в окремому, майже анекдотичному епізоді характерні конфлікти французького суспільства загалом та епохи франко-прусської війни зокрема [Шахова 1969, 24]. У фікційному світі новели конфлікт змодельовано між повією Елізабет Руссе, на прізвісько Пампушка, з одного боку, і прусським офіцером та її супутниками по диліжансу французами – з другого. Новеліст спромігся показати і справжній патріотизм простої жінки, і лицемірну, наскрізь фальшиву моральність вищих верств, їхню байдужість до долі вітчизни, шкурність їхніх інтересів і брутальну зухвалість мілітариста-загарбника.

Серед новел митця своєрідну низку утворюють новели про франко-пруську війну. Знаковими є згадана новела «Пампушка», «Пані Фіфі», «Старенька Соваж», «Татусь Мілон», «Полонені» та інші. В них порушуються питання відповідальності за війну урядів, які збагачуються на горі народу, трагедія простої людини під час війни та світ її переживань і патріотичних почуттів. У боротьбі за свободу Франції прості люди стають героями. Такою була тітонька Соваж, котра підпалила свій будинок з чужими вояками («Тітонька Соваж»). Опоетизовано образ дочки лісника Беттіні («Полонені»), яка, на відміну від боягузів буржуа із національної гвардії, бере у полон загін пруссаків із «національної гвардії», і здійснює це так, ніби виконує звичайну роботу. Показовим є героїчний образ селянина, дядька Мілона, образ якого створено епічними фарбами. Він мстить пруссакам за загибель тата у минулій війні та за сина – у цій війні. Мужня боротьба в одиночку і горда поведінка перед смертю створюють монументальний образ борця за свободу

народу. Наратор підкреслює головну рису персонажів: любов до вітчизни, яка робить їх здатними на героїзм, шляхетний вчинок. Часто наратор-усезнавець Мопассана поєднує драматизм та ірнічні елементи, пульсування життєтворчих акцентів у складній картині світу. Так, у новелах «Пригоди Вальтера Шнаффса», «Полонені» наявний гумор і комічні ситуації. Піддаються осміянню не тільки пруссаки, але й боягузливі французькі буржуа-ополченці, хвалькуваті вояки-брехуни, які приписують собі вигадані подвиги.

Всупереч перебільшеним натуралістичним описам, які панували тоді в французькій літературі, перо Мопассана лаконічне, яскраве та іскрометне: він не нагромаджував деталей, а добирав найголовніші риси та образи, висвітлюючи правдиво життя. Принцип добору спирається на рецептивну естетику, на закони сприймання художнього твору читачем. Новеліст, характеризуючи збірку «Меданські вечори», писав: «Жодної антипатріотичної ідеї, жодного упередженого наміру. Ми хотіли тільки спробувати дати в наших оповіданнях правдиву картину війни, звільнити їх від шовінізму... а також від фальшивого ентузіазму, що вважався до сьогодні необхідним у всякій оповіді, де наявні червоні штани та рушниця». Характерною з цього погляду є новела Мопассана «Пані Фіфі», в якій порушено тему патріотичного пориву дівчини-куртизанки, котра вбила прусського офіцера за те, що він перед дівчатами образив Францію.

У новелі «Пишка» події відбуваються у грізний час війни. Сюжет розгортається у причинно-наслідкових зв'язках, тобто сюжет – *концентричний*: змальовано драматичні обставини розгромленої і деморалізованої армії французів, пригнічених і неспроможних захистити свою країну. Постають картини нашестя, а також боягузтва буржуазії і «невідомий героїзм народу», адже «ненависть до Чужинця споконвіку озброює горстку безстрашних, готових померти за Ідею». Поступово замальовується образ народної Франції, кращі представники якої ведуть боротьбу проти загарбників на околицях Руана. Ці експозиційні картини у сконцентрованому вигляді, як це притаманно жанровій матриці новели, відтінюють реальний стан війни і долю персонажів.

Структура новели чітко зважена: в експозиції змальовано широку панораму навали пруссаків на Францію. Твір складається з трьох композиційних одиниць: шлях у диліжансі, вимушена

зупинка на заїжджому дворі, продовження подорожі. Кульмінацією новели є протест Пампушки. Обрамлюють новелу епізоди споживання їжі: у першому добродушна Пишка запросила до сніданку своїх голодних попутників і роздала їм усю свою провізію, що в неї була. У другому епізоді Пишка, виїжджаючи із заїжджого двору, не встигла придбати їжу. У диліжансі попутники смакують наїдками, але їй нічого ніхто не пропонує: вони жадібно смакують по кутках, а зневажена жінка ковтає сльози. На думку І. Даниліна, «такий фінал викликає у читача відразу до буржуа, котрі працюють щелепами і не співчувають приниженій у своїх почуттях Пампушці». Художня цілісність картини новели виникає від двох полюсів: зневажливо-іронічного ставлення наратора до боягузливих і продажних буржуа та співчутливо-захопленого – до французьких патріотів, що відбито у наративі тексту Мопассана.

Гетородієгетичний наратор розповідає про поїздку в диліжансі десятьох мешканців Руани до Гавру, окупованої території. Доля звела «пристойних» респектабельних обивателів, серед яких виявилась жінка легкої поведінки за назвиськом «Пишка». Війна порушує звичний порядок речей у товаристві, де кожен повинен знати своє місце. Такий сюжет дозволив митцю глибоко розкрити характери персонажів, що символізують буржуазну Францію.

Правда, пасажири диліжансу залишають своє рідне місто не через страх перед окупантами і ненавистю до них. Не йдеться і про загрозу їхньому життю. Головна причина подорожі – «потреба в торговельних угодах», що знову «ожила в серцях місцевих комерсантів». Отже, вони виїжджають через бізнесові причини, загалом їм байдужа доля країни. Вдаючись до іронії, наратор моделює типові портрети пасажирів диліжансу: це подружжя гуртовень Луазо і Карде-Ламадон, «офіцер ордену Почесного легіону»[Мопассан 1969, Т.1, с.51] – несусвітній пройдисвіт; виноторговець; фабрикант Карре-Ламадон зумів перевести шістсот тисяч франків в Англію, вигідно спекулюючи на політичних протиріччях; а його дружина «була втіхою для родовитих офіцерів, призначених до руанської залоги», тобто присланих у руанський гарнізон із шляхетних сімей». Дрібний буржуа Корнюде був демократом на словах. Експліцитний наратор іронізує: він любив розпатякувати й «уже двадцять років устромляв свою довгу бороду

у пивних бокалах усіх демократичних кафе». Наратор-усезнавець Мопассана вказує на типові риси буржуа: розрахунок, продажність, хвалькуватість. Піддається осміянню дворянська пиха аристократів, графів де Бревіль, що її увиразнюють іронічні зауваження наратора, зокрема розмова про подібність графа з королем Генріхом IV на основі того, що ніби одна із дам графського роду була фавориткою короля. Не поступається їм горда графиня тим, що видає себе за колишню коханку одного із синів Луї Філіппа. Це «пристойне» товариство доповнюють дві монашки, котрі лицемірно і бездушно солідаризуються з гуртом. Сексуальний мотив є наскрізний у новелі і характеризує героїв твору. Наратор Мопассана змальовує жінок легкої поведінки, але це не був аморальний дискурс, в чому звинувачували автора критики його доби. Це була одна з тем мистецтва слова доби модернізму, митці якого прагнули розширити тематичний діапазон літератури, проникаючи в сакральні аспекти буття людини. Замість розважливих і пікантних картин, в яких змальовано буття міщанина й обивателя, митець висвітлив людяність героїні, відкинутої антигуманним світом. Пишка розповіла причину своєї подорожі в інше місто: «Як я побачила оцих пруссаків, це було стильніше від мене! Кров кипіла в мені од злості, і я проплакала цілісінький день з сорому. О, якби я була мужчиною! Я дивилася на них з вікна, на цих твостих кнурів у гостроверхих касках, і моя покоївка трмала мене, щоб я не шпорнула в них чимось замашним. І от прийшли вони до мене на постій; тут я першому вчепилася в горло. Душити німця не важче, ніж будь-кого іншого! І я б його задушила, коли б не відтягли мене за волосся. Після цього мені довелося переховуватись» [Мопассан 1969, Т.1., 57-58]. Одначе його героїня зберегла загальнолюдські почуття і сумує за ними, адже вони світліші і тепліші за буржуазні антигуманні умови буття, коли жінка перетворюється на товар, стала предметом купівлі і продажу.

У художньому світі новели шість осіб з товариства уособлюють «порядних людей», впливових у суспільстві й вірних релігії, з «твердими устоями». Їм протистоїть ніби продажна жінка, названа Пампушкою. За словами З. Кірнозе, іронія полягає в тому, що «вибір професії для героїні новели достатньо іронічний. Луазо чи де Бевілі торгують іншими. Пампушка як товар може

запропонувати тільки саму себе, що й спричинює обурення «порядних людей», котрі опинилися з нею в одній кареті» [кірнозе 2006. 216]. На думку дослідниці, наратор-усезнавець не ідеалізує і не героїзує Пампушки. Про це засвідчує її портрет: вона була «маленька, вся кругленька, заплила жирком, з пухкими пальчиками, перетягнутими в суглобах на зразок в'язки коротеньких сосисок». Наратор посміюється над наївністю та обмеженістю Пампушки, над її довірливістю та сентиментальністю, і все ж морально робить її незмірно вищою за «порядних супутників». Дівчина наділена альтруїзмом, пропонує буржуа, котрі щойно ображали її, свої припаси, переконавшись, що вони голодні, вона йде на самопожертву. Серед товариства саме їй єдину наділено почуттям національної гідності [кірнозе 2006, 216-217].

Прусський офіцер затримав диліжанс, оскільки йому сподобалась Пишка. Його портрет становить собою «взірець хамства, притаманного переможному солдафону». Гетеродієгетичний наратор відтворює критичну ситуацію у стосунках між пасажирами диліжансу, які готові покірно виконувати все, що вимагає пруссак. У наративі розповідача звучать нотки презирства до представників «могутнього стану суспільства», що зраджують свій народ. В оповіді зіставляються з ними герої-патріоти, які борються із загарбниками, і такі представники народу, як Пишка. У змалюванні жінки наявна амбівалентність: звідси певні іронічні нотки до її манер і зовнішності, проте вона наділена деякими позитивними рисами, серед яких органічна ненависть до прусаків, доброта, співчуття до супутників подорожі, які потрапили в драматичну ситуацію і з якої вона їх виручила. Але вони її зрадили.

Дівчина рішуче відмовляє офіцерові, який домагався інтимних стосунків. Вона не сприймає його, оскільки він пруссак, а відтак – ворог, а тому задовільнити його вимогу не дозволяє їй почуття власної гідності й патріотизму. Проте її попутники психологічно тиснуть на неї, вимагають від неї виконати прохання офіцера. Вони згуртовані і виявляють хитрість, якої не має у дівчини. Буржуазним ділкам неспокійно, горять їхні угоди й бариші. Вони хитро і наполегливо її умовляють погодитися з пропозицію офіцера-пруссака, врятувати їх, «обіцяючи їй велику

вдячність усього їхнього товариства». Врешті, дівчина погодилася, але лицеміри-попутники, використавши дівчину, відвертаються від неї і зневажають її. Наратор Мопассана чуйно ставиться до «людського страждання: і фізичного, і морального. Разом зі своєю героїнею він відчуває біль, обурення підлотою, мерзенністю пихатих і лицемірних панів. Щоб особливо відтінити чужість буржуазно-аристократичної верхівки суспільства національним інтересам, її егоїзм і продажність наратор створює образ Пампушки». Проте товариство, коли повернулася Пишка до диліжансу, почало демонструвати зневагу і презирство до нещасної та обдуреної дівчини. Сльози ображеної Пампушки викликають у них лише зловтіху.

Як зауважила Кіра Шахова, новеліст «навмисно протиставляє предсавникам вищих суспільних верств не чисту й чесну жінку, а повію. Цим він домагається розв'язати кілька завдань. По-перше, автор показує, що багаті та імениті псажири диліжансу, які втікають з обложеного німцями Руана, морально у своїх людських якостях нижчі від повії. По-друге, вірний своїм переконанням, він знаходить людяність там, де здавалося б, марно її шукати – в душі продажної жінки. По-третє, він кидає виклик банальним буржуазним забобонам, руйнує повагу жл сильних світу цього і захищає гідність упосліджених, викинутих за борт суспільства. Важливим для розуміння задуму є заспів до неї, де Мопассан критично й іронічно змальовує відступ французької армії, розгубленість обивателів, боягузливість власників-буржуа, їхню улесливість і схиляння перед ворогом заради збереження свого майна» [Шахова 1969, 25].

Вадим Пащенко слушно акцентує на тому, що новела «Пампушка» – «одна з найоригінальніших новел Мопассана, в якій серйозні роздуми автора, драматична ситуація поєднується з різновидами комічного – іронією, сатирою, гротеском. Образ головної героїні знайде неодноразове повторення в подібних образах інших новел, що складають цикл про франко-прусську війну. Окремі риси персонажів чи короткі епізоди, навіть натяки письменника пізніше переростуть в окремі твори і навіть цикли» [Пащенко 1986, 86].

Експліцитний наратор новел відтворює глибоку віру вояків із народу в перемогу добра над злом. У новелах Мопассана

передається зневага народу до лякливих буржуа, які не спішать захищати свободу Вітчизни. Боротьбу з напасниками ведуть не виняткові герої, а звичайні прості люди, інколи низької професії, як Пишка чи Рашель. Ці жінки захищають свободу і честь батьківщини. Головна ідея новел у тому, що почуття патріотизму притаманне кожній людині. Ці переконання персонажів Мопассана живили патріотичний дух багатьох французів, що брали згодом участь у русі Опору в роки Другої світової війни.

Загалом Мопассан написав триста новел, що складають шістнадцять збірок («Заклад Тельє», 1881), («Пані Фіфі», 1882), («Розповіді Вальдшнепа», 1883), («Сестри Рондолі», 1884), («Пані Гардієт», 1884), («Іветта», 1885), («Орля», 1887) та інші. Мопассан, будучи вимогливим до того, які новели увійшли до тієї чи іншої збірки, постійно переглядав, переробляв їх, додавав одні, а інші вилучав. Складно класифікувати його новели за жанровими канонами, адже у репертуарі письменника є новели-характери, сюжетні, лірико-психологічні новели. Митець прагнув до групування їх, зокрема за тематичним принципом: новели про полювання («Розповіді вальдшнепа»); виділяється тематична група патріотичних новел, що відтворюють любов народу до Франції під час франко-прусської війни. Кіра Шахова запропонувала хронологічний і тематичний шляхи аналізу новел [Шахова 1969, 29].

Проте дослідниця справедливо вказувала, що проведення цього принципу вимагає створення дуже складної розгалуженої класифікації, в якій доводиться порушувати цю схему або додержувати її приблизно. Це зумовлено тим, що новели Мопассана об’днують у собі часто не одну, а декілька тем або проблем, поліфонічні в ідейному плані, дуже місткі, а тому аналіз зовсім короткого оповідання може перерости в значно довшу за нього розвідку [Шахова 1969, 29]. Окреслюються тематичні групи новел, в яких змальовано життя селян, тему кохання, війни, страждань і смерті, що несе вона людям; життя представників різних суспільних верств і прошарків, кохання, щастя чи не щастя у шлюбі, вірності і зради, самотності людини. Чимало новел висвітлюють долю жінки в суспільстві і в сім’ї, доля людей, які опинилися за межами суспільства, калік, жебраків. Деякі з них не вписуються у прокрустове тематичне ложе.

Найдовершеніша серед воєнних новел «Пампушка» належить і до новел, що викривають буржуа й утверджують етико-моральну перевагу простої дівчини у середовищі обивателів – Пампушка виявилася єдиною патріоткою і чесною людиною. У цьому контексті митець вдавався до розмаїтих розв'язок, зокрема несподіваних. У новелі «*Нагороджений!*» мосьє Сакреман помітив у своїй спальні стрічку ордена Почесного Легіону в петлиці фрака, що була предметом давніх його прагнь, але це був орден сановного коханця його дружини, а свій орден він одержить лише за завтрашнім указом.

Кіра Шахова відзначила, що «буржуазні й аристократичні звичаї в столиці і провінції, релігія і її вплив на людей, історії священиків, ескізи яскравих людських характерів, психологічні феномени і аналіз хворої психіки, жартівливі сценки й анекдоти – все це розмаїття становить те, що ми називаємо новелістикою Мопассана» [Шахова 1969, 29]. Загалом новели складають особливий *метажанр* – книгу життя французького суспільства кінця XIX століття, в якій беруть участь всі верстви населення, представляючи величезну картину буття французького народу.

Дослідники висловлювали гіпотезу, ніби й романи Мопассана були «не більш, як довгі новели або сюїти новел з наскрізним героєм». Письменник створив класичні взірці реалістичної новели. У річищі поетики реалізму він моделював новели, багаті на типові узагальнення, сповнені проникливого аналізу людських характерів, глибокого психологізму, детермінованих конфліктів; їм притаманні певна еротична вільність, але почуття міри. Відтак новели Мопассана читабельні, викликають захоплення у реципієнтів і представляють національний характер француза.

Характерною є нарація новел: наратив розгортається у хронологічній і логічній послідовності. Наратор-усезнавець починає розповідь з опису обставин, часу і місця події, пейзажного тла, а тоді змальовує персонажів і звертається до свого основного завдання: відтворити людський характер. Мопассан моделював суперечливі характери героїв, роздвоєні натури, дрібні постаті, як тоді говорили, «типових членів буржуазного суспільства». Цей розпад особистості, розпад характеру був характерною ознакою епохи.

Новеліст був вигадливим у конструюванні наративної стратегії новел. Наративний дискурс творів малої прози надзвичайно багатий. У деяких новелах розповідь ведеться від імені *автодієгетичного наратора*, в яких вгадуються риси письменника. В інших – розповідь будується за допомогою *гетеродієгетичного наратора*, тобто застосовується третьоособова наративна ситуація. У деяких новелах наратив веде *гомодієгетичний наратор*, тобто оповідь здійснює першособовий наратор. Застосовується митцем внутрішній наратор, а у зв'язку з цим – «рама, то повна, що відкриває і завершує новелу, то неповна, як правило, на початку новели. Зустрічаються новели складної структури, коли у наратив внутрішнього оповідача втручається – недовго – другий внутрішній наратор. Деякі новели, особливо ліричні, оформлені у вигляді листів чи листування, щоденників, записок, письменницької сповіді» [История франц. лит. 1959, Т.3., с.212].

Цільні натури не були в Мопассана представниками буржуазії, а тому протистояли буржуазному суспільству та його моралі. Письменник реалістично змальовував всю суперечливість внутрішнього світу персонажів, як-от боротьбу сорому і жадоби в Лантеня у новелі «Дорогоцінності», новеліст часто вдавався до суперечливих прийомів, змальовуючи з гумором та іронією позитивних героїв («Ржавчина») [История франц. лит. 1959, Т.3., с.212].

У своїй дискурсивній практиці Мопассан, йдучи за своїм вчителем Флобером, розкривав психіку героя через його вчинки. У передмові до «П'єра і Жана» він стверджував, що «психолог повинен зникнути у митецеві, як зникає з очей скелет під живим і теплим тілом, якому він служить, але невидимою підпорою... психологія має бути захована у книзі, як ховається вона в дійсності серед життєвих подій» [Мопассан 1971, Т.6, с.395]. Проте до розгорнутого психологічного аналізу письменник вдавався рідко. Наратор Мопассана нечасто застосовував зовнішні прийоми впливу на реципієнта, заплутані інтриги і штучні, неочікувані розв'язки. Він не прагнув до того, щоб тільки розважати читачів. Взявши за тему те чи інше зіткнення людських інтересів, *наратор-усезнавець* змальовував їх з глибокою внутрішньою переконливістю подій, проникаючи в їх сутність, уміло розкриваючи найпотаємніші

прагнення людей і лаконічно, з наростаючим напруженням конфліктів розгортав свій наратив, оволодівав увагою читача, примушуючи його не тільки стежити за долями персонажів новели, а й правдиво відтворювати дійсність [История франц. лит. 1959, Т.3., с.210].

У мистецтві сюжетобудування Мопассан застосовує часто один епізод із життя персонажа, уник передісторії в новелі «Міс Гарріет», але зумів змалювати цілісний образ жінки, а тема неподільного і трагічного кохання обривається і завершує історію героїні. Виходить за рамки викриття міщанської скнарості новела «Плетільниця стільців»: пристаркуватий аптекар Шуке поки ще не знає, що убога небіжчиця-селянка залишила спадщину йому дві тисячі триста франків. Він відчував себе скомпорометованим, мовляв, як це так – його кохала жебрачка! Так само Пані Шуке обурена «цією паскудою»: якби жебрачка була жива, вони засадили б її у в'язницю. Дізнавшись про багату спадщину, спадкоємець заждав забрати навіть возик покійної. Наратор Мопассана відтворює у новелах «Сімонів батько», «Кульгава», «Вальдшнепи», «Повернення», «Правдива історія» взірці шляхетності людей з народу.

Чимало новел Мопассан присвятив темі кохання. Любов між чоловіком і жінкою належить до природних людських стосунків. Проте часто кохання є пробним каменем, на якому випробувується людська вірність, перевіряється духовний потенціал особистостей. До теми кохання новеліст ставився розважливо, моделюючи любов жінки і чоловіка. Він відворив розмаїті стосунки між ними: короткочасні і «затяжні», легкодумні, що розглядаються з погляду ханжі, міщанина тощо. Митець стверджував: «Любов сильніша за смерть». Вияви кохання розмаїті, і всі вони несуть радість – чуттєву і духовну. Дослідники помітили, що тематику почуттєвого кохання автор новел трактував у річищі національної традиції, що сягає епохи Відродження і Рабле. Передусім, воно – оптимістичне почуття, притаманне здоровим, життєлюбним натурам, що викликає у них пристрасні поривання, спонукає до сміливих учинків. Але особливо митець підносив романтичне кохання. У новелі «Місячне сяйво» йдеться про те, що абат «ненавидів жіночу стать, несвідомо інстинктивно гордував нею... жінка була для нього спокусителькою, яка звела

першого чоловіка...» [Мопассан 1970, Т.2., с.303]. Він дізнався, що в його небоги є коханець, а тому ввечорі, взявши палицю, пішов шукати її... Кохання молодої пари змальовано на тлі чудової природи: «Ген, понад маленькою річкою, стояли одна по одній високі тополі. Річка парувала, яснів ніжний білий туман, наскрізь прошитий місячним промінням, сріблом виблискував, звиснувши над крутими берегами, огорнувши, мов пухом легким та прозорим річку, всі її звивини та закрути. Абат зупинився, вражений у саме серце; замилування тією красою все в ньому зростало безупинно». Під впливом цієї краси аскет і ненависник жінок, він визнає божественне зачарування любов'ю, помітивши під місячним сяйвом свою небогу і юнака – любовну пару, красу їхньої молодості, зачарування і ніжності. Наратор-усезнавець уточнює: у голові абата забриніла Пісня Пісень, палке те поривання, поклик тіла до тіла, вся жагуча поезія цього твору, що палає коханням, вогнем. І сказав собі: може, Бог створив такі ночі, щоб оповити неземною чистотою людське кохання [Мопассан 1970, Т.2, с.307]. У наративі новели «Щастя» опоетизовано сильне і безкомпромісне кохання, що протікало гармонійно дівчини з заможної родини і колишнього вояка. Батьки заперечували їхній шлюб, але молода пара боролася за своє щастя і перемогла.

Дослідники відзначають таку особливість наративу Мопассана-новеліста, яка полягає в тому, що він уміє зображати динамічний характер, тобто змальовував його у розвитку, моделюючи «переходи від одного етапу життя до другого». У «Пишці» характер героїні не статичний, постає у розвитку, повертається цікавим аспектом при кожному новому повороті подій; у новелі змальовано, що Пишку спочатку зневажають супутники подорожі, потім вона підноситься ними, а під кінець знову нехтується і зневажається обивателями. Проте у фіналі жінка стає непростою і добродушною істотою, якою була коли виїжджала із Руана, а людиною, що має гідність і любить свою країну. Письменник майстерно володів прийомом художньої деталі й підтекстом, що знайшли своє втілення в новелі «Пишка».

Естетичні погляди Мопассана відбилися в його творах, статтях про письменників, як-от: Оноре де Бальзака, Густава Флобера, Еміля Золя. У передмові до роману «П'єр і Жан», у листах він уважав себе учнем Флобера, який дав йому, за його

словами, «уроки майстерності», навчив мистецтву в зображуваному світі знайти неповторне, хоча й тисячу разів бачене, але ніким не показане. Він стверджував, що «митець мусить дбайливо уникати всілякого сполучення подій, що скидаються на надзвичайні. Його мета полягає зовсім не в тому, щоб розповісти читачам якусь історію, розважити чи зворушити їх, а у тому, щоб примусти осмислити глибокий і захований сенс подій. На підставі своїх спостережень і міркувань він сприймає всесвіт, речі, вчинки й людей на якийсь власний штиб, котрий сам є наслідком сукупності його думок і спостережень. Це й є те особисте уявлення всесвіту, що його він, відтворюючи в книжці, хоче навіяти нам» [Мопассан 1971, Т1, с.392].

Описуючи якусь річ чи подію, Мопассан шліфував кожну деталь, словосполучення, добираючи потрібне слово і незрівняну плинність наративу, той ритм і звукоопис, що давали можливість відчути читачеві свіжість погляду на світ і людину, представити оригінальні образи. Новеліст вдавався до *зовнішньої* і *внутрішньої* фокалізації [Ткачук О., 2002, с.147] з персонажною перспективою відтворення героїв.

З цією метою він застосовував прийом лаконізму і стислості, як це вимагає жанр новели, а відтак суворого відбору головного, свіжого і оригінального, а тому створив свою жанрову матрицю новели, наратив якої будувався не на штучній інтризі з карколомними перипетіями, а беручи «шматок життя» ставив художню правду на перший план. Новеліст навчився відчувати глибоко прихований сум у сутності речей та вчинків людини, яких огортає його іронія і сарказм. Письменник дотримувався демократичних засад світогляду, захищав гуманістичні погляди і співчуття до людини. Окрім того, новеліст розвивав у собі пошану до етичних цінностей народу, а тому його картина світу і людини забарвлена світлими образами людей праці.

Мопассан з пієтетом ставився до Франсуа Рабле, а Шекспіра назвав «велетнем серед митців, неперевершеним майстром». На його погляд, О. де Бальзак – чудовий реаліст. Критикуючи романтиків, він відзначив «бундючність сентименталістів і їхнє принципове небажання визнати право і логіку, яку майже зовсім витіснили із нашої країни, як і здоровий глузд та мудрість Монтеня і Рабле». Спираючись на погляди свого

учителя Флобера, він виступив проти поверхових реалістів і натуралістів, котрі «цікавляться лише «грубим фактом», не розуміючи його значення щодо цілого». Митець заперечив сліпе копіювання дійсності натуралістів, вважаючи за потрібне вибирати факти, узагальнювати й типізувати їх. У статті «За читанням» (1882) письменник стверджував: «Чи є щось більш хвилючим, більш зворушливим, ніж життєва правда?.. Для того, щоб книга мене схвилювала, я повинен знайти в ній «шмат життя. Сучасний прозаїк прагне змалювати людей такими, якими вони є насправді». Митець повинен уникати описовості, об'єктивно відтворювати психіку героїв, відмовляючись від авторських оцінок і відкритої тенденційності. Він має відтворити справжні причини кожного вчинку людей, їх спонуки, пов'язані з «інстинктивними імпульсами».

Вадим Пащенко простежив ґенезу і джерела французької новели, яка народилася «з народних оповідань середньовічних фабульо, популярних серед простого народу. Розробляючи часто анекдотичні і сороміцькі сюжети, вони також розповідали і про життя й мораль народу – селян і ремісників, буржуа, купців і монахів» [Пащенко 1986, 66]. Французька новела зазнала впливу італійського митця Джованні Боккаччо. Проте вона більше спиралася на народні оповідання і бувальщини, досягла значного розквіту у творчості таких новелістів, як Маргарити Наваррської, Бонавентури Депер'є, Джованні Боккаччо, Ноеля дю Файля та інших митців французького Відродження. До світового мистецького рівня піднесли французьку новелу у XIX столітті Стендаль, Альфред де Мюссе, Проспер Меріме, Шарль Нодьє, Густав Флобер, Проспер Меріме, Теоіфіл Готь'є та інші. Особлива роль у цьому процесі належить Гі де Мопассану, який, за словами Віктора Пащенка, повернувся до національних першоджерел новели, відкинувши брутальність і словесну неохайність стародавніх авторів фабльо. Як учень Флобера, письменник ретельно працював над словом, домагався строгості стилю. Порівняно невеликий обсяг газетних сторінок, на яких друкувалися його новели, – не більше двохсот рядків – привчив його до стислості думок. «Мопассан створив свій неповторний характер новели, адже завжди актуальної і правдивої, сповненої глибокої

психологічності» [Пащенко 1986, с.67]. Це дало йому право сказати: «Я повернув Франції смак до новели».

Тематичний діапазон новел Гі де Мопассана надзвичайно широкий. У своє семантичне поле він охоплює одну із животрепетних проблем – становище жінки в антигуманному суспільстві. Чимало новел присвячено стосункам у буржуазній чи аристократичній родині. Шлюбна проблематика посідає чільне місце. Наратор Мопассана варіює тему шлюбу без кохання, позначеного користю і розрахунком. У новелі «Спадщина» відтворено, як чоловік-чиновник незважає на подружну зраду жінки, навіть приводить їй коханця, адже він дізнався про її велику спадщину. У новелі «Заклад Тельє» змальовано проституцію як похмурий аспект життя буржуазного суспільства, несправедливість у стосунках між людьми. Ця тема у французькій літературі прозвучала в романі «Нана» Еміля Золя, «Сафо» Альфонса Доде. Французькі митці слова пов'язували цю тему з пороками буржуазного суспільства, дослідили коріння ганебного явища, його причини. Особливо актуальною була тема позашлюбних дітей, яка проходить через багато новел. Наратор-усезнавець висловлює думку про скалічені людські стосунки. Позашлюбні діти народжуються не тільки у повій – це результат адюльтера (подружної зради), почуттєвих розваг багатьох чоловіків, які ґвалтують прислуг, покоївок, молодих робітниць. Неприваблива доля позашлюбних дітей. Від дня народження вони несуть хрест страждань, суспільство їх відкидає з презирством, вони приречені на голод і холод, кпини, а то й побої («Шафа», «Дитина», «Дюшу», «Маслиновий гай»). У новелах не тільки звучать нотки співчуття до долі нещасних дітей, але мотив розплати за байдужість та егоїзм батьків. Наслідки таких нелюдяних вчинів переслідують батьків, які не турбувалися їхньою долею. В новелі «Син» батько побачив свого позашлюбного сина і вжахнувся: підліток внаслідок жалюгідного виховання став напівідіотом і п'яницею. Він чистить конюшні і одержує за це харчі. Господар називає його твариною. Батьківська байдужість долею нешлюбних дітей повертається до них бумерангом: у новелі «Покинутий» йдеться, як через багато років жінка дипломата побачила покинутого нею сина. Він став черствим фермером, неспромігся викликати навіть у матері співчуття. У новелі «Батьковбивця» покинутий колись батьками

син вбиває їх через ненависть, зраду та егоїзм заможних обивателів. Життя позашлюбних дітей відтворюється у новелах «Батько», «Сповідь», «Дитина», «Жебрак», «Пані Перль» та інших. Рзповідач новели «Син» запитує свого приятеля: «Чи ви упевнені, друже мій, що... у вас немає дочки, що живе в якому-небудь кублі розпусти?».

***

Художні здобутки Мопассана викликали інтерес серед українських читачів. У 80-х роках XIX століття з'явилися українські переклади його творів. Складною була рецепція Лесі Українки, яка стримано оцінила роман «Життя» Мопассана, але ознайомившись зі збіркою новел «Дика пані», вона відзначила важливу роль Мопассана у французькій літературі, «як поворотного пункту від натуралізму до нових напрямів» [Леся Українка 1979, с.41].

Іван Франко продемонстрував високу професійну рецепцію творчості французького письменника. Його доробок він розглядав у контексті розвитку натуралізму та модерних течій у мистецтві доби. Критик закликав глибоко осмислити художню систему письменника: «Мопассанові твори не є предмет для думань філософа і моралiста; та філософу і моралісту лишається все-таки глибоко подумати над тим, яким способом ці твори здобули собі всесвітнє розповсюдження, а їх авторові таку славу, що її вкінці задокументовано марморовим пам'ятником у парку Монсо» [Франко 1979, с.38]. Дослідник захоплювався новелою «Пампушка», головна цінність якої полягає в її досконалості, незвичайній викривальній силі і високих художніх якостей. На думку Івана Франка, «сила таланту Мопассана полягала в психологічному змалюванні характерів, знаменитому відтворенні колориту часу, в меткому і вмілому показі звичаїв і норовів французької суспільності, в мистецькому накресленні навіть найуразливіших ситуацій у такий спосіб, що не вражав почуття моральності».

На Україні популярність Мопассана зростала з виходом у світ його творів українською мовою. За словами Вадима Пащенка, першою була перекладена новела «В дорозі» й оприлюднена 10 травня 1883 року в газеті «Голуа», а згодом – у газеті «Новий

пролом». На сторінках львівської газети «Слово» було опубліковано український переклад новели «Брильянти». Протягом наступного десятиріччя побачили світ перекладені по-українськи 43 новели. Іван Франко 1899 року опублікував дванадцять кращих новел у збірці «Дика пані». Дослідники вказують, що новели Мопассана виходили у часописах, в яких працював Іван Франко: «Зоря», «Дзеркало», «Діло» «Кур'єр Львівський», в якому побачили світ 20 перекладених новел. Перекладали твори французького письменника такі майстри слова, як Василь Щурат», Осип Маковей, Борис Грінченко, Михайло Старицький, Петро Чикаленко, Михайло Антонович, Євгенія Тардова та інші. У двадцятому столітті перекладали українською мовою Максим Рильський (30 перекладів), Іван Рильський, Людмила Івченкова, Валер'ян Підмогильний, Ольга Косач-Кривинюк, Михайлина Коцюбинська, Борис Козловський, Іван Світличний, Ірина Стешенко, Кость Тищенко, Ярема Кравець, Тамара Воронович, Михайло Дейнер, Ростислав Доценко, Михайло Качеровський, Левко Федоришин, Мирон Федоришин. У 1969 – 1972 роках видано у 8 томах твори Мопассана, що засвідчує популярність новел митця серед читачів України.

Література: Гі де Мопассан. Твори: У 8 т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1970. – С. 303.; Гі де Мопассан. Твори: у 8 т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1969. – С. 57 – 58.
Гі де Мопассан. Твори: У 8. т. – Т. 6. – К.: Дніпро, 1971. – С. 395.; История французской литературы: В 4 т. – Т. 3. – М.: Изд. АН ССР, 1959. – С.212.; Кірнозе З. Мопассан // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: У 2 . – Т. 2. – Тернопіль: Богдан, 2006. – С.216.; Пащенко В. Гі де Мопассан. Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1986. – С. 86.; Ткачук О. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 147. ; Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. – Т. 12. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 41.; Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – Т. 31. – К.: Наукова думка, 1979.– С. 38.
Шахова Кіра. Гі де Мопассан // – Твори: У 8 т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1969.

Ткачук Н.П. Новеллистический дискурс Ги де Мопассана.

В статье расскрыты художественные поиски в жанре новеллы Ги де Мопассана, написанны в русле поэтики реализма. Автор продемонстрировал художественное мастерство в изображении драматизма жизни, воссоздал проницательный анализ человеческих отношений и характеров. Его новеллы национальны за своим духом, иронией, некоторой эротической свободой и чувством меры в моделировании художественной картины мира.

***Ключевые слова**: новелла, дискурс, гетеродиегетический нарратор, реализм, ирония, чувство меры, художественная картина мира.*

Ірина Горенко, асп. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 УКР)
УДК 821.111(73)

Твір Ф. Дуґласса «Оповідь про життя Ф. Дуґласса, американського раба, написана ним самим» та жанрова видозміна оповідей невільників

У статті досліджується твір Ф. Дуґласса «Оповідь про життя Ф. Дуґласса, американського раба, написана ним самим». Особливу увагу приділено аналізу жанрової видозміни оповідей невільників у афро-американському дискурсі XIX ст.

***Ключові слова:** афро-американська література, оповіді рабів, автобіографія, жанр.*

Iryna Gorenko Frederick Douglass's work "The narrative of Frederick Douglass, an American slave, written by himself" and genre changes of slaves' stories

The article deals with Frederick Douglass's "The narrative of Frederick Douglass, an American slave, written by himself." Particular attention is paid to the analysis of genre modifications in slave narratives in African-American literature of XIX century.

***Keywords:** African-American literature, slave narratives, autobiography, genre.*

Велику роль у розвитку афро-американської літератури та в боротьбі з рабовласницькою системою відіграв твір Ф. Дуґласса

«Оповідь про життя Ф. Дуґласса, американського раба, написана ним самим», що був опублікований 1845 року в Бостоні. Сьогодні перші чотири наклади праці рідко трапляються у широкому вжитку. Така ж ситуація характерна і для другої версії автобіографії Ф. Дуґласса – «Моя неволя і моя воля», що вийшла друком 1855 року. Третій варіант життєпису Ф. Дуґласса «Життя та часи Ф. Дуґласса» (1881) є найпопулярнішим. «Найвизначніший з усіх рабів» завоював прихильність аболіціоністської громади, щойно прибувши до Нью Бедфорда у 1841 році. Вже через рік в одному з листів до свого знайомого він писав, що виступає на великих та приватних зібраннях цілими днями і навіть уночі. Разом із Чарльзом Ремондом, вільним негром, який числився першим промовцем у списку аболіціоністів, Ф. Дуґласс з великим успіхом подорожував Массачузетсом та свідчив про своє нестерпне життя на Півдні. У газетних відгуках на шалену популярність чорношкірого промовця зазначалося не лише про його талант красномовця, а й про те, що вміння логічно вибудовувати своє свідчення дає підстави визнати чорношкірих рабів рівноцінними у своєму розвитку з білими американцями. «Це не було просто красномовство чи прекрасний зразок ораторського мистецтва. Це було щось набагато шаленіше, темніше, глибше. Це був вулканічний вибух людської натури, яку довго уярмлювали і тепер вона вирвалася на волю. Це була буря протесту; і я не міг стриматися від думки, коли він ходив взад-вперед по сцені, неначе нумідійський лев, як цей грізний голос лунав би по соснових борах на Півдні, коли там настав би час божого гніву, закликаючи пригноблених до боротьби, наганяючи страх у душу стривожених та розпачливих панів. Він нагадав мені Туссена серед плантацій Гаїті» [Starling 1988: 250]. Майбутній письменник користувався широкою популярністю не лише на півночі США, а й за кордоном, подорожуючи зі своїми промовами.

Ф. Дуґласс народився у штаті Мериленд на плантації Такагоє. У вже традиційному на той час стилі його свідчення розпочинається з повідомлення про походження та відсутність точної дати народження. Він вважав, що народився приблизно у 1818 році, оскільки одного разу, десь 1835 року, підслухав, як господар сказав, що йому виповнилося сім літ. Далі ми дізнаємося, що мати Ф. Дуґласса, Гаррієт Бейлі, мала темний колір шкіри. Вже

від разу після народження хлопця забрали від матері і згодом він мав можливість побачити її лише кілька разів. Найбільш цитованим та сентиментальним моментом оповіді є змалювання їхніх відносин: «Я не пригадую, щоб коли-небудь бачив маму при денному світлі. Вона бувала зі мною лише вночі. Вона лягала поруч зі мною і заколисувала, але задовго до того, як я прокидався вона йшла геть. Спілкування між нами було дуже коротким. Незабаром смерть поклала кінець і цьому, так само, як і її труднощам та мукам. Вона померла, коли мені здається було сім років на одній з ферм господаря, біля млину Лі. Я не зміг бути присутнім під час її хвороби, смерті чи поховання. Вона відійшла у інший світ задовго до того, як я дізнався про це. Не мавши змоги насолодитися її заспокійливою присутністю, її турботливістю та опікою, я сприйняв звістку про її смерть з такими ж емоціями, як і повідомлення про смерть чужинця» [Douglass 1845: 4]. Про батька Ф. Дуґласс не мав відомостей, лише колись чув натяк на те, що ним був сам господар.

Ініціація у жорстокий світ системи рабовласництва відбулася щойно оповідач прибув з хижі бабусі, що жила на краю плантації, до будинку господаря. Автор детально описує сцену побиття молодої рабині за те, що вона продовжувала зустрічатися з рабом, з яким пан заборонив їй бачитися. Ф. Дуґласс детально описав ієрархію між усіма ланками рабовласницького управління. Дитячі спогади про гірке життя становлять одну з найчутливіших та найвразливіших частин оповіді. «Старий господар рідко бив мене, тому найбільше я страждав від холоду та голоду. І навіть більше від холоду, аніж від голоду. Спекотним літом чи лютою зимою, я був майже голим – без капців, шкарпет, пальта, штанів. Єдиним моїм убранням була груба лляна сорочка, що сягала лише колін. Я, напевно, загинув би від холоду, якби унайбільш холодні ночі не здогадався викрадати мішок , у якому носили кукурудзу до млина. Я зазвичай залазив у той мішок, виставляючи ноги та голову на зовні, і спав там на холодній, вогкій, глиняній долівці» [Douglass 1845: 6]. Автор змалював також невибагливу та скупу їжу рабів, якою переважно була кукурудзяна крупа, яку їли будь-чим лише не ложками.

Окремої уваги заслуговують широкі роздуми Ф. Дуґласса про негритянські пісні. «Я часто дуже дивувався, живучи на Півдні,

коли люди говорили про те, що спів рабів передає їхню скорботу та веселість. Більшої помилки бути не може. Раби співають тоді, коли вони найбільш нещасливі. Пісні рабів передають скорботу їхніх сердець; вони дають їм полегшення, так само, як сльози дають полегшення зболілому серцю…. Плач від радості, і спів від радості були неможливими для мене у лещатах рабства» [Douglass 1845: 10]. Ф. Дуґласс детально описав, як створювалися пісні рабів та як їх виконували.

Дитинство письменника закінчилося у вісім років, коли його власник вирішив відіслати його для прислуговування в домі свого родича у Балтиморі. Хлопець сприйняв вістку з радістю, оскільки вже не раз чув від старших рабів про красу міста. Крім того його нічого не пов'язувало з плантацією Ллойда – мати померла, а баба жила на околиці і він рідко бачився з нею. Ф. Дуґласс сподівався, що у новому домі злидні, холод та голод не так сильно дошкулятимуть йому. Перед від'їздом господиня подарувала хлопцеві штани. Подорож відбулася річкою погожого суботнього дня. Ф. Дуґласс прослужив у маєтку Олдів сім років, які стали роками його формування та змужніння. Першу зустріч з панею автор опсував так: «І ось раптом я побачив те, чого раніше ніколи не бачив; це було біле лице, що світилося найпозитивнішими емоціями; це було лице моєї нової господині, Софії Оулд. Я хотів би вміти змалювати захоплення, що пройняло мою душу. Її вираз обличчя був новим та дивним для мене, він осявав мою стежку світлом щастя. Маленькому Томасові сказали, що це і є його Фредді – а мені сповістили, що я маю займатися маленьким Томасом; отож я приступив до виконання обов'язків у новому домі з найвеселішими сподіваннями» [Douglass 1845: 20].Ф. Дуґласс був першим рабом міс Оулд,який цілковито підкорявся їй. Господиня почала від разу ж навчати хлопця грамоти. Однак незабаром її чоловік узрів це заняття і суворо заборонив продовжувати науку, адже навчання рабів було протизаконним. Містер Оулд пояснив: «якщо ти навчиш цього ніггера (кажучи про мене) читати, ми не зможемо втримати його. Це назавжди зіпсує його як раба. Він тут же стане некерованим і не матиме ніякої цінності для господаря. Для нього самого це теж не принесе ніякого добра, хібащо шкоду. Це породить у ньому незадоволення та смуток» [Douglass 1845: 21]. Цей момент став визначальним для Ф. Дуґласса, він зрозумів, що

шлях до свободи пролягає через освіту. Хлопець поставив собі завдання будь-яким шляхом навчитися читати.

Після семи років служби Ф. Дуґласса повернули знову на плантацію, яку успадкував містер Томас Оулд після смерті першого господаря капітана Ентоні. Томас Оулд тут же віддав раба в найми до містера Едварда Кові, одного з найжорстокіших рабовласників. Письменник пригадував: «З раннього ранку до темної ночі я важко працював у полі чи у лісі. В окремих порах року нас тримали на плантації до одинадцятої-дванадцятої години ночі. У ті час Кові постійно приїжджав на поле і наказував працювати швидше. Колись він був наглядачем, тож добре знав як управляти рабами. Його неможливо було обманути» [Douglass 1845: 22]. Після шести місяців жорстокої експлуатації Ф. Дуґласс зовсім занепав духом: «Я втратив свою природню гнучкість; мої розумові здібності знизилися; вміння читати пропало; веселий вогник у очах згас; темна ніч рабства охопила мене і я перетворився з людини на тварину» [Douglass 1845: 22].

Критичним моментом у житті оповідача стала сутичка з господарем, коли той одного разу без будь-якої причини напав на хлопця в конюшні і почав жорстоко бити його. Спротив з боку нещасного раба налякав рабовласника, але останній нікому не повідомив про сутичку, боячись втратити свою репутацію. Для Ф. Дуґласса момент протистояння став поштовхом до переосмислення свого становища: «Що ж, мій любий читачу, бійка з містером Кові, – принизлива, як і цей її опис – стала поворотним пунктом у моєму *житті раба.* (курсив в ориг.). Глибоко у моїй душі знову запломенів вогник волі; я пригадав свої мрії, які плекав живучи у Балтиморі; та відродив відчуття особистої гідності. Я змінився після тієї бійки. Я був *нічим* (курсив в ориг.) перед тим. Я СТАВ ЛЮДИНОЮ ТЕПЕР… Цей дух зробив мене вільною людиною *фактично* (курсив в ориг.), хоча я залишався рабом за *формою* (курсив в ориг.)» [Douglass 1845: 41]. Через чотири роки після того випадку Ф. Дуґласс зумів утекти з лещат рабства. У продовж того часу його продали у рабство до більш людяного рабовласника. Там автор мав можливість відновити своє вміння читати, а також він організував недільну школу для двадцятьох-тридцятьох рабів, яких вчив елементів грамоти. Відтак 3 вересня 1838 року Ф. Дуґласс вдалося покинути Південь і прибути до Нью-

Йорка. Подробиці своєї втечі письменник розкрив лише у третій версії автобіографії. У Нью-Йорку Ф. Дуґласс зустрів свою майбутню дружину Анну, вільну чорношкіру американку, з якою згодом одружився. Спочатку письменник виконував усілякі роботи, аби прогодувати сім'ю, в якій через рік народилася дитина. Згодом Ф. Дуґласс розпочав свою співпрацю з аболіціоністською організацією у Нью Бедфорді.

Важливий момент оповіді полягає в тому, що в ній уперше чорношкірий оповідач контролював як сюжетну динаміку, так і художні засоби вербалізації власного досвіду. З цього приводу Р. Степто твердить: «Наратив Дуґласса – це інтегрована форма нарації особливого типу. Інтеграційний процес здійснюється відповідно до конвенційної манери, яку знаходимо в наративі Нортупа, через змалювання образів, що взяті з підтверджуючих документів…; разом з тим її новий і визначальний прорив полягає у створенні енергії, яка пов'язує документальні свідчення з оповіддю, і в той же час усуває їх від участі у риторичних стратегіях оповіді та у підтвердженні її справжності. Оповідь Дуґласса домінує у тесті, бо сама підтверджує свою достовірність» [Stepto 1991:17].

Вступні тексти до оповідки, написані Вільямом Ллойдом Ґаррісоном, відомим аболіціоністом та редактором часопису «Ліберейтор» та Венделл Філліпс, теж аболіціоністка та захисниця прав чорношкірих. Проте їхні передмови відрізняються від традиційних передніх слів, основне завдання яких полягало в тому, щоб гарантувати, правдивість оповіді раба про невільницький досвід, а також скеровувати та коригувати процес написання. Передмова В. Ґаррісона починається відповідно до канону: «Містер Дуґласс обґрунтовано вирішив написати власну оповідь, у власному стилі, і з використанням власних здібностей, а не запозичувати чужі моделі. І таким чином це цілком його власний плід; і …на мою думку, він має високу якість». Далі В. Ґаррісон відходить від аналізу особи автора чи свідчення, а звертається до аудиторії з критикою рабовласницької системи та обирає аболіціоністсько-пропагандистську риторику. Його «Переднє слово» закінчується закликами та лозунгами антирабовласницького штибу: «Читачу!...» [Douglass1845: xiv]. Лист Венделл Філліпс, що входить до вступного тексту оповіді, теж має інший характер, аніж

листи, що писалися у таких випадках. Р. Степто наголошує: «він (лист Венделл Філліпс – І. Г.) написаний у дусі морального та лінгвістичного паритету між білим поручителем та чорношкірим автором, що раніше не траплялося, і що згодом після 1845 року теж траплятиметься не часто » [Stepto 1991: 19]. Окрім цих вступних текстів, написаних білошкірими діячами того часу, Ф. Дуґласс утверджує свою владу над текстом через індивідуальний стиль письма.

Своєрідність творчого методу Ф. Дуґласса полягає у використанні декількох типів письма. Р. Степто визначає їх так: синкретизм фразем, інтроспективний аналіз, залучення документів-свідчень, і спостереження автора як учасника події. На думку Р. Степто, вони є базовими підставами для визнання оповідок рабів автобіографіями. Прикладом синкретичної фраземи є наступне речення: «Мої ноги так задерев'яніли від морозу, що ручка, якою я пишу, перетворилася б на попіл» [Douglass 1845: 97]. Автор об'єднує минулий і теперішній час. Така реконтекстуалізація минулого у теперішньому є одним зі шляхів опрацювання оповідачем травматичного досвіду рабства. Інтроспективний аналіз увиразнює динаміку формування вільної особистості, кризові моменти на шляху оповідача до осмислення ганебності свого стану. Через інтроспективний аналіз презентована «історична самість», а не, за словами Р. Степто, «тимчасова істерія» [Stepto 1991: 21]. Дослідник наголошує, що цей прийом забезпечує перехід особистої історії в автобіографію. Моменти, коли внутрішній бунт оповідача переростав у відкрите протистояння і часто у фізичну боротьбу з гнобителем, традиційно завершувалися втечею бунтівника, або ж його покаранням. У творі ж Ф. Дуґласса інтроспекція, що слідує після суперечки раба з поневолювачем, розкриває нову сутність ідентичності першого. Такий авторський самоаналіз суттєво відрізнявся від сентиментальних пасажів, які характерні для попередників та сучасників Ф. Дуґласса, і саме він, як зауважує Р. Степто, дозволяє розцінювати цю оповідь як автобіографію.

Важливо зазначити, що Ф. Дуґласс самостійно обрав моменти, які вважав необхідними для повноти змалювання свого шляху з рабства на свободу. Цей факт експлікує його контроль над наративом, а не просте дотримання текстових кліше, що вже на той час існували в оповідках рабів. Зокрема, автор не включив

славнозвісної історії про «підземну дорогу» яка була незмінним атрибутом свідчень рабів. «Ці дивовижні риторичні пропуски чи мовчанки ускладнюють і підтверджують його особу наратора як учасника-спостерігача» [Stepto 1991:25].

Ф. Дуґласс розширив стилістичний інструментарій оповідок, зокрема, у його творі широко використовуються антитеза, чергування коротких і довгих речень, повтори, іронія та сатира, цілеспрямована та чітко сформульована інвектива. Заключна частина твору та додаток відрізняються від традиційних оповідей рабів і підтверджують владу автора над текстом. Вони не містять листів та свідчень білошкірих американців, а натомість розмисли Ф. Дуґласса про християнство та життя християнина.

Література: *Бахтин* 1972: Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского / Бахтин Михаил. – М.: Худож. Лит., 1972. – 470с.; Douglass F. The narrative of Frederick Douglass, an American slave, written by himself / Douglass Frederick. – [Електронний ресурс]. Режимдоступу:http://www.ibiblio.org/ebooks/Douglass/Narrative/Douglass_Narrative.pdf; Foster F. S. Witnessing Slavery. The Development of Ante-Bellum Slave Narratives / Frances Smith Foster. – Madison: The University of Wisconsin Press, 1994. – 238p.; Starling M. W. The Slave Narrative: its Place in American History/ Starling Marion William – Howard University Press, 1988. – 375p.; Stepto R. B. From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative/ Stepto B. Robert – University of Illinois Press, 1991. – 248 p.;

В статье исследуется повесть Ф. Дугласса «Повествование о жизни Ф. Дугласса, американского раба, написанная ним самим». Особое внимание уделено анализу жанровым видоизменениям невольничьих повествований в афро-американском дискурсе XIX века.

***Ключевые слова**: афро-американская литература, невольничьи повествования, автобиография, жанр*.

Наталя Грицак, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3
УДК 82.091

Василь Стус як перекладач поезії Марини Цвєтаєвої

У статті запропоновано аналіз перекладу. Продемонстровано, що перекладач максимально зберіг емоційну атмосферу, особливості ритмомелодики і найважливіші поетичні образи і мотиви вірша М. Цвєтаєвої.

***Ключові слова**: переклад, поезія, читач, поетика.*

Natalya Gritsak Vasyl Stus as Maryna Tsvetaeva's poetry translator

The author analyses the translations of M.Tsvetayeva poetry by V.Stus in the article. It is shown that the emotional atmosphere, the peculiarities of rhythm and melody, the essential images and motives of M.Tsvetayeva's poetry have been preserved by the translator.

Key words: translator, poetry, reader, poetics.

У творчому доробку, який нам залишив Василь Стус, вагоме місце належить перекладам. Він перекладав з багатьох мов, у тому числі – з російської: Івана Буніна, Валерія Брюсова, Миколу Заболоцького. Вабила його й поезія Марини Цвєтаєвої. Як відомо, український митець намагався творити добірки перекладів тих митців, які близькі, духовно й естетично суголосні йому. Наведемо роздуми М. Борецького: «Василь Стус підходить до поетів, котрих береться перекладати, дуже вибірково: вони мусять бути в чомусь близькими йому духом, їх світобачення мусить перегукуватись з його власним світосприйняттям» [Борецький 1998: 96].

Отже, Василь Стус захоплювався неповторними ритмами, поетичним втіленням філософських умонастроїв і душевних настроїв поезії Марини Цвєтаєвої, хоча вона не входила до кола його «улюблених» поетів, але він вважав Марину Цвєтаєву, так би мовити, взірцем поета. Доказом наших міркувань слугують, насамперед, листи В. Стуса, які є першоджерелом, адже саме завдяки цій кореспонденції ми маємо цінні автокоментарі та філософські роздуми автора. Згадаємо його лист до дружини та сина від 10.08.1981 року (у листі В. Стус робить аналіз «Поеми кінця» М. Цвєтаєвої, а також пише про своє ставлення взагалі до її творчості), зокрема читаємо: «… мені подобається її стиль, енергія письма – дуже пружний і м'язистий текст. Чому? Бо – розмір такий: короткі рядки й римовані. Отже, має бути дуже багато змісту) [Стус 1997:]. У листі від 14 – 15.11.1982 року знаходимо ще одне підтвердження наших висновків: «Сьогодні неділя, 14 листопада.

Сидів, читаючи прегарні нотатки Марини Цвєтаєвої «Искусство при свете совести»… Що ж Цвєтаєва? Здається, все, що я писав вам у своєму великому листі про неї (в липні писав, але листа чомусь сконфіскували), є в цій статті. Тобто в ній така прекрасна самохарактеристика поетеси, що годі комусь так зробити» [Стус 1997: 205].

Слушно з цього приводу зауважує М. Єгорченко: «Вочевидь, захоплення Стуса «прегарними нотатками» Цвєтаєвої про поетичну творчість «Мистецтво в світлі совісті» зумовлене не лише збігом думок обох поетів, а й сприйняттям Стусом особистості, творчого кредо, долі Цвєтаєвої як своєрідних «поетологічних констант» [Єгорченко 2008: 64]. Безперечно, що В. Стус вважав російського поета своїм однодумцем та співрозмовником, що було однією з причин, які спонукали його до перекладу цвєтаєвського вірша. На іншу причину вказав Д. Наливайко, а саме: «Перекладання було для нього не лише формою активного прилучення до багатств світової культури, а й неодмінною передумовою творчого зростання й переростання у справжнього митця» [Наливайко 1991: 183]. Так, у перекладацькій спадщині В. Стуса маємо вірш-переклад «Неподражаемо лжет жизнь» (Ну й химерує лжа життьова).

Цей вірш М. Цвєтаєва написала 8 липня 1922 року, перебуваючи проїздом із донькою Аріадною у Берліні, оскільки кінцевим пунктом призначення подорожі родини Цвєтаєвих була Прага, де їх очікував Сергій Ефрон. Цікавим фактом є те, що вірш «Неподражаемо лжет жизнь» написаний М. Цвєтаєвою під сильним впливом книги Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь», яку вона отримала поштою в Берліні з дарчим надписом автора. Поезія Б. Пастернака та події тих років змусили М. Цвєтаєву замислитись над одвічними філософськими питаннями: що є життя та у чому полягає його сенс. Однозначної відповіді на це питання М. Цвєтаєва не давала, адже життя вона інтерпретувала як вибір між матеріальним (звичним) і високим (духовним). Для М. Цвєтаєвої поняття «життя» і «творчість» були нероздільними, одне обов'язково передбачало друге: жити – творити, творити – жити. Все її життя, вся її поезія сприймаються, мов непримиренна боротьба з повсякденним, сірим та буденним існуванням. По-

іншому М. Цвєтаєва не хотіла (а головне! – не могла) жити. Власне концепція «життя як творчості» привертала увагу В. Стуса.

У листі від 10.08.1981 року (який ми вже цитували) український поет розмірковував над цими цвєтаєвськими ідеями: «Бо життя, пише вона, є нестерпне (такий її досвід, досвід не умов, а темпераменту, може: Марині все всюди не подобалося: коли б на землі був рай повсюдний, вона б нарікала, чому небо зверху, а не внизу, під землею – таку вже натуру мала). Отож, за Мариною, – жити це значить не жити. Тобто там, де живуть, жити неможливо» [Стус 1997: 383]. Далі доходить висновку, що «суть же головна Марини: що це революціонерка, як і належить бути справжньому поетові. І революціонерка не в політичному смислі (це, здається, не є достеменною ознакою поета), а в ширшому – буттєвому смислі. Ось у цьому – суть її «революціонерства» – вона прагнула прожити життя цікаве, сліпуче, захватне, а не нудне, сіре, помірковане. Оце і було для неї – «щастя». Щастя, від якого вона, зрештою, влізла в зашморга. Але – не в тому суть. Таке вже було її «щастя», в яке вона вірила і якому вірною лишалася все життя» [Стус 1997: 383].

Отже, пропонуємо порівняти оригінал із перекладом.

М. Цвєтаєва:	В. Стус:
Неподражаемо лжет жизнь: *Сверх ожидания, сверх лжи…* *Но по дрожанию всех жил* ***Можешь узнать: жизнь!*** *Словно во ржи лежишь: звон, синь…* (Что ж, что во лжи лежишь!) – жар, вал… *Бормот – сквозь жимолость – ста жал…* *Радуйся же! – Звал!* ***И не кори меня, друг, столь*** *Заворожимы у нас, тел,* *Души – что вот уже: лбом в сон,* *Ибо – зачем пел?*	*Ну й химерує лжа життьова!* *Правду мурує? З брехонь? – Овва!* *Жили вузлами в'яжи – це й є* *Справжнє життя твоє.* *Ніби в житі лежиш: дзвін, плин.* *Все, небожителю, геть все – лжа!* *Вже і за жимолоттю – сто жал...* *– Тим і радій! – Жаль.* *Не жури мене, друже, і не кори,* *Нам зачаровано душ став.*

В белую книгу твоих тишизн, *В дикую глину твоих "да»* *Тихо склоняю облом лба:* *Ибо ладонь – жизнь* [Цветаева 1990: 202].	*Отже. Чоло в сон занури,* *Бо ж – нащо співав?* *До білої книги твого німоття,* *До глини воль твоїх спроквола* *Покірно схиляю улам чола,* *Бо ж долоня – життя* [Стус 1992: 43].

Особливість звукової організації цього вірша добре схарактеризувала О.Г. Ревзина, зокрема дослідниця зазначила, що «у вірші повторюються звуки, які складають звуковий фон слова «життя». У цей звуковий повтор входять слова, які дають оцінку життя, називають фізичний стан людини як розпізнавальної ознаки життя. Ми ще також бачимо додаткові звукові подібності між окремими словами: лжи – жил (повна тотожність), неподражаемо – по дрожанию – ожидания. І ми розуміємо, що виділене на строфічному рівні слово життя не лише погоджено зі змістом сказаного, але й надає йому багатогранного значення: «дрожание» життя розкрито у кожному слові, аналогічно тому, як в світі «жизнь» – і в надії, і в омані» [Ревзина 2002: 420].

В. Стус дуже добре усвідомлював усю складність перекладу поезії М. Цвєтаєвої. Наведем його роздуми: «Треба спочатку установити, що перекладати (у Цвєтаєвої: Неподражаемо лжет жизнь, сверх ожидания, сверх лжи, но по дрожанию всех жил можешь узнать: жизнь!) чи зміст. Але у цьому вірші змісту, сказати б, нема. Тобто замість словесного змісту є зміст звуковий, зміст інтонації (як завжди – скаженої, шаленої у Марини). Во ржи – во лжи – жимолость – не жури, заворожи. Ось це й треба перекладати – ланцюг звуків. Зберігши грацію вірша)» [Стріха 2006: 295 – 296]. Зазначимо, що його перекладацька концепція йшла в унісон із поглядами М. Цвєтаєвої стосовно творчого процесу перекладу. Цитуємо: «Я перекладаю на слух – і на дух (речі). Це більше, ніж смисл».

Вважаємо, що Василь Стус переклав вірш поетично майстерно, що дозволило йому максимально наблизитись до першотвору. Перекладаючи, він начебто подумки спілкувався із автором першотвору, оскільки міг створити переклад напрочуд близький оригіналу. Саме про такий принцип перекладу писав

А. Несторов у своїй статті «Переклад як воля та уявлення», зокрема дослідник пише про те, що «інколи поетичний переклад є не перекладом з однієї мови на іншу, а перекладом з досвіду автора на досвід перекладача, з літератури на літературу, з життя на життя. Головним фактором є інтуїція, відчуття та переосмислення кожної фрази» [Нестеров 2010: 144]. Український митець демонструє своєму читачеві, що справжня поезія не вичерпується одним, навіть дуже якісним перекладом, що повної адекватності відтворення поетичних рядків не можливо досягнути. Натомість читач отримує нову інтерпретацію оригіналу, яка слугує допоміжним матеріалом у розкритті авторської концепції.

Український переклад передає особливості оригіналу, але йому притаманні риси української національної культури. Можемо стверджувати, що В. Стус адаптував російський матеріал шляхом переосмислення його в новому національно-культурному середовищі. Отже, український поет вдало вирішив одну із ключових проблем поетичного перекладу, про яку читаємо й у праці С. Ковганюка:«Якщо хочеш гармонійно поєднати форму і зміст, то бери зміст оригіналу, але надавай йому форми, властивої твоїй рідній мові» [Ковганюк 1968: 23].

З цієї позиції стає зрозумілими певні зміни у загальній тональності вірша та у метричній схемі першотвору. Автор перекладу загалом відтворив для українського читача ритміку і тональність оригінального тексту. На фонетичному рівні таке відчуття підсилює збереження звукопису, а саме, алітерації. Збережено нагромадження однакових звуків: «ж», «з», «р», «і». Так, у першотворі приголосний «ж» зустрічається 20 разів, у В. Стуса аналогічно – 20 разів; приголосний «з» зустрічається 10 разів, у В. Стуса – 6 разів; приголосний «р» вживається 10 разів, у перекладі – 12 разів. При цьому перекладач намагався зберегти гру звуками у кожному рядку, наприклад, у М. Цвєтаєвої – «*Словно во ржи лежишь: звон, синь…*», у В. Стуса – «***Ніби в житі лежиш: дзвін, плин***». У наведеному прикладі також важливу роль відіграє голосний «і», який чергується із приголосним «ж». Таке поєднання є допоміжним у розкритті філософічності вірша, оскільки звук «ж» викликає асоціації із життям, а звук «і» – це розкриття життя у всіх його проявах. Українська версія російського оригіналу вражає точністю і майстерністю відтворення звукової організації, його

інструментовки, емоційного настрою і специфіки художньої форми.

Однією з найскладніших проблем, які виникають під час поетичного перекладу, є система віршування, еквілінеарність та еквіритмічність. Проте, ми добре розуміємо, що абсолютної еквіритмічності, безперечно, можна досягти, але це не завжди потрібно для якісного звучання перекладеного вірша. Що ж спостерігаємо в українському перекладі?

В. Стус у вірші не відтворив метричної схеми оригіналу, натомість запропонував свою. Цвєтаєвська строфа побудована за наступною схемою: три рядки – це два дактилі і один спондей з двома наголосами, четвертий – один дактиль та один спондей з двома наголосами. Український митець не дотримався певної схеми, кожна його строфа відрізняється своєрідністю. Проте спираючись на праці М. Рильського [Рильський 1971, 1975], у яких лейтмотивом проходить думка про те, що перекладач не повинен виконувати роль майстрового, оскільки процес перекладу має вміщувати момент творчого вибору, ми вважаємо, що не відтворення у повній мірі еквіметричності першотвору дозволило В. Стусу не втратити як творчої індивідуальності М. Цвєтаєвої, так й його власної поетичної індивідуальності. Саме така метрика вірша дозволила В. Стусу максимально наблизитись до ритмомелодики оригіналу, відтворити емоційний настрій, тональність усіх строф та зберегти власну творчу індивідуальність.

Водночас В. Стус максимально зберіг цвєтаєвську чоловічу риму і її римовані слова. Наприклад, у другій строфі у М. Цвєтаєвої «*вал – жал – звал*», у В. Стуса – «***лжа – жал – жаль***», у третій строфі останній рядок у М. Цвєтаєвої «*пел*», у В. Стуса – «***співав***» і у четвертій строфі: «*да – лба*» – «***спроквола – чола***». Римовані ж слова він зберіг лише тричі: «*жал*» – «***жал***» у другій строфі, «*пел*» – «***співав***» у третій, «*жизнь*» – «***життя***» у четвертій строфі. У решті строф український поет запропонував власні рими і слова, що римуються. Так, у М. Цвєтаєвої «*жизнь – лжи*», у В. Стуса – «***життьова – овва!***», у М. Цвєтаєвої «*жизнь – жил*», у В. Стуса – «***це й є – твоє***». Запропоновані зміни вражають своєю талановитістю і багатством. Довершеним і колоритним видається перекладений рядок: «*Тихо склоняю облом лба –* ***Покірно схиляю улам чола****».*

Також В. Стус намагався зберегти у перекладеному тексті цвєтаєвські поетичні мотиви та образи. Зазначимо, що навіть у тих рядках, де відбулась своєрідна трансформація, перекладач не втратив цвєтаєвської тональності і настрою. Наприклад, «*лет жизнь – **лжа життьова***», «*по дрожанию жил – **жили вузлами в'яжи***», «*можеш узнать жизнь – **це й є життя твоє***», «*словно во ржи лежишь: звон – **ніби в житі лежиш: дзвін***», «*бормот – сквозь жимолость – ста жал – **вже і за жимолоттю – сто жал***», «*радуйся – **радій***», «*не кори меня, друг – **друже, і не кори***». Досить вдалою перекладацькою знахідкою варто вважати наступну заміну: «*в дикую глину твоих «да» – **до глини воль твоїх спроквола***». Як бачимо, український поет не женеться за лексичною точністю, для нього принципово передача внутрішніх почуттів ліричної героїні, відображення найтонших смислових нюансів оригіналу. З цього приводу слушно зауважує С. Квіт, що «точно передати текст може лише той перекладач, який зуміє дати мовне вираження тому предмету, котрий відкриває йому оригінальний текст, тобто знайде мову, котра буде його власною і, разом з тим, відповідатиме оригіналу» [Квіт 2003: 42].

Таким чином, зіставлення першотвору та перекладу продемонструвало, що В. Стус максимально зберіг художню форму оригіналу, його емоційну атмосферу, особливості ритмомелодики та найважливіші поетичні образи. На нашу думку, саме про таку перекладацьку манеру писав один із дослідників теорії перекладу О. Гайнічеру: «Перекласти вірш не означає передати засобами іншої мови образи, вихоплені окремо, окремі ритміко-інтонаційні нюанси (хай навіть досить тонкі) – потрібно створити цілісну поетичну структуру, в якій головні ідейно-художні компоненти взаємодіють між собою аналогічно тому, як це відбувається в самому першотворі» [Гайнічеру 1990: 46]. Ймовірно, у ході перекладацької діяльності В. Стус зумів у собі поєднати читача, поета і перекладача. Стус-читач побачив і відчув серцем і душею настрій ліричного герою, Стус-поет увібрав і розділив цвєтаєвське світосприйняття, а Стус-перекладач зумів, не порушуючи цвєтаєвської індивідуальної манери, її стилю, не змінюючи її поетичних образів, представити читачеві прекрасний зразок багатства української мови.

Література: *Борецький*: Борецький М.І. Вірші Марини Цвєтаєвої в перекладах Мирона Борецького // Творчість Марини Цвєтаєвої в контексті

культури Срібного віку – матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 105-річчю від дня народження М. Цвєтаєвої. – Дрогобич, 1998. – Частина 2. – С. 99 – 107.; *Гайнічеру* Гайнічеру О.І. Поезія і мистецтво перекладу: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1990. – 212 с. ; *Єгорченко* Єгорченко М. Проблема творчості у Василя Стуса та Марини Цветаєвої / М. Єгорченко // Мандрівець: Видання «Наукових записок Національного ун-ту «Києво-Могилянська Академія». – 04/2008. – №2 . – С. 63–66.; *Квіт* Квіт С.М. Основи герменевтики: Навч. посіб. – К.: Вид.дім «КМ Академія», 2003 – 192 с.; *Ковганюк* Ковганюк С. Практика перекладу / С. Ковганюк. − К.: Дніпро, 1968. − 276 с.; *Наливайко* Наливайко Д. Василь Стус – перекладач. // Всесвіт. – 1991. – № 1. – С.183– 185.; *Нестеров* Нестеров А. Поэзия и стереометрия, или Перевод как воля и представление / Антон Нестеров // Иностранная литература. – № 12. – 2010. – С. 144 – 165; Просто сердце: Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой. – М.: Прогресс, 1967. – 104 с.; *Ревзина* Ревзина О.Г. Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. М.: Эдиториал УРСС, 2002. – С. 418 – 433.; *Рильський* Рильський М.Т. Мистецтво перекладу: Статті, виступи, нотатки. – К.: Рад. письменник, 1975. – 344 с.; *Рильський* Рильський М.Т. Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – 50 с.; *Стріха* Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. – К.: Факт-Наш час, 2006. – 344 с.; *Стус* Стус В. Золотокоса красуня: Вірші. — К.: Слово і час, 1992. — 47 с.; *Стус* 1997: Стус В. Листи до рідних // Василь Стус. Твори: В 4. 6 книгах. – Львів: Просвіта, 1997. –Т 6 (додатковий), кн. І. – 494 с.; *Цветаєва* Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Проза – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1990. — 848 с.

Зоряна Дубравська, асп. (Дрогобич)

УДК 821.111 20: 82.02
ББК 83. (4ВЕЛ) 6 – 8

Творчість Мартіна Еміса: смислотворчі акценти інтерпретації образів

У статті розглянуто реалізацію авторського «Я» крізь призму головних героїв романів Мартіна Еміса «Записки про Рейчел» та «Гроші: записка самогубця».

Ключові слова: *англійська література, постмодернізм, біографічний роман, особистість, образ автора, образ головного героя.*

Zoryana Dubravska "The creative works of Martin Amis: the significative accents of the interpretation of the images"

The article deals with the realization of the author's "Self" in the light of the main characters of the novels "The Rachel Papers" and "Money: A Suicide Note" by Martin Amis.

Keywords: *English literature, postmodernism, biographic novel, personality, image of the author, image of the main character.*

Початок літературної кар'єри Мартіна Еміса можна з упевненістю назвати вдалим. Написаний 1973 року дебютний роман «Записки про Рейчел» («The Rachel Papers») не лише привернув увагу на молодого автора, а й викликав чимало схвальних відгуків серед критиків та літературознавців. Роман був таким успішним, що 1974 року був удостоєний премії Сомерсета Моема.

Знаковим вважається також роман «Гроші: записка самогубця» («Money: A Suicide Note»), написаний 1985 року. Ці два твори не лише наповнені комічними сюжетами, але й відзначаються особливими образами головних героїв, у яких постає сам Мартін Еміс.

Герой «Записок про Рейчел» – не звичайний підліток, а, за його висловлюванням, – майбутній письменник, що кардинально змінить його ставлення до навколишнього світу. Напередодні свого двадцятиліття головний герой Чарльз Хайвей переглядає свої записи, щоденники, нотатки. Перечитує свої перші творчі спроби. Власне розповідь Чарльза починається з того, що він робить спробу підсумувати прожитий період життя, відпустити який він ще не готовий. Це немовби своєрідний ритуал перед дорослішанням, перед переходом «в цю жахливу Країну Велетнів, де, як видається дітям, на них очікує доросле життя» [Amis 1984: 171]. Та свою увагу головним чином зосереджує на цьому романі.

У свій двадцятий день народження він намагається віднайти власне Я, осмислити сенс буття засобами ретроспекції: за допомогою «поміток на полях своєї юності» здійснити подорож у минуле.

Екзистенція Чарльза у той період життя, який він називає юністю, – це постійна боротьба зі своїм тілом. Тілесні недуги, змінюючи одна одну, випробовують екзальтовану свідомість героя: хлопець ходить в бібліотеку, гортає медичні енциклопедії у пошуках відповіді на свої тривоги, відвідує лікарів… Одним із засобів боротьби з тілом є іронія.

Цікавим є той факт, що гротескове тіло, за М. Бахтіним, «бачення цього тіла, його функції, ані у двадцятому, а тим паче у двадцять першому столітті» не зазнало істотних змін». Гротескове тіло включає в себе поняття хворого тіла; «воно постійно перебуває у процесі становлення, незавершеності, постійної взаємодії з довкіллям» [Бахтин 1986: 282].

Прикметно, що Чарльз саме через хворобу (під час бронхіту) розширює горизонт свого досвіду, набуває нових знань і навіть, можна сказати, виходить на шлях пошуку себе. Також його антипатія і водночас іронічне ставлення до тілесності інших людей проявляється в тому, що він нагороджує їх прізвиськами, які вичерпно характеризують їхні образи. До того ж, герой твору хворобливо переносить процес становлення власного тіла та гіперчутливо ставиться до тілесності інших.

Саме іронія стає провідним смислотворчим і формотворчим принципом мозаїчного постмодерністського мистецтва. Чарльз Хайвей не просто майбутній письменник – він творець доби постмодернізму, у якій процес записування має велике значення. А факт існування людини визначається залишеними опісля записками, щоденниками, документами тощо.

Записки Чарльза Хайвея – це не лише матеріал для планованого роману про формування його особистості, а й спосіб самоствердження, визначення його місця в суспільстві. Його ставлення до членів сім'ї визначається кількістю списаних ним сторінок, зошитів, записів у щоденнику. Не менш яскравим постає перед читачем і Джон Селф[2] – головний герой роману «Гроші: записка самогубця». Екстравагантний персонаж вражає своєю неординарною життєвою позицією та своєрідним ставленням до грошей. Тема взаємодії людей із грішми виступає наскрізною у романі М. Еміса. Свідченням цього є сама назва твору.

---

[2] Self – у перекладі з англійської мови означає – особистість, власна персона, моє «я».

Попри аморальність героїв, до них неможливо ставитись негативно. Своєю майстерністю та підходом письменник здобуває прихильність читачів до своїх персонажів. Як нам уже відомо з автобіографічного роману Мартіна Еміса «Досвід», у автора були великі проблеми із зубами. Про це він неодноразово пише на сторінках своїх мемуарів [Дубравська З. 2012: 43 – 50]

Читаючи роман «Гроші: записка самогубця», вже на перших сторінках роману ми віднаходимо ці ж проблеми у головного героя роману – Джона Селфа («John Self»). В оригіналі читаємо: «The pain in my face has split in two but hurts about the same. There's a definite swelling in my jaw now, on my upper west side. It's fucking abscess or something, maybe a nerve deal or a gum gimmick. Oh, Christ, I suppose I'll have to get it fixed. The mouth-doctor I choose is in for a jolt. These croc teeth of mine, these English teeth – they're about as good, I reckon, as those of the average American corpse. It will cost me, what's more. You have to splash out big for everything like that over here, as you know, as I've said. You have to tell yourself beforehand that the sky's the limit» [Amis 1985: 10]. («Зуби все ще болять, до того ж виникли нові проблеми. Щелепа справа і зверху, так би мовити, на північному заході, явно розпухла. Не що інше, як якийсь собі абсцес, зачеплений нерв, чи чутливі ясна. О Боже, доведеться їх полікувати. Ото лікар зрадіє! Ці мої крокодилячі зуби, мої англійські зуби, мабуть, не кращі, ніж у звичайного американського трупа. Більше того, влечу в копійку. За все це тут необхідно платити, як ви знаєте, як я вже казав. Потрібно морально підготуватися до того, що витрати будуть шалені»).

Через декілька сторінок знову читаємо: «So me and my sore tooth throbbed our way through a few hours of television – I sat flummoxed and muttering like a superannuated ghost, all shagged out from its haunting, through sports, soaps, ads, news, the other world» [Amis 1985: 22]. (…«Таким чином, пульсуючи в такт з моїм болючим зубом, я промучився декілька годин перед телевізором, щось бурмотавши, наче старий привид із багатим послужним списком, ось-ось готовий остаточно розчинитись в повітрі, – спорт, мильна опера, реклама, новини, інший світ…»).

Зубний біль переслідує його на кожному кроці: чи то герой вдома, перед телевізором, чи на прогулянці, чи під час гри в теніс, на корті: «The tinnitus was operational pretty well full time, and that

toothache of mine got much more complicated: it would kick me awake with sirens of pain, loud, inordinate, braiding, twisting, like currents in a river» [Amis 1985: 39]. («Шум у вухах не вщухав з ранку до ночі, а зубний біль вів себе ще хитріше, ніж зазвичай – будив мене, немов стусаном, наче сиреною – оглушливою, невгамовною, крутився і вертівся, як річковий потік»)

Свій черговий візит до стоматолога та про відчуття в стоматологічному кріслі Мартін Еміс деталізує до найменших дрібниць. Більше того, стоматологічне крісло автор порівнює з електричним стільцем, а людське щастя – з життям без болю. Так, в романі ми читаємо: «Deep down, I'm a pretty guy. Happiness is the relief of pain, they say, and so I guess I'm pretty happy guy. The relief of pain, they say, and so I guess I'm pretty happy guy. The relief of pain happens to me pretty frequently. But then so does the pain. That's why I get lots of that relief they talk about, and all that happiness» [Amis 1985: 74]. («У глибині душі я досить щасливий і радію життю. Кажуть, що щастя – це позбавлення від болю, так-от, мабуть, щастя в мене має бути доволі. Тому що позбавляюсь від болю кожен день. З іншого боку, так само часто я від неї вовком вию»).

Та на цьому автор не зупиняється. У не менш цікавій формі Мартін Еміс наводить діалог з лікарем:

– "Lie back then. And *relax*… God!

You wouldn't be too relaxed if you were reclining on Roger's electric chair. Roger is my hygienist, *my gum-coach.* Four times a year with his beaked pincers, skewers and arrow-headed bodkins he goes squeaking and splitting through the roots of my head. We call this deep scaling, or plaque control. What the fuck is this plaque crap anyway? Why can't plaque go and pick somebody else? It doesn't bother my father. Plaque didn't bother my mother either, so far as I know. […] That tooth on my upper west side, the one that brought me so much pain – it calmed down a few days ago, bringing me happiness instead, oh such happiness. But yesterday it started bringing me pain again. It never really calmed down: I could feel it humming, purring, braiding beneath the skin, planning its come-back. Now Roger, I hope, will fix it, will relieve pain that pain and bring me happiness again." [Amis 1985: 74 – 75].

(– «Ляжте на спину. І розслабтесь… О, Господи!

Невже можна розслабитися на цьому електричному стільці? Роджер – мій гігієніст, мій отаман по яснах (йдеться про гігієну ротової порожнини). Чотири рази на рік він обробляє мої ясна й корені своїми гачкованими пинцетами, шпильками і клиноподібним шилом, із пискотом і гостротою. Ми називаємо це глибоким видаленням нальоту, зняттям каменю. Що за дурня, який там камінь? Чому він не може вчепитись у когось іншого? Зубний камінь ніколи не турбував мого батька. Мою маму також, наскільки мені відомо. […] Той верхній зуб із західного боку, той, який завдав мені стільки болю, – декілька днів тому заспокоївся, і я був дуже щасливий, просто невимовно щасливий. Але вчора він знову заявив про себе. Насправді, до кінця він так і не переставав боліти: я все ж таки відчував, як він там бринить, ниє і планує своє повернення. Сподіваюсь, Роджер упорається з ним, врятує мене від болю, від того болю, і я знову стану щасливим»).

Навіть стосунки з коханою дівчиною він зводить до порівняння із зубним болем: іноді завдають болю, а іноді полегшують його. Про біль Мартін Еміс устами Джона Селфа роздумує так: “Pain is very patient but even pain grows bored occasionally and wants to try its hand at something else. […] Pain doesn’t always just want to hang around hurting all the time.” [Amis 1985: 280]. («Біль дуже терпляча, але навіть їй часом набридає, і тоді вона хоче проявити себе по-іншому […] Їй також набридає весь час завдавати болю»).

Однією з головних категорій у художній системі роману є страх, який має, однак, не лише психологічне наповнення. Він живе в душі оповідача ще з дитячих літ, адже свого часу він був найсильнішою дитячою емоцією, з якою тепер назавжди пов’язаний акт самопізнання. Страх переслідує головного героя, з ним він змагається протягом усього роману. Для кращого осмислення важливо подати цитату повністю: “Fear walks tall on this planet. Fear walks big and fine. Fear has really got the whammy on all of us down here. Oh, it’s true, man. Sister, don’t kid yourself… One of these days I’m going to walk right up to fear. I’m going to walk right up. Someone’s got to do it. I’m going to walk right up and say, *Okay, hard-on. No more of this. You’ve pushed us around for long enough. Here is someone who would not take it. It’s over. Outside.* Bullies, I’m told, are all cowards deep down. Fear is a bully, but something tells me

that fear is no funker. Fear, I suspect, is really incredibly brave. Fear will lead me straight through the door, will prop me up in the alley among the crates and the empties, and show me who's the boss… I might lose a tooth or two, I suppose, or he could even break my arm – or fuck up my eye! Fear might get carried away, like I've seen them do, pure damage, with nothing mattering. Maybe I'd need a crew, or a tool, or an equalizer. Now I come to think about it, maybe I'd better let fear be. When it comes to fighting, I'm brave – or reckless or different or just unjust. But fear really scares me. He's too good at fighting and I'm too frightened anyway." [Amis 1985: 10 – 11]. («Страх впевнено розгулює нашою планетою. Страх розкошує. Усі ми танцюємо під його сопілочку. Направду. І навіть не слід морочити собі голови, сестричко… Якось я наберусь духу і підійду до нього. Прямісінько до страху. Хтось же повинен це зробити. Я підійду прямо до нього і скажу: *«Гаразд, велетню. Досить. Досить маніпулювати нами. Накінець знайшовся той, кому це набридло. Усе скінчено. Давай вийдемо – розберемося».* Кажуть, усі задаваки в глибині душі боягузи. Страх – задавака, але щось мені підказує – його не залякати. Припускаю, насправді страх неймовірно відважний. Страх виведе мене через чорний хід, прислонить мене до стіни, серед ящиків та порожніх пляшок і покаже, де раки зимують… Це може коштувати мені одного чи двох вибитих зубів, підбитого ока, навіть поламаної руки. Страх може ввійти в азарт, як це іноді буває – суцільний руйнівний інстинкт, без гальм. Можливо, мені будуть потрібні помічники, інструменти чи хороший старий вирівнювач. Ні, якщо добре подумати, краще залишу я страх осторонь. Коли справа доходить до бійки – я хоробрий, чи байдужий, чи то просто несправедливий. Але страх справді мене лякає. Надто він хороший у бійці та й, що не кажи, я надто боюсь»).

Аналізуючи роман Мартіна Еміса «Записки про Рейчел», ми ще раз зіштовхуємося з автобіографічними дискурсами. Автор неодноразово передає свої особисті відчуття та переживання через героїв своїх романів. Однією із найпоширеніших та найпомітніших проблем, які порушує автор, – є його особисті дентальні проблеми. На перших сторінках роману, де автор знайомить читача із головним героєм, Мартін Еміс вважає за необхідне розповісти також і про стан здоров'я героя. Описує його хвороби, і, звичайно, дентальні проблеми. В оригіналі читаємо: «Besides, there were

plenty of things to keep me going. Take, for example, my mouth – literally a shambles. My milk-teeth wouldn't go away, they just curdled, although politely moving over to accommodate my grown-up ones. At the age of ten I must have had more teeth in my head than the average dentist's waiting-room. Soon, I used to think, they'll be coming out of my nose. Then months of high-powered surgery involving metal strips, nuts, clips, bolts… you name it. For two years I went about the place with mouth like a Meccano set». [Amis 1984: 26]. («Крім того було ще багато інших речей, які дозволяли мені триматися. Візьміть, для прикладу, мій рот, - справжнє жахіття. Мої молочні зуби не випадали, а просто ввічливо переміщувались, уступаючи дорогу новому поколінню. У десять років у моїй голові було більше зубів, ніж зазвичай в приймальній дантиста. Скоро, здавалось, вони полізуть мені через ніс. Тоді наступили місяці активного хірургічного втручання: в дію пішли металічні планки, муфти, скріпки, шурупи…називайте, як хочете. За два роки мій рот був схожий на дитячий конструктор»).

Як і автор, головний герой роману часто відвідує стоматолога. Про це Мартін Еміс пише так: "I got off the next stop, Notting Hill, went home, had a bath, gargled with after-shave, changed my clothes, spring-cleaned, my room, and rang my doctor and dentist making appointments for the next day but one." [Amis 1984: 143]. («Я зійшов на наступній зупинці, приїхав додому, помився, покропив себе одеколоном, переодягнувся, зробив генеральне прибирання у своїй кімнаті та зателефонував лікарю-дантисту і домовився про візит».

З іронією автор подає діалог між лікарем-стоматологом та Чарльзом Хайвеєм про його зубні проблеми: "Something particularly revolting gone wrong?".

"Jesus," said Mr. Alistair Dyson, fanning his face with my dental card. "What did your mother eat when she was having you? Custard and sugar cubes?"

"Bananas and ice-cream?" I joined in.

"No." He lit a cigarette. "There's calcium in ice-cream."

"That bad, eh?" [Amis 1984: 162] («Сталося щось неймовірно страшне?".

– “О Боже! – сказав містер Алістер Дайсон, махаючи моєю медичною карткою. – «Що їла твоя мати, коли була вагітна тобою? Заварний крем та рафіновий цукор?»

– «Банани й морозиво?» – продовжив я.

– «Ні». – Він запалив сигарету. – «У морозиві є кальцій»

– Так погано, правда?»).

Багато уваги автор приділяє описам свого зубного лікаря, стоматологічного кабінету, крісла та часті візити. Пише також про компетентність дантиста, вміння, їхні стосунки. Далі читаємо: “I knew my dentist quite well. I knew him quite well because I had been coming down from Oxford about six times a year since I was ten so that he could put in and take out all the lousy braces and plates and other crap with he tried to tame my mouth. Alistair was one of the youngest cosmetic denticians in the Wimpole Street area you know. (At this surgery he had the newest and most awesome equipment, including the retractable white space-ship sofa-chair which had now moulded itself to the contours of my body.) I liked him; he made me lough. I respected him too, for being (I imagined) the only British dentist to have exploited the choric, demonic-artificer aspect of the modern dentist, so popular in recent American fiction.” [Amis 1984: 162 – 163]. («Я чудово знав свого стоматолога. Я його достатньо знав, бо коли мені виповнилось десять років, я їздив до нього з Оксфорда по шість разів на рік, для того, щоб він міг вставляти та виймати всі ці огидні скобки, пластинки та інші дурниці, з допомогою яких він хотів приручити мій рот. Алістер був одним із наймолодших косметичних дантистів Лондона. У його кабінеті стояло найновіше та найкошмарніше обладнання разом з білим футуристичним стоматологічним кріслом, яке вже запам’ятало форму мого тіла). Він мені подобався, він мене розвеселяв. Я також поважав його за те, що він був єдиним (як мені здавалося) англійським практикуючим лікарем, що винахідливо використовував демонічний аспект своєї професії, про який так багато пишуть у сучасних американських книгах-кошмарах»).

Отже, через образи головних героїв Джона Селфа та Чарльза Хайвея Мартін Еміс зображав особисті проблеми, передавав свої відчуття та емоції. Максимально деталізуючи описи з відвідинами стоматолога, автор дає можливість читачеві зануритися та майже реально пережити їх. Характери головних

героїв – це змодельовані образи з притаманною їм шкалою цінностей, унікальними світовідчуттями, специфічними способами мислення, які сформувалися з урахуванням своєрідності культурно-історичної ситуації у Великобританії наприкінці XX століття. У романах «Гроші: записка самогубця» та «Записки про Рейчел» події і переживання героїв відтворено адекватно з урахуванням внутрішньої організації текстової тканини, а також стилістичних і структуральних ознак.

Особистість, її психологія, морально-етичний кодекс, місце та роль у соціумі отримали оригінальну інтерпретацію на сторінках Емісових романів. Підсвідомі почуття і комплекси, винесені в текстах на поверхню, стають у письменника важливою формою оповіді. У згаданих творах самобутній метод розкриття психології персонажа, змалювання його характеру, пояснення його вчинків виявляється напрочуд багатим на можливості, нюансованим і художньо переконливим. Феномен Мартіна Еміса є яскравим утіленням його самореалізації як майстра слова, а також інтерпретатора мистецьких вартостей, що постають під його пером новаторською версією постмодерністського характеру.

Література: *Бахтин М. 1986:* Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Михаил Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – 542 с.; *Дубравська З. 2012:* Дубравська З. Р. Реалізація авторського «Я» крізь призму протиставлення в автобіографічному романі Мартіна Еміса «Досвід» / Зоряна Романівна Дубравська // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди [серія: Літературознавство]. – Випуск 3 (71). – Частина друга. – Харків : ППВ «Нове слово», 2012. – С. 43 – 50; *Amis 1985:* Amis M. Money. A Suicide Note / Martin Amis. – Penguin books, 1985. – 364 p.; *Amis 1984:* Amis M. The Rachel Papers / Martin Amis. – Harmondsworth: Penguin, 1984. – 224 p.

Дубравская З. Творчество Мартина Эмиса: смыслотворческие акценты интерпретации образов.

Ключевые слова: *английская литература, постмодернизм, биографический роман, личность, образ автора, образ главного героя.*

Рецензенти: Зимомря М. І., проф. (Ужгород); Науменко Н. В., проф. (Київ).

Іван Зимомря,проф. (Ужгород)

Ivan Zymomrya (Uzhhorod)

Pragmatic aspects of content inIngeborgBahmann's textualstructures

У статті висвітлено змістову конфігурацію малої прози Інґеборґ Бахманн на матеріалі оповідань «Юність в одному австрійському місті» («Jugend in einerösterreichischenStadt», 1959) та «Ви, щасливі очі» («IhrglücklichenAugen», 1972).

Ключові слова: *австрійська мала проза, творчість Інґеборґ Бахманн, прагматика текстових структур, жанр, образ, мотив, інтерпретація.*

The article concerns the analysis of Ingeborg Bachmann's short fiction configuration. It is basedon the material of her short stories «Youth in an Austrian Town» («Jugend in einerösterreichischenStadt», 1959) and «Your happy eyes» («IhrglücklichenAugen», 1972).

Key words: *Austrian short fiction, Ingeborg Bachmann's short stories, pragmatic aspects of textual structure,pragmatics, genre, image, motif, interpretation.*

A systemic understanding of features which delineate the relational paradigm of«author-character-reader» is essential not only in the dimension of its strategic content perception on a receptive esthetics level, but also with respect to pragmaticaspects of content in textual structures. «Each highly artistic literary work», as reasonably emphasized by an authoritative Ukrainian literary scholar GrygoriyKlochek,«is a unique phenomenon, adapted to express an inimitable art sense». Thus, the links between its components are also unique. The cognition of a highly artistic system in literary works «always comes as a revelation» [Клочек 2012: 10]. This problem may be disclosed through a relational prism, which is further interpreted by the established kind of a narrative contact between the author, character and reader. Such contact is directed toward its defining line, which iscenteredon a dialogue. Qualitative understanding is implied here– and in a broader sense –the manifestations of a dialogue as an array with its contentual and semantic features. It can be stated with a high degree of certainty that dialogue's philosophy, having its origins in antiquity,

gains strong ground where the artistic communicative significance is of prime importance. It specifies the organic relationship and its logics,whichleads to a dialogue within the concept of«author-character-reader». A. Levidov's (1895 – 1968) work is worth mentioning here. It states the systemic nature of an aforementioned combination, where character is an intermediate between the reader and the author, as the creator of a literary text [Левидов 1977:335–336].The lattermanifests itself as a certain pattern when it comes to genre and style features in the works of an outstanding Austrian writer IngeborgBahmann (1926 – 1973).

I. Bahmann debuted in the Austrian literary periodicals at the turn of the 40s - 50s after publishing prose miniatures «The Steam» («Die Fähre»), «The Great Game» («Das schöne Spiel»), «In Heaven and on Earth» («ImHimmel und auf Erden»), «The Shore» («Das Ufer»), «The Sphinx's Smile» («Das Lächeln der Sphinx»), «The Mannequins of Ibicus» («Die Mannequins des Ibykus»), «The Caravan and the Resurrection» («Die Karawane und die Auferstehung»), «The Commandant» («Der Kommandant»), «I also Lived in Arcadia» («Auchichhabe in Arkadiengelebt»), «The Shop with The Dreams» («EinGeschäftmitTräumen»), «A Cripple» («Der Hinkende»), «The Window on the Ethna» («EinFensterzumÄtna»). The documentary «I Cannot Live among People.In the Footsteps of IngeborBachmann»(«Der ichunter Menschen nichtlebenkann. Auf den SpurenIngeborgBachmanns», 1980) presents aninteresting piece of evidence about the reorientation of her artistic and aesthetic principles. The author – the German film director, poet and literary critic Peter Hamm – edited I. Bahmann's frank confessions about the total loss of attraction to poetry in her artistic beliefs,as she reached the limits of traditional capabilities typical for this writing mode.It was prose and its genre modifications that turned to be most suitable for adequate reproduction of contemporary atmosphere characterized by the crisis of moral values. As W. Weiss has precisely observed«Ingeborg Bachmann combines her new metaphorical speech form with finding the sense in human life under threat or with elegiac complaints about its loss. She never separatesavant-garde from history and traditions» [Weiss 1979: 206].

Although I. Bachmann's contemporaries adopted a certain distance, while analyzing her prose works, they were constantly in the

center of literary debate withinthe German-speaking area. It is worth emphasizing the fact that in 1968 she was awarded the Great Austrian State Prize in Literature. It was a real precedent in the matters of recognizing her heritage at home. The writer was able to form a new aesthetic thinking in Austrian literature [Krzysztoforska-Weisswasser 2002: 307], which had a significant impact on ElfriedeGerstl, ElfriedeJelinek, Barbara Frischmuth, Marlen Haushofer, Marianne Gruber, Anna Mitgutsch, Elisabeth Reichart, Margit Hahn [Зимомря2011: 193].

Theartistic effect is a manifestation of creative intuition and at the same time «the way of poetic painting» (I. Franko). It plays a significant role in realising a fact of modelled visions. A similar approach makes it possible to understand and interpret I. Bachmann's creative phenomenon.Her artistic intuition – in the matters of active contemplation – causes a specific empathy effect, theperception of eternalas opposed to «unstable» truths. All this relates to the aesthetic, ethical and artistic functions.

Profound understanding of human life, man's present and future, his individual psychology, aspirations and continuity create the foundations of I. Bachmann's art. The writer's attention is attracted to the impact of social environment on identity formation (e.g.«Barking») and by the particularised man's place within the society in the face of emotional, volitional, rational and irrational elementsin his inner world.

The author avoidsconformist approaches and establishedviews in her quest to find and perceive the general truth and historical events, to undertake an individual assessment of reality. She chose the difficult path, not only regarding the contentual configuration of her literary works, but also in the aspect of psychological completeness of images. Thus – the interest in themarkers of personal otherness. Their variety outlines the comprehensive relationships between people, languages and cultures.

In the artistic universe of I. Bachmann this otherness doesn't acquire thefeatures of a privileged state, but it remains largely out of comprehension and understanding outside a near reach. In the story «Your Happy Eyes» («IhrglücklichenAugen», 1972) a physical defect – an almost complete blindness – becomes Miranda's inseparable component of a harmonious existence. She isolates herself from the

outside world that offers only themarginal position prescribed for a disabled person.

The links to theoperating images of limited reality that Miranda multiplies due to their separation into perceptual nuances is a guarantee of her melancholic, sad and yet peaceful existence. Dissolved in personal doubts, anxieties and pain, the character shuns any dislocational changes in her «I». Shebelieves in charmsthat«thisexactvisionhasbypassedandtherefore her sense cannotbedistortedandweakened» / «dieses genaue Sehen ihr erspart bleibt und ihr Gefühl dadurch nicht beeinträchtigt und geschwächt werden kann» [Bachmann 1991: 78]. The vision of filtered reality, revealedas a hostile space through the lens of her glasses, causes an instinctive feelingof alienation and rejection. Thus, sensory experience – together with intense aesthetic impressions and life illusions – creates for Miranda the basis for her false sense ofwell-being, as well as some optical and visual images – for the prospects to face borderline situations, «to look into hell» [Bachmann 1991: 78], to observe an «unhappy, perfidious, doomed, covered with crime or abased faces, sleepy mugs» [Bachmann 1991: 79].

I. Bachmann's work reflects, in an original way, the ideas of a prominent German philosopher and sociologist Georg Simmel (1858 – 1918). A number of his works had as their subject thedescription of otherness in society. The founder of the so-called «conflict sociology» («Konfliktsoziologie») defended the idea that the otherness expresses increased objectivity of its carrier, for it lives in a «synthesis of the near and far» [Simmel1992: 766].

Such a view on social conflicts was particularly relevant to I. Bachmann. She experienced a mental distance to Austria as her homeland and expressed a desire to learn the related (German, Swiss) and unrelated (Italian, Slovenian, French, American) cultures throughout her life. At this, the writer aimedat emphasizing the features of their identity.

The interest in a symbolic meaning of cultural and regional identity can be explained to a great extent by I. Bachmann's birth place – the city of Klagenfurt in Carinthia, on the border betweenAustria, Italy and Slovenia. This fact greatly influenced her artistic worldview formation. «My youth – recalls I. Bachmann –was spent in Carinthia in the south, on the border, in a valley that has two names – German and

Slovenian. The house, where my ancestors have lived forgenerations, – Austrians andVeneds– has astrange name. So,there is another boundary againstthe borders: the linguisticone; I was at home here and there, among thestoriesabout good and evil spirits of two or three countries, since there starts Italy across the mountains, within an hour's travel» [Bachmann1978: 301].

It should be added: thisextraneous feeling in Austrian social and cultural life was typical for a number of prominent figures. Among them – I. Aichinger, H. K. Artmann, P. Handke, G. Jonke, G. Rühm. Similarly to I. Bachmann, they consciously went into exile and had to adapt to different socio-political and cultural systems as expatriate writers.

I. Bachmann's characters are not just objects of art but also subjects at «I am a person»level. Therefore, the author's position is not accentuated, and mostly remains in the subtext. Based on its significance, the reader himself has the opportunity to finish building the episodes, thoughts and states ofaesthetic seriestypicalfor the characters. The Austrian writer did not set a goal to explain to the reader the social principles. In terms of psychology her vision is built primarily around theimmoral nature of dominance influencing the actions of characters. Thus, narrator's emotional input is minimized. This leads to a visible loss of motivation in the majority of situations, as well as characters' impulsive outbursts.

The means of depiction are suited for a specific purpose, namely to embody infiction the ideological and aesthetic vision so that it acquiresrealistic and artistic credibility. Associative relations and contemplative moods play a symbolic role in I. Bachmann's small prose. «Remembering spaces – as reasonablyremarked by L. Tsybenko– presents itself as important in shaping the writer'smental dimension (I. Bachmann – I. Z.), and in forming the conscious space of a creative personality, which isdefinedby one's world horizons.«The mental landscape of childhood»[Цибенко 2008: 232] occupies a prominent place among them.

Amotivated combination of the examined factors is exemplified in I. Bachmann's story «Youth in one Austrian City» («Jugend in einerösterreichischenStadt», 1959). This early text is devoid of linear and concise storyline presentation. Its connection with reality is emphasized by the use oftoponymicproper names: Durchlassstrasse,

Henzelstrasse, Bethovenshtrasse, Kreuzberg and more. While focusing on fulfilling thepurposes of art, the author did not present just a realisticreflection, but mastered the living material from an aesthetic perspective. In her artistic universecreativitydiffers in shape from the one prevailing in the real environment, with its social andpsychological temporal and spacial laws and regularities. The narration isperformed in accordance withthediction of personal childhood memories, which leads to a concealed and innuendo element. It is achieved by the fragmentation ofsentence structures, that are drawn onto the epic poetry or lyrical prose verge. Children's perception of the world is not disturbed by visible interferences in the textual fabric coming from the position of a mature manand his prevailing worldview. They have as their source the transferable records as well as associativechains ofimages and pictures that prompt the recipient to build their own reflection. There emerges a dense image of critical moments in author's life, who witnessedviolent events that unfolded during the war in Klagenfurt.

In the «Youth in One Austrian city» I. Bachmann combinesthe impersonal narrative type with conventional «now» in the temporal plane. The mechanism of memory reconstructs the experienced by reproducingpast impressions in the mind, and gives it an immediate perspective from the narrative point. Theoriginality oftime perception enables I. Bachmann to emphasize therelative nature of humanlife and its fullnessas accurately captured by the psychology of a moment. In general the mentioned approach is typical for literary practices of iconic20th century.Austrian short fiction creators, such as T. Bernhard or I. Aichinger.According to O. Astafyev'sconvincing statement, «it covers resources of the memory, the policy of reconciliationand understanding – proceeding from ideology and sociology to art and culture» [Астаф'єв 2011:342–343].

The analyzedstory openedthe collection«The Thirtieth Year» («Das dreissigsteJahr», 1961). It is noteworthy that the author didn't make use of open and didactic accents. Instead,there are parable-like philosophemesfull of existential meaning. They are characteristic of other texts, which build the structure of I. Bachmann's debut prose book. The writer has inscribed into her stories the original concept of human relations with the environment. Its starting point marks the process of freeing theindividual consciousness of «I»fromthe regulating powers coming fromoutside. However, I. Bachmann gave no universal

formula to eliminate the tensionswithin the complicated matters of aesthetic, ethical, political and ideological dimensions. Instead, by making language tools more compact, shesuggested to the reader aseries ofbranching conflicts: a breakdown in generationalrelations between«parents» and «children» as a sign ofafterwartransformationswhich were social in nature («The Youth in One Austrian City»), disharmony between the actual and the desired («The Thirtieth Year»), parents' self-fulfillment in children («All»), thesearch for harmonious coexistence in the same-sex relations («Step towards Gomorrah»), the devaluation of universal values («Between the Murderers and the Crazy»), the dehumanization of gender relations («Undine Goes»), the diminished efficiency of theestablished speech normsand semantic relationships («Wildermuth»).

I. Bachmann is an active follower ofideological positions outlined by the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951). She persistently emphasizedthe followingstatement in her prose samples: the world order must be restored inthe process of structuring a language as acommunication of truth; verbal codes can improve, correct, balance, assess, condemn, verify the reality.Proceeding from this,complex social and political issues can be positivelyresolved or aggravated through the use of language, which gives them a clear or vague outline. In this sense, a reference should be made to the Austrian novelist and critic Ferdinand Kürnberger's (1821 – 1879) statement that L. Wittgenstein used as an epigraph to his book «TractatusLogico-Philosophicus» (1921): «...everything known, and not only casually heard, can by pressed in three words» [Wittgenstein 2003: 5].Hypocrisy is an obstacle to bringing a language up-to-datein apostwar period, hidden in adaptation, conformity and conventionality.«With an updated language, – said I. Bachmann –a meeting with reality is always realised where there is a moral, cognitive breakthrough...» [Bachmann 1978: 192].The author's collection «The Thirtieth Year» contains a warning:the society is doomed to gradual demise without the revival of moral values. Hence - the aggravated problem of subjective (preferably favored status of«I») and objective («I»actual status) identity as a unit of society. This topic is closely related to the implementation of an aesthetic code within I. Bachmann'screative output. On the one hand, there was the fame in literary and artistic circles, as well as among the readers, which

camewith the first works. On the other hand– internal alienation, estrangement and isolation.

The writer's search for personal identity was accompanied by dramatic conflicts and collisions in life. Thus, individualistic disturbances and presence of doubt played a major role in her works, including hershort fiction. The Austrian writer treated her artistic strategies in the same manner as the internal organization of thetexts belonging toshort epic form.This was dictated by her experience:according to the logic of cultural and historical situation that was developing in Western Europe in the second half of the 20th century.

References: *Астаф'єв 2011:*Астаф'єв О. Література австро-українського П'ємонту / ОлександрАстаф'єв // ОлександрАстаф'єв. Орнаменти слова: Розвідки, статті, рецензії ;[упорядкування, післямоваМ.І.Зимомрі]. – Київ-Дрогобич: Посвіт, 2011. – С. 340–350; *Зимомря 2011:*Зимомря І. Австрійська мала проза ХХ століття : художнясвітобудова : [монографія] / ІванЗимомря ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2011. – 396 с.; *Клочек 2012:*Клочек Г. Внутрішня гармонізаціях удожнього твору як чинник його цілісності та художньої довершеності / Григорій Клочек // Наукові записки Кіровоградськогодержавногопедагогічногоуніверситетуім. В. Винниченка . Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2012. – Вип. 111. – С. 3–11; *Левидов 1977:*Левидов А. М. Автор – образ – читатель / А. М. Левидов. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1977. – 360 с.; *Цибенко 2008:* Цибенко Л. Топографічна поетика Інґеборґ Бахман: метагеографія письменницької уяви / Лариса Цибенко // Вісник Львівськогоуніверситету. Серіяфілологічна. – Львів, 2008. – Ч. 1. – Вип. 44. – С. 230 – 241; *Bachmann 1991:*Bachmann I. Ihr glücklichen Augen / Ingeborg Bachmann // I. Bachmann. Simultan: Erzählungen. – München-Zürich: Piper, 1991. – S. 77 – 96; *Bachmann 1978:* Bachmann I. Werke. Bd. 4., Essays, Reden, Vermischte Schriften / Ingeborg Bachmann; [hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster]. – München-Zürich : Piper, 1978. – 541 S.; *Krzysztoforska-Weisswasser 2002:*Krzysztoforska-Weisswasser Z. Obraz i problemykobietwewspółczesnejlietaturzeaustriackiej / Zofia Krzysztoforska-Weisswasser // WiekKobiet w literaturze; [podredakcją Jadwigi Zacharskiej, Marka Kochanowskiego]. – Białystok: Trans Humana, 2002. – S. 307–321; *Simmel 1992:*Simmel G. Gesamtausgabe. Band 11. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung / Georg Simmel. – Berlin : Suhrkamp, 1992. – 1051 S.; *Weiss 1979:*Weiss W. Zwischenbilanz –

österreichische Beiträge zur Gegenwartsliteratur / Walter Weiss // Literatur und Literaturgeschichte in Österreich ; [hrsg. von Ilona T. Erdélyi]. – Budapest : AkadémiaiKiadó, 1979. – S. 203–215; *Wittgenstein 2003:*Wittgenstein L. Tractatuslogico-philosophicus : Logisch-philosophische Abhandlung / Ludwig Wittgenstein. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003. – 138 S.

В статье раскрыта содержательная конфигурация малой прозы Ингеборг Бахманн на материале рассказов «Юность в одном австрийском городе» («Jugendineiner österreichischenStadt», 1959) и «Вы, счастливые глаза» («IhrglücklichenAugen», 1972).

Ключевые слова: *австрийская малая проза, творчество Ингеборг Бахманн, прагматика текстовых структур, жанр, образ, мотив, интерпретация.*

Калініченко М.М., доцент (Рівне)

Національна популярна шекспіріана у дискурсі американської культури XIX сторіччя

УДК 821.111–3
ББК 83.3(7США)

Стаття актуалізує проблематику історико-літературного осягнення важливої складової національного дискурсу Сполучених Штатів XIX сторіччя — драматургії Вільяма Шекспіра, трансформованої за популярними стереотипами тогочасного масового демократичного театру. Розглянуто ще непомічені дослідниками взаємодії шекспірівської класики і масового, популярного мистецтва. Увиразнено значущість популярної шекспіріани у духовому житті країни, процесах національного самовизначення і формування американської демократичної культури.

Ключові слова: *шекспіріана, дискурс, популярний театр, масова література, північноамериканський романтизм.*

The article actualizes the issues of historical and literary comprehension of the essential component of the national discourse of the United States of the XIXth century — the dramatic art of William Shakespeare, which was transformed in accordance with the popular stereotypes of mass

democratic theater of that time. It evaluates the interactions of Shakespearean classics and mass-market popular art, previously unnoticed by literary scholars. The accent is placed on the importance of popular Shakespearean art in the artistic and intellectual life of the country and its role in the formation of the national identity and American democratic culture.

***Key words**: Shakespeariana, discourse, popular theater, mass literature, North-American Romanticism.*

Шанувальники роману Марка Твена «Пригоди Гекельберрі Фінна», вірогідно, добре пам'ятають двох кумедних пройдисвітів — Герцога й Короля, які намагалися заробляти гроші, видаючи себе за славетних акторів. Вони лицедіяли перед мешканцями невеликих містечок по узбережжях Міссісіпі, виконуючи сцени з «Ромео і Джульєтти» і «Ричарда III». Хоча їхні спектаклі були шахрайськими авантюрами й не мали нічого спільного з натхненною працею справжніх митців театру, вони увиразнювали суттєві, непомічені фахівцями історико-літературних студій особливості побутування творчості великого Барда у національному культуральному дискурсі Сполучених Штатів XIX сторіччя.

Як знаємо з сюжету роману, готуючись до виступів, Герцог намагався згадати знаменитий монолог Гамлета. Той варіант, який він зрештою почав декламувати, суттєво відрізняється від оригіналу: «Питання в тому, бути чи не бути, коли спокою можна досягти, зблиснувши лезом? Хто терпіти буде / Тягар свого життя, / доки / На Дунсінанський пагорок високий / Не зрушить ліс Бірнамський, / Коли б не страх, а що там після смерті? / Заріже сон безвинний...» [*Mark Twain. 1995*: *131*].

Маємо належним чином поцінувати гумористичну стратегію, що її обрав Марк Твен. Герцог у нього, звісно, верзе дурню, проте дуже специфічну дурню. В цьому варіанті уславленого монологу використано більше двадцяти доволі точних цитат із «Гамлета», «Макбета» і «Ричарда III». Автор, вочевидь, розраховував на те, що саме довільне, чудернацьке поєднання фрагментів, вилучених із різних п'єс Шекспіра, спроможне викликати читацьку посмішку. Він був впевнений, що його демократична читацька аудиторія, котра складалася переважно з простих, не дуже освічених американських громадян, була знайома з драматургією великого англійця настільки добре, щоби сміятися,

належним чином поцінувавши кумедність цієї інтертекстуальної гри з цитатами.

Автор не схибив також у розрахунку спровокувати читацьку веселість справжнім хітом своїх «уславлених шекспірівських трагіків», котрі таки домоглися фінансового успіху (хоча й нетривалого і фатального для обох), показавши глядачам «королівську жирафу» — сороміцьке з'явлення оголеного, розфарбованого Короля, що рачкував по сцені. Марк Твен надто добре розумів сучасників, аби не сумніватися: тодішні знавці Шекспіра з неменшою веселістю сприймали подібні масові перфоменси, розраховані на вкрай невибагливого глядача.

Отже, сміховинні театральні колізії, зображені у «Пригодах Гекельберрі Фінна», засвідчують: американські глядачі XIX сторіччя не вважали Шекспіра за надміру високого драматурга-філософа. Він був свій, рідний, зрозумілий і близький настільки, щоби цілком органічно співіснувати разом із ницими, примітивними, позбавленими інтелектуалізму розвагами демократичної юрби. Наскільки правий Марк Твен, запевняючи, що саме такого Шекспіра знала і любила тодішня Америка?

Аби відповісти, необхідно взяти під увагу процеси формування американського театрального мистецтва тієї доби. Один із перших дослідників американської культури – французький мандрівник Алексіс де Токвіль – стверджував, що за умов відсутності багатовікової народної традиції у Сполучених Штатах стрімко підвелася масова, популярна культура, зорієнтована на уподобання демократичної більшості. Від початку 1820-х років театр в Америці став найважливішим осереддям такої культури. Антагонізм «елітарних» і «популярних» п'єс був невідомий американським шанувальникам сценічного мистецтва. Незалежно від соціального статусу і рівня прибутків, вони відвідували одні й ті самі масові імпрези.

За словами відомого американського історика Лоуренса Левайна, «висока» шекспірівська класика була напрочуд легко інтегрована до популярної культури Америки: «Шекспір став невід'ємною частиною популярного репертуару поряд із номерами фокусників, танцюристів, співаків, акробатів, менестрелів і комедіантів. Його драматичні твори регулярно з'являлися у програмах розважальних закладів і рекламувалися подібно до

виступів популярних виконавців. Звісно, американські глядачі розумілися на відмінностях між постановками Шекспіра і тими популярними видовищами, які слугували кумедним акомпанементом до них. Більшість йшла до театру саме для того, щоби побачити шекспірівські вистави. Але це був Шекспір, який репрезентував їхню національну культуру, Шекспір, котрий став для них близьким і знайомим завдяки популярному американському контексту» [*Levine L. 1988*: *123*].

Промовистим є той факт, що невдовзі після своєї перемоги на виборах у 1860-му році президент Авраам Лінкольн відвідав декілька вистав за мотивами творів Шекспіра і, за словами свідків, аплодував акторам гучніше за всіх присутніх. Він був справжнім знавцем, спроможним без найменшої помилки цитувати десятки сторінок із багатьох уславлених шекспірових трагедій. Одначе, коли прямо під час спектаклю оркестр заграв мелодію новомодної страшенно популярної пісні «Діксі», Лінкольн підскочив зі свого місця, закричавши: «Зіграйте ще раз! Нумо зіграйте ще раз!». Глядацька аудиторія залюбки підтримала бажання свого президента прикрасити спектакль у такий демократичний спосіб, адже разом із ним за театральним дійством спостерігали прості робітники і заможні фабриканти, офісні клерки і відомі письменники, вуличні злочинці й респектабельні банкіри, поважні священики і жінки легкої поведінки та представники всіх інших соціальних верств і професій. Саме на таку масову демократичну аудиторію, залюблену в популярного американського Барда, були розраховані шекспірівські алюзії Марка Твена. Популярний театр слугував свого роду мікрокосмом демократичного суспільства, а його сценічні практики відображували найпомітніші тенденції американської культури XIX сторіччя.

Свого часу історико-літературні студії Констанції Роурк, Ларзера Зіффа, Лоуренса Левайна [*Rourke C. 1980; Ziff L. 1978; Levine L. 1988*] увиразнили потужний вплив творів Шекспіра на формування розважального репертуару американських театральних закладів. Разом із тим, сучасна наука приділяє недостатньо уваги конкретиці шляхів і наслідків зворотного процесу: популярній трансформації драматургії Шекспіра та її побутуванню у загальному контексті американського культурального життя. *Мета статті* пов’язана із необхідністю осмислення тієї важливої ролі,

котру відігравала популярна шекспіріана у процесі становлення і розвитку національної культури Сполучених Штатів XIX сторіччя. *Завдання статті* передбачають визначення ще непоміченої дослідниками взаємодії шекспірівської класики і масового, популярного мистецтва, конкретизації ролі і значення популярної шекспіріани у дискурсивному просторі тогочасної Америки.

Все, що відбувалося у тодішніх популярних театральних закладах Сполучених Штатів, засвідчувало влучність відомого твердження Шекспіра про те, що все життя – театр, а люди в ньому – актори. Американські театри були втіленням бурхливої емоційності, нестримної волелюбності молодого демократичного суспільства. Глядачі давали волю емоціям і маніфестували своє співчуття або осуд у найвідвертіші та найгучніші способи. Завзято підбадьорювали улюблених героїв, освистували і голосно лихословили негативних персонажів. За найменшої провокації незадоволення починали жбурляти на сцену все, що було під рукою, включно зі стільцями, на котрих умощувалися. Глядацька аудиторія не визнавала жодних бар'єрів, які могли віддаляти від життя акторів на сцені. Відповідно й виконавці прагнули максимальної єдності з глядачами. Поміж достойників тодішньої сцени найпомітнішою постаттю національного популярного театру був Джуніус Брутус Бут — перша його суперзірка.

«До нашого міста приїхав божевільний шекспірівський трагік!» — такими заголовками рясніли шпальта «penny press» і театральні афіші під час національних гастролей Бута, позаяк практично всі були переконані, що геніальний виконавець ролей Гамлета й Отелло потерпав від невиліковного алкоголізму і тяжких нервових розладів. За кілька годин до початку вистави театральні менеджери зачиняли видатного актора у гримерній, аби той не втік до найближчої місцевої забігайлівки. Але Бут примудрявся з'являтися на сцені настільки налиганим, що не тримався на ногах і просто падав на глядачів, які сиділи у перших рядах. Одначе такі прикрі випадки жодною мірою не шкодили його загальновизнаній популярності.

Сценічні досягнення Бута зумовлювала спроможність рішуче відкидати традиційні умовності виконання класичних творів, що призводило до радикально оновлених сценічних потрактувань шекспірівських трагедій. Він став засновником

питомо американського театрального стилю, що підривав митецькі конвенції минувшини. «Вогонь, енергія й противенство», – ці слова Вітмена, мабуть, точно характеризують його акторську манеру. Невисокого зросту, карячкуватий, він був не дуже підхожий на амплуа героя трагедії. Проте надзвичайно гучний і виразний голос, пронизливий безумний погляд більш ніж компенсували вади зовнішності. На думку сучасників, йому не було рівних у натхненному зображенні злочинців і божевільців: Макбета, Отелло, Ліра.

Бут сягнув вершин популярності завдяки винятковому вмінню точно розраховувати динаміку бурхливої сценічної енергетики своїх виступів. На відміну від інших популярних акторів (пригадаймо «королівську жирафу»), він не намагався від самого початку шокувати і приголомшувати глядачів, але повільно нагнітав атмосферу напруженого очікування, щоби досягти вибухової емоційної розрядки у кульмінаційних сценах, котрі, за словами сучасників, нагадували якесь «демонічне божевілля». Деякі глядачі не витримували його нелюдських пристрастей й прожогом тікали з театру. «Навіть його колеги-актори побоювалися стояти поруч із ним у подібні моменти», – згадував Вітмен, який захоплювався «демонічною» грою Бута і називав його «найкращим американським актором». Поет стверджував, що у виступах Бута втілилися найважливіші прикмети «американського стилю акторської гри», котрі Вітмен, як давній шанувальник і знавець популярного театру, поцінив наступним чином: «це галасливий, палкий і бундючний стиль – він розносить вщент геть усе, до чого стає причетним».

«Божевільний трагік» руйнував усталені кордони між мистецтвом і реальністю, повністю ідентифікуючи себе з персонажами трагедій Шекспіра, котрих зображував на сцені. Коли він перетворювався на Отелло, театральні працівники мали пильнувати, щоби у розв’язці трагедії не скоїлося справжнє вбивство: требо було вчасно відтягти Бута від його партнерки. В ролі Макбета, озброєний дерев’яним мечем, він зазвичай завдавав колегам-акторам немалих ушкоджень. Траплялося, що Бут переслідував супротивників по всьому театру і навіть за його межами. Одного з них загнав до таверни, розташованої поблизу

театральної будівлі, лише там несамовитого митця вдалося силоміць роззброїти.

Під час гастролей Бут переодягався в костюм короля Ричарда і вигулював вулицями, розкидаючи дрібну грошву. Такі його творчі прогулянки збирали багатотисячні натовпи шанувальників, які, неначе вірне військо, супроводжували короля популярних акторів.

Не варто сприймати подібні ексцентричні витівки за малозначущі історичні диковини. В духовому просторі американської культури вони мали надзвичайно дієвий вплив на свідомість багатомільйонної армії шанувальників популярного шекспірівського театру. Дивовижна акторська гра Бута та його численних послідовників заплітала сценічні вигадки і реальність у тісну, штивну і вражаючу єдність.

Наприкінці 1840-х років, саме у той час, коли Бут насолоджувався славою, проблема визначення оригінального стилю американського мистецтва привернула увагу журналістів і оглядачів популярних часописів Нової Англії. Авторитетне видання «The John-Donkey» оприлюднило серію статей про сучасну літературну моду, котрі презентували спостереження і навіть теоретичні рефлексії щодо сенсаційних засад стилістики американського красного письменства. На переконання цих піонерів північноамериканського літературознавства, «сенсаційність» була властива культурам багатьох країн. Але вона не йшла навіть у порівняння з нестримною емоційністю і запальною, божевільною галасливістю магістрального напряму американської словесності – популярної сенсаційної літератури. Національний літературний стиль журналісти називали «сатанинським» або «жахливим, напористим і вибуховим», підкреслюючи його спорідненість із підривною стилістикою популярних вистав за участю Бута.

Нерозривний зв’язок стилістики популярного театру з сенсаційною літературою вартує особливої уваги фахівців історії красного письменства. Не лише тогочасні критики і популярні літератори, але й ті, кого згодом було визнано національними класиками, асоціювали сутність американського мистецтва слова з нестримною експресивністю, презирством до традицій і зухвалою свободою самовираження. Генрі Дейвід Торо висловлював

загальну думку своїх співгромадян, коли писав: «У літературі лише нестримність і дикунство приваблюють нас» [*Thoreau H. D. 2009*: *225*]. Герман Мелвілл проголошував, що всі справжні американські літератори мають «стати розбишаками» у мистецтві, та визначав «американський літературний геній» за такий, що «вироблений з якоїсь небезпечної речовини, він обов'язково вибухне і накоїть чимало лиха, долаючи всі перешкоди, хоча б стримували його потрійні сталеві обручі» [*Parker H. 1992*: *248*]. Питомо національне тяжіння до сенсаційності втілилося у страхітливих сюжетах Едгара Алана По, приголомшливих моральних парадоксах Натаніеля Готорна, увиразнилося у митецькій позиції Волта Вітмена, котрий у збірці «Листя трави» майстерно послуговувався популярною риторикою.

Пак, ми не поцінуємо значущість тогочасної театральної шекспіріани за умови пошуку проявів її впливу лише у царині художнього слова. Шекспір, американізований масовим театром, суттєво впливав на загальні процеси формування національної ідентичності. Мільйони глядачів відчували глибоку спорідненість із життям, яке линуло на них зі сцени: популярний Бард перетворювався на частину реального світу. Почуватися, думати й діяти за таким Шекспіром ставало загальноприйнятною нормою.

За приклад слугують обставини загибелі президента Лінкольна. Його вбивця актор Джон Вілкес Бут (молодший син уславленого трагіка), подібно до більшості білих насельників південних штатів позиціонував Лінкольна за тирана, котрий узурпував владу і нищив останні залишки свободи і демократії. Свою суспільну роль молодий Бут сприймав із перспективи шекспірівського героя-тираноборця. Знаковим було навіть місце вбивства відомого політика – театр. Застреливши Лінкольна, злочинець вистрибнув із президентської ложі на сцену, вигукнувши до глядачів: «Така доля чекає на всіх тиранів!». Після цього поважно попрямував до виходу. Він уподібнив себе до мужнього римлянина Брута, вбивці тирана Цезаря – цю роль із шекспірової трагедії йому доводилося грати на сцені багато разів.

Феномен молодшого Бута не був дивним виключенням. Зумовлена впливом популярної шекспіріани театралізація власного життя визначала надзвичайно поширений у ту пору психоемоційний тип самоусвідомлення і поведінки. Зокрема,

майбутні класики американського романтизму, за винятком хіба що відлюдниці Емілі Дікенсон, поводилися так, ніби кожен грав якусь специфічну роль. Вітмен неодноразово зізнавався у схильності до акторства і позиціонував себе за «великого демократичного поета». Полюбляв розважати незнайомих людей на вулицях Нью-Йорка, декламуючи фрагменти з трагедій Шекспіра. Подібного до Бута-старшого, майстра сценічних імпровізацій, раптово зупинявся, сказавши: «Ні! Цей фрагмент треба читати зовсім інакше!». Після паузи починав заново, демонструючи нові нюанси декламації. Чернетки збірки «Листя трави» також зберегли зізнання Вітмена у любові до акторського перевтілення: «Я не запитую поранену людину, як вона почувається. Я сам перетворююся на пораненого!» [*Reynolds D. 1995*: *162*].

Мелвілл обрав для себе роль мандрівника-відчайдуха. До того ж, як засвідчують розвідки його найвідомішого біографа, професора Гершеля Паркера, завдяки повісті «Тайпі» (1846), сучасники сприймали його за «перший американський секс-символ». Замолоду Мелвілл охоче брав участь у костюмованих вечірках, зазвичай з'являвся у подобі бундючного турка, володаря гарему. Взагалі до лицедійства він мав неабиякий хист. Його друзі згадували, що одного разу він настільки переконливо розповів про жахливі звичаї полінезійських дикунів, що по закінченні, коли оповідач вже відправився додому, слухачі почали розшукувати палицю, котрою він хвацьки вправлявся, демонструючи бойові навички канібалів. Лише згодом з'ясувалося, що «палиця» існувала лишень у їхній уяві — вона була створена силою акторської гри Мелвілла. Театралізації не уникнув і роман «Мобі Дік». На перших сторінках моряк-філософ Ізмаїл запевняє, що всі його пригоди постають частиною «великої театральної програми Провидіння, складеної дуже давно». Шанувальники роману добре знають, що у немалій частині його тексту дається взнаки художня складова, зорієнтована на запальну, вибухово-емоційну театральність.

Натаніель Готорн полюбляв грати роль митця-анахорета, загадкового самітника. Сусіди залюбки поширювали перекази про джентльмена-письменника, котрий через задні двері поспіхом полишав власну оселю, ховаючись у чагарниках, аби уникнути спілкування з будь-ким. У домашньому репертуарі вродливого

Готорна була ще й роль «чарівного Аполлона». Він залишався в цьому образі навіть у тривіальних побутових справах. «Сьогодні Аполлон зготував мені сніданок», — згадувала його дружина у щоденнику.

Популярна шекспіріана по-справжньому царювала у національному дискурсивному континуумі. Найважливіші події суспільно-політичного життя, виборчі перегони нагадували популярні театральні вистави, в яких брали участь політики, що поводилися і висловлювалися, немов уславлені виконавці ролей із п'єс Шекспіра. Ці театралізовані дійства ніколи не зосереджувалися виключно на політичних справах: промови кандидатів поєднувалися з музичними номерами, декламацією поетичних творів і виступами артистів, котрі за один вечір примудрялися переходити від шекспірівських трагедій до веселих популярних комедій, циркових номерів і виступів дресированих тварин, аби потім знову повернутися до Шекспіра.

Галасливі американські реформатори, громадські діячі, проповідники з численних новостворених церков і сект у своїх публічних виступах зазвичай удавалися до настільки сміливих риторичних прикрас, що на початку 1830-х років немала частина сучасників почала з обуренням звинувачувати їх у спробах «перетворення святої проповіді й серйозних соціальних розмислів на суцільну популярну театральщину» [*Hanners J. 1993*: *24*]. Ця «театральщина» настільки глибоко вкоренилася до глибин національної свідомості, що перетворилася на стратегію суспільної поведінки навіть тих людей, котрі внаслідок певних соціальних або професійних обставин взагалі не мали цікавитися драматургією. Войовничий аболіціоніст Джон Браун, перш ніж розпочати підготовку до терористичної кампанії проти рабовласників, відкинув конспіративні перестороги і публічно заприсягнувся, що не знатиме спокою, допоки не знищить усіх тиранів-рабовласників. Його палку промову було виголошено цілком у стилі популярних шекспірівських виконавців.

Отже, питомо національні театральні, літературні, соціально-політичні та релігійні дискурсивні практики, позначені впливом популярної шекспіріани, немалою мірою зумовили крайню напруженість, непримиренність громадянського розбрату, безпосереднім вислідом котрого стало найтрагічніше дійство

американської історії — громадянська війна. Проте згодом у цьому ж національному дискурсі, зумовленому присутністю Шекспіра, сприйнятого за стереотипами популярного театру, було винайдено риторичні, психоемоційні засоби, ментальні резерви, котрі своєю сукупністю сприяли примиренню колишніх запеклих ворогів і з'єднанню розколотої країни. За своїм огромом ця тема вартує на окремі багатосторінкові студії, спроможні розпросторити нові перспективи культурологічних, історико-літературних досліджень національного дискурсу Сполучених Штатів XIX сторіччя.

Література:

Hanners J. 1993: Hanners J. It Was Play of Starve: Acting in the XIX century American Popular Theater. – Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press, 1993, – 163 p.; *Levine L. 1988*: Levine L. Highbrow \ Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1988, – 320 p.; *Mark Twain. 1995*: Mark Twain. Adventures of Huckleberry Finn (unabridged). – New York: Dover Publishers Inc., 1995. – 233 p.; *Parker H. 1992*: Parker H. Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick. — New York : G. K. Hall & Co., 1992 – 570 p.; *Reynolds D. 1995*: Reynolds D. Walt Whitman's America. – New York: Vintage Books, 1995.– 671 p.

Rourke C. 1980: Rourke C. The Roots of American Culture and Other Essays. – New York: Greenwood Publishers Group, 1980. – 305 p.; *Thoreau H. D. 2009*: Thoreau H.D. The Journal of Henry David Thoreau (1837–1861) [ed. by Damion Searls]. – New York: New York Review of Books, 2009. – 704 p.; *Ziff L. 1978*: Ziff L. Shakespeare and Melville's America (New Perspectives on Melville). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 1978. – 135 p.

Статья актуализирует проблематику историко-литературного осмысления важной составляющей национального дискурса Соединенных Штатов XIX столетия — драматургии Вильяма Шекспира, трансформированной в соответствии с популярными стереотипами массового демократического театра того времени. Рассмотрены ранее не замеченные исследователями взаимодействия шекспировской классики и массового, популярного искусства. Акцентирована значимость популярной шекспирианы в духовной жизни страны, в процессах национального самоопределения и формирования американской демократической культуры.

***Ключевые слова**: шекспириана, дискурс, популярный театр, массовая литература, североамериканский романтизм.*

Олександра Кемінь, аспірант, (Дрогобич)

УДК 821.112 – 2
ББК 83.33 (4) 3

Казки Шарля Перро в англомовних інтерпретаціях та оцінках Анджели Картер

У статті розкриваються особливості рецепції казок Шарля Перро в англомовних інтерпретаціях та оцінках Анджели Картер.

Ключові слова: *рецепція, інтерпретація, фемінне письмо, жіноча ідентичність, творчість Анджели Картер.*

Olexandra Kemin Charles Perrault's fairy tales in English interpretations and appraisals by Angela Carter

The peculiarities of the reception of the Charles Perrault's fairy tales in the Angela Carter's English interpretations and appraisals are outlined in the article.

Key words: *perception, interpretation, feminine writing, women's identity, Angela Carter's works.*

У доробку визначної англійської письменниці Анджели Картер (1940 – 1992) помітне місце належить її перекладам та авторським обробкам казок Жанни-Марі Лепренс де Бомон (1711 – 1780) і, в першу чергу, Шарля Перро (1628 – 1703). Вони опубліковані у виданнях «Казки Шарля Перро» («The Fairy Tales of Charles Perrault», 1977) [Perrault 1977], «Спляча красуня та інші улюблені казки» («Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales», 1982) [Sleeping Beauty 1982]. У цьому зв'язку на особливу увагу заслуговує її інтерпретація тексту «Попелюшка, або Кришталевий черевичок» («Cinderella: or, The Little Glass Slipper») Ш. Перро.

Вперше англомовна версія названої казки побачила світ 1729 року в збірці «Історії, або казки минулих днів. З мораллю» («Histories, or Tales of Past Times. With Morals», яку упорядкував письменник і перекладач Роберт Самбер (1682 – 1745). Йдеться про певне калькування твору, що зображує реалії початку XVIII століття з відповідною фіксацією тогочасних мовних кліше та усталених висловів. Слід наголосити: творчість Р. Самбера не посіла помітного місця в англійській літературі [Blom 1989]. Визнання його заслуг пов'язане передусім з його досягненнями як перекладача. Він став активним носієм міжкультурного діалогу,

популяризуючи в Англії знакові твори й провідні ідеї тогочасної епохи. Крім цього, Р. Самберу належать численні інтерпретації з латинської, італійської та французької мов технічні, медичні, філософські тексти, путівники, романи, релігійні книжки. Однак, найбільш цінним виявився його буквальний переклад казок Ш. Перро, що упродовж XVIII – XX століть неодноразово передруковувався, зокрема, у білінгвальних французько-англійських виданнях. 1889 року його опублікував шотландський етнограф Ендрю Ленґ у хрестоматійній збірці «Блакитна Книжка Казок» («The Blue Fairy Book»), який у лаконічному вступному слові акцентував: «Казки Перро передруковані зі старої англійської версії з XVIII століття» [Lang 1965: I]. Усе це зумовило закріплення в англомовній критиці образу Ш. Перро як автора казок для дітей.

Переклад А.Картер, що вийшов друком 1977 року у збірці «Казки Шарля Перро», певною мірою осучаснює текст французького автора. Ця модифікація проступає передусім у достосуванні дитячої казки до перспективи фемінізму XX століття як джерела ґендерної теорії. Зазначений переклад окреслив, за твердженням американського германіста Джека Зайпса, перелом у творчій кар'єрі А. Картер [The Fairy Tales 2008: 5]. Результатом цього перехідного етапу у її доробку стало створення власної парафрази відомої казки під назвою «Попелюшка, або Дух Матері» («Ashputtle or The Mother's Ghost», 1987). Такий творчий підхід засвідчує переємність між перекладом, з одного боку, та оригінальною літературою – з іншого. Крім того, інтерпретації та нові версії класичних текстів А. Картер спричинили відродження жанру казки в Англії у другій половині XX ст. Тематика і проблематика казки надала письменницям-феміністкам можливість появити реципієнтові особливості своїх художніх моделей мислення. Йдеться, зокрема, про такі імена, як Ольга Броумас, Маріна Ворнер, Еліс Гоффман, Сандра Ґілберт, Кетрін Дейвіс, Марґарет Етвуд, Ліз Лочід, Сара Мейтленд, Лізел Мюллер, Сільвія Плат, Ґвен Штраус.

А. Картер як перекладачка свідомо трансформує версію Р. Самбера. Вона запропонувала реципієнтові актуалізоване прочитання казки Ш. Перро, а відтак і її меседжів. Примітно, що ще у XVIII ст. французький письменник, історик і сатирик Шарль Сорель (1599 – 1674) акцентував на доцільності появи нових

інтерпретацій з огляду на можливість оновлення перекладу у відповідності до запитів читачів. У цьому зв'язку слід підкреслити: казка про Попелюшку має цілу низку версій, адаптацій і перекладів [Malarte-Feldman 1999]. Відкритість до перепрочитання цієї історії запрограмована, власне, в особливостях головної героїні. Ідентичність Попелюшки, замаскована під прізвиськом овита таємничістю. Її вбрання може перетворювати як на зневажувану оточенням нечупару, так і на чарівну принцесу. Відтак протагоністка, справжня природа якої по-новому проявляється у численних перекладних версіях, стає складовою рухомого тексту як дискурсу, що вписується у складну систему жанрів. Адже жанрова парадигма певного тексту змінюється щоразу, коли він повертається до читача без сполуки з обставинами його створення, конкретним авторством, а також аудиторією, для якої був створений. Як аргументовано зауважив І. Зимомря, «жанр – це рухлива, динамічна й історично змінна структура. Він трансформується, підпадає під валиви, набуває видозміни залежно від культурно-історичного контексту» [Зимомря 2011: 32].

Увиразнена множинність інтерпретації чітко проступає саме на тлі такого феномена, як художній переклад. Він тісно пов'язаний, за слушним твердженням авторитетного історика і теоретика перекладу Лоуренса Венуті, з моментом його появи, а його розвиток залежить від рівня зацікавленості з боку реципієнтів [Venuti 2004: 25]. Варіант прочитання А. Картер підкреслює поміщення казки «Попелюшка» в новий культурний та дискурсивний контекст. Звідси – доцільність зіставлення оригінальної та перекладної версій художнього твору. У цьому ключі варто акцентувати: перехідний етап до виходу на нові рубежі сприйняття мистецької спадщини А. Картер ознаменувала праця «Постмодерні чарівні казки: ґендерні та наративні стратегії» («Postmodern fairy tales : gender and narrative strategies», 1997) [Bacchilega 1997] Крістіни Баккілеґи. На матеріалі текстів «Білосніжка», «Червона Шапочка», «Красуня і чудовисько», «Синя борода» дослідниця перепрочитує інтригуючі дзеркальні відображення та оновлення відомих класичних казок у версії А. Картер. Власне, казка не стільки трактується у студії як взірець дитячої літератури, скільки увиразнюється її зв'язок з фольклором та літературознавством. У свою чергу, К. Баккілеґа наголошує на

потребі визнання багатогранності творчих досягнень А. Картер у широкому літературному та історико-культурному контексті.

Примітна деталь: переклад А. Картер позначений опосередкованим впливом інтерпретації Р. Самбера. На це вказує і примітка на обкладинці книжки «Казки Шарля Перро»: «У новому перекладі Анджели Картер». Йдеться про сигнал для умовного читача стосовно наявності діалогу як із вихідним текстом, так і його іншомовними тлумаченнями. Як показав аналіз, А. Картер як перекладачка не відходить різко від оригінального тексту. При цьому вона виакцентовує роль прикінцевої моралі. У передмові до збірки «Казки Шарля Перро» А. Картер зазначила: «Кожне століття, як правило, створює або відтворює казки згідно пануючих уподобань» [Perrault 1977: 17]. Тут доцільно увиразнити: мораль казки у прочитанні письменниці істотною мірою суголосна її феміністичним поглядам.

А. Картер як представниця феміністичної прози свідомо звернулася 1976 року до казки Ш. Перро, прагнучи використати потенціал цього жанру для розгортання широкої дискусії стосовно подолання патріархальних норм і цінностей у суспільстві. У 70-х рр. мала місце критика казок «Попелюшка» та «Спляча красуня» на предмет поширення в цих текстах численних патріархальних гендерних стереотипів. Це, у свою чергу, ускладнювало суспільні зміни, що пропагувалось рухом звільнення жінок [Haase 2004: 3]. Після ознайомлення з оригінальним французькомовним текстом і оцінками в наукових виданнях, зокрема Е. Ленґа, англійська письменниця відзначила розрив між сучасною рецепцією казок Ш. Перро та неоднозначним контекстом першотвору. «Нині, – наголошує А. Картер, – не в моді трактувати казку як носія морального вчення. Переглядаючи – під приводом шліфування французької мови – *Contes du temps passé* Перро, я неймовірно мучилася. Однак, чудовим сюрпризом стало відкриття, що в цій празбірці, яка містить твори «Спляча красуня», «Кіт у чоботях», «Червона Шапочка», «Попелюшка», «Хлопчик-мізинчик», постаті пантоміми, – усі казки для маленьких дітей навмисно представлені на рівні казок про політику досвіду. У XVII столітті дітей сприймали, зрештою, цілком справедливо, як кандидатів у доросле життя. Шарль Перро – академік, фольклорист і педант, але, звісно, не божевільний і не мракобіс – підходить до

цього матеріалу зі здоровою дозою непокори…» [Carter 1998: 452–453]. Відтак А. Картер убачає в казках інструмент, за допомогою якого можна переказувати дітям інформацію про небезпеки навколишнього світу та способи їх уникнення. Водночас мисткиня, осучаснюючи педагогічні послання згаданих текстів, надає їм значення механізму емансипації.

Перекладацькі рішення А. Картер дають підстави виокремити авторський вибір стосовно пошуку умовного реципієнта. Її адресат – молодше покоління читачок. Так, приміром, якщо у тексті Ш. Перро доньки мачухи Попелюшки «сміються», то у А. Картер вони «giggled» («хихотіли»). Авторка не уникає спрощень мови та осучаснення культурних контекстів. Ось – ілюстрація: «They sent for a good hairdresser to cut and curl their hair and they bought the best cosmetics» / «Вони посилали за добрим стилістом, щоб підстриг і накрутив їм волосся, і купили найкращу косметику» (переклад – О. К.) [Perrault 1977: 86]. Такі зміни органічні, оскільки призначення казки від часів Ш. Перро набуло іншого сенсу – від іронічної розваги для дорослих під прикриттям наївної казки до безпосереднього повідомлення для молодшої генерації.

Цікава деталь: у перекладі Р. Самбера перше речення подається у традиційній для казки формулі «There was once upon a time, a gentleman» [The Authentic 1960: 73]. Натомість А. Картер ослаблює такий потужний жанровий сигнал: «There once lived a man» / «Жив-був колись чоловік» [Perrault 1977: 83]. У такий спосіб уже з першого рядка вона намагається відтворити знайомий і банальний світ, з яким легко зав'яже контакт юний реципієнт. Ш. Перро, маскуючи дошкульну критику суспільної ієрархії, чітко зазначив: його історія – витвір уяви. Це диктувало певну ускладненість мовних конструкцій. А. Картер була позбавлена такого примусу. Тому, апелюючи передусім до дитячої аудиторії, вона вдається до застосування односкладових слів, мінімальних елементів нарації, коротких речень. У цьому зв'язку привертає увагу використання найвищого ступеня порівняння прикметника в описі мачухи, власне, як «the haughtiest and most stuck-up woman» / «найбільш зарозумілої і найбільшої снобки». Щодо позитивних героїв, то А. Картер уникає в їхньому зображенні карикатурності. Так, Попелюшка – це «a lovely and

sweet-natured girl» / «чарівна дівчина з м'яким характером», а її мати – «a kind and gentle woman» / «мила й лагідна жінка». Важливо, що англійська авторка популяризує твір Ш. Перро без увиразнення класового поділу персонажів. Замість відкритої критики трактування дітей з боку аристократії А. Картер віддзеркалює психологію взаємин матері з доньками.

Чітку орієнтацію на висвітлення «жіночих питань» можна простежити і на граматичному та синтаксичному рівнях. У версії А. Картер батько Попелюшки фактично відразу трансформується зі суб'єкта на об'єкт: «A man, his second wife». Згодом він стає власністю, за яку змагаються дві жінки: «Her new husband's first wife». Уже в перших реченнях чоловік поступається новій дружині: «She already had two daughters of her own». Отже, уже початок тексту відтінює ролі дійових осіб, їхні стосунки, витоки конфлікту та перспективи його розвитку. Конфронтацію посилює й авторське роз'яснення ситуації: якщо доньки мачухи презентовані як «two daughters of her own» / «її дві доньки», то мати Попелюшки дарує чоловікові «a daughter of his own» / «його доньку». У такий спосіб перекладачка окреслила відмінність у батьковому сприйнятті двох адоптованих доньок та рідної дитини.

Попри те, що вершинні досягнення мистецької думки А. Картер відображені передусім у її романах та збірках малої прози, аналіз дає підстави дійти висновку: як в оригінальній, так і перекладній творчості англійської мисткині проступають стрижневі складові її художньої світобудови – фантастика, гра, насилля, еротизм, символізм, готична тематика. Ці елементи спрямовані на пошук нових шляхів віддзеркалення внутрішнього ареалу «Я-особи».

Література: Bacchilega 1997: Bacchilega C. Postmodern fairy tales : gender and narrative strategies / Cristina Bacchilega. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1997. – 208 p.; Blom 1989: Blom J. The life and works of Robert Samber (1682 – 1745) / Jos Blom. – Lisse : Swets & Zeitlinger, 1989. – 43 p.; Carter 1998: Carter A. The Better to Eat You With / Angela Carter // Shaking a Leg. Collected Journalism and Writings. – London : Vintage, 1998. – P. 451–455; Haase 2004: Haase D. Feminist Fairy-Tale Scholarship / Donald Haase // Fairy Tales and Feminism. – Detroit : Wayne State UP, 2004. – P. 1–36; Lang 1965: Lang A. The Blue Fairy Book / Andrew Lang. – New York : Dover Publications, 1965. – 392 p.; Malarte-Feldman 1999: Malarte-Feldman C.-L. The Challenges of Translating Perrault's Contes into English / C.-L. Malarte-Feldman // Marvels & Tales. – 1999. – Nr. 13. –

P. 184–197; Perrault 1977: Perrault Ch. The fairy tales of Charles Perrault / Charles Perrault ; [translated by Angela Carter]. – London : Gollancz, 1977. – 159 p.; Sleeping Beauty 1982: Sleeping Beauty and other favourite fairy tales / [chosen and translated by Angela Carter]. – London : Gollancz Children's Paperbacks, 1982. – 128 p.; The Authentic 1960: The Authentic Mother Goose Fairy Tales and Nursery Rhymes / [ed. by J. Barchilon, H. Pettit]. – Denver : Alan Swallow, 1960. – 92 p.; The Fairy Tales 2008: The Fairy Tales of Charles Perrault / [translated by Angela Carter ; with a new introduction by Jack Zipes]. – London : Penguin, 2008. – 78 p.; Venuti 2004: Venuti L. Retranslations : the Creation of Value / Lawrence Venuti // Bucknell Review. – 2004. – P. 25–38; Зимомря 2011: Зимомря І. Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова / Іван Зимомря. – Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2011. – 396 с.

В статье раскрываются особенности рецепции сказок Шарля Перро в англоязычных интерпретациях и оценках Анджелы Картер.

Ключевые слова: *рецепция, интерпретация, феминное письмо, женская идентичность, творчество Анджелы Картер.*

Володимир Луцик, асп. (Дрогобич)

ББК 83. 4
УДК-821.111-3

Наративні стратегії у малій прозі Доріс Лессінг

У статті розглянуто специфіку побудови художньої оповіді у малій прозі англійської письменниці Д. Лессінг. Наративні стратегії у малих прозових творах Д. Лессінг відзначаються варіативністю підходів. При цьому посутню роль у внутрішній структурі коротких оповідань відіграє чітка авторська позиція.Особливості творчого методу письменниці увиразнює факт широкого використання прийому вільної непрямої мови. Така практика призводить до розширення емпатійного потенціалу малої прози й посилення відчуття амбівалентності. Вкраплення вільної непрямої мови у внутрішній монолог допомагає розкрити психічні аспекти поведінки головних героїв, а також унеможливлює однобічні судження про головних героїв.

Ключові слова: *мала проза Д. Лессінг, типи оповідачів, наративні стратегії, голос автора, коротке оповідання «До кімнати №19», амбівалентність, вільна непряма мова, коротке оповідання «Мінус одна зі списка».*

Volodymyr Lutsyk Narrative strategies of D. Lessing's short prose works

The article concerns the specific features of D. Lessing's artistic narration as can be seen in her short fiction. The narrative strategies of D. Lessing's short prose works are marked by a variety of approaches. In this respect, a coherent position of the author plays a vital role. The peculiarities of the writer's creative method are further detailed by the wide use of free indirect discourse. This practice broadens the empathic potential of short fiction and intensifies the feeling of ambivalence. The inclusions of free indirect discourse into the internal monologue assists in disclosing psychological features of main characters. It disables one-sided judgements about them.

Keywords: *Doris Lessing's short fiction, types of narrators, narrative strategies, writer's voice, «To Room 19», ambivalence, free indirect discourse, «One Off the Short List».*

Художній текст як похідна мовлення характеризується суб'єктністю, що оприявнюється присутністю голосу автора [Поліщук 2008: 1]. При цьому має місце певна розірваність комунікативної ситуації стосовно рецепції художнього твору.Її сутність полягає у віддаленості потенційного реципієнта від творця тексту. У цьому плані відомий американський дослідник Вейн Бут у монографії «Риторика прози» («The Rhetoric of Fiction») аргументовано розглядає множинність голосів оповідача. Вони слугують для «формування переконань, посилення дії норм і канонів, унаочнення важливості твору, подачі коментарів» [Booth 1983: 169]. Відтак, умовний реципієнт безпосередньо сприймає прочитане ним у творі, власне, як інформацію, що подається оповідачем з метою увиразнення конкретної світоглядної позиції.

Об'єктивізація комунікативного процесу зумовлена прагненням того чи іншого письменникаокреслити точку зору оповідача, яка різниться від думки автора. Таким чином, поліфонія художнього твору полягає у розкритті множинності світобачення головних героїв. Стрижневим елементом організації наративного акту постає упорядковане чергування декількох типів дискурсу.Поняттю точка зору суміжний термін «фокалізація». У науковий обіг одним із перших це визначення ввів визначний французький літературознавець ЖерарЖенетт. Вчений справедливо розглядає процес фокалізації крізь призму «вибору наративної інформації стосовно того, що називалося у теорії літератури всебаченням» [Genette 1999:64]. У центрі цього

потенційного вибору – обмежений вид інформаційного потоку («фокалізатор»). За таких умов акцептується лише те, що дозволено ситуацією, а завдяки фокалізаторуздійснюється організація конкретної оповіді для подачі певної позиції.

Представники зарубіжного літературознавства (М. Бал [Bal 1999], Ж. Женетт [Genette 1999], А. Нюннінг [Nünning 1990], М. Ян [Jahn 1996]) виокремлюють три категорії фокалізації:

1) нульова фокалізація (всебачення) – необмежений потік інформації, де оповідач володіє повним знанням про події та персонажів [Genette 1999: 65];

2) внутрішня фокалізація, що охоплює чуттєвий світ оповідача. Знання оповідача ідентичні тому, що «бачить і відає персонаж» [Genette 1999:112]. Даний тип фокалізації постає монофонічним, оскільки не спроможний відтворити інтер'єзоване мовлення більш, ніж одного персонажа [Genette 1999:121];

3) зовнішня фокалізація, що лежить поза мовленнєвою перспективою протагоніста. При цьому його опис «ведеться збоку» [Genette 1999:123].

Варто наголосити: у структурі рівнів оповіді Ж. Женетт виокремлює такі види оповідачів: 1) за опозицією рівня: а) екстрадієгетичний (у введеній оповіді він дистанціює себе від автора тексту); б) інтрадієгетичний (власне оповідач другої оповіді); 2) за опозицією залежності оповідача від мовленнєвої ситуації: гомодієгетичний (активна дійова особа) гетеродієгетичний (оповідач не належить до кола дійових осіб) [Genette 1999: 229].

Як показав аналіз, наративний голос у малій прозі Д. Лессінг функціонує на а) раціональному, б) іронічному, в) інтерпретаційному і г) поняттєвому рівнях. Він слугує меті поєднання особливостей художньої світобудови коротких оповідань із внутрішнім світом умовного реципієнта.Така специфіка побудовиоповіді зримо проступає в коротких оповіданняханглійської письменниці «До кімнати №19» («To room 19», 1963) та «Викреслена зі списку» («One Off the Short List», 1963). Названітвори містять у своїй канві чітку авторську позицію. Вона втілена у зверненнях до читача, підсумовуванні важливих ідейних складових, оцінці подій і персонажів. Звідси: *мета статті*

полягає у розкритті підходів до побудови оповіді у малих прозових творах Д. Лессінг.

Наративні стратегії малої прози Д. Лессінг відзначаються варіативністю. Так, у значній кількості коротких оповідань авторка вдається до оповіді від першої особи («Історія про двох собак» («A Story of Two Dogs», 1963), («Сонце під їхніми ногами» («The Sun Between Their Feet», 1963), «Як я нарешті закохалась» («How I Finally Fell in Love», 1963), «Кімната» («A Room», 1963), Два гончарі» («Two Potters», 1963), «Лист із дому» («A Letter from Home», 1963), «Наша подруга Джулія» («Our Friend Julia», 1963), «У пам'ять про Ісака Бабеля» («A Homage to Isaac Babel», 1961). При цьому слід наголосити: для творів малої епічної форми англійської письменниці прикметна оповідь від третьої особи. Так, голос авторського оповідача чітко присутній тільки у першому абзаці твору«До кімнати №19». Текст мовою оригіналу: «This is a story, I suppose, about failure in intelligence: the Rawlings' marriage was grounded in intelligence» [Lessing 1980: 396].

Текст мовою мети: «Я вважаю, що це історія про фіаско розуму: подружнє життя Роулінгсів керувалося розумом (переклад – В. Л.). Такий підхід започатковує манеру оповіді, котру згодом підхоплює головна героїня твору. Вставлене речення створює відчуття очікування конкретних подій та їхньої неминучості. Задана детермінованість контрастує на фоні вставної конструкції. Кінцевий ефект такого прийому – іронічність та амбівалентність стосовно сприйняття подій. Аналогічна установка для умовного реципієнта, за спостереженням В. Бута, має на меті «утвердити бажане судження за шкалою моральних цінностей»[Booth 1983:197]. Варто зазначити: ставлення читача до головних персонажівзгаданого оповідання передбачає попереднє визначення смислового наповнення поняття«розум» («intelligence»). Аналіз твору вказує на його негативну дефініцію в авторському розумінні Д. Лессінг. Саме холодний розум в її малій прозі неадекватно відображає людські стосунки, створює дисбаланси у подружньому житті з наступним «фіаско».

Окреслені дисбаланси виразні у структурі твору До кімнати №19, яка відповідає традиційним жанровим канонам короткого оповідання. Вони передбачають наявність схожого початку і кінцівки, які обрамлюють твір. Послідовність і нейтральність

хронологічної організації оповіді та опису головних героїв переривається вставками, що підкреслюють суб'єктивну емоційністьСюзенРоулінгс. У цьому контексті важливо виокремити відчуття замкнутого простору і фрагментації свідомості на рівнідодаткових складників даної невідповідності. Численні спроби втечі від окреслених факторів приводять головну героїню до ущільненого дисбалансуу незатишній готельній кімнаті №19. Фрагментоване самоусвідомлення власного образу «Я»-особи і намагання догоджати оточуючим у рамках раціонального світобачення призводить до самогубства головної героїні. Такий наслідок постає логічним продовженням вибору між раціональним та емоційним.

Подружнє життя сім'ї Роулінгсів сповнене осмисленої стриманості: особи, які добре виконують свою роботу, вирішують одружитися, планують своє батьківство, досягають фінансового благополуччя та пошани колег. Д. Лессінг характеризує героїв як «збалансовану та раціональну родину» («balancedandsensiblefamily») [Lessing 1980: 397]. При цьому поняття раціональності постає визначальним у мовному наповненні тексту відповідною формальною лексикою і ключовими словами. Прислівник «розумно» («intelligently») зустрічається в аналізованому короткому оповіданні 15 разів. Якщо брати до уваги його контекстуальні відповідники, то таке вживання налічує 29 випадків. Однак, така раціональність – це ілюзія на рівні самообману героїні.

За твердженням англійської дослідниці КлерГенсон, що міститься у статті «Вільні оповідання: мала проза Доріс Лессінг» («Free Stories: the Shorter Fiction of Doris Lessing»), таке надмірне використання формалізмів є усвідомленим з боку авторки. Воно пародіює вчинки головних героїв, «змушує нас повірити, що вони манекени, жертви суспільних умовностей» [Hansson 1985: 7]. Гострі коментарі авторського оповідача підкреслюють від'ємний впливсоціальних і культурних рамок на особистість за тих умов, коли вони обмежують свободу її поведінки.

Екстрадієгетичний оповідач короткого оповідання часто самоусувається від суджень у найбільш критичні моменти. Даний підхід посилює ефект безперервності відчаю і неминучості трагічного кінця. Відсутність іронічних коментарів допомагає

сфокусувати увагу умовного реципієнта на ірраціональній поведінці головної героїні. Водночас Сюзен наполегливо працює над рішенням щодо пошуку власної заміни для членів родини. Тут слід виокремити власне символізм і метафоричність як головну ознаку цьогопроцесу. Адже імена німецької дівчини au-pair (фр. на рівні) Трауб та нової покоївки місіс Паркс віддзеркалюють ролі Сюзен у сім'ї. Молода і жвава фройляйнТрауб (нім. виноградинка) полегшує неспокій чоловіка Сюзен. У той же час місіс Паркс виступає показовим символом рутини. Вона укорінена на місці, як парк, котрий дає прихисток оточуючим.

Текст мовою оригіналу: «Mrs. Parkes was one of the servers of this world, but she needed someone to serve. She had tohave Mrs. Rawlings, her madam, at the top of thehouse or in the garden, so that she could comeand get support from her» [Lessing 1980: 413].

Текст мовою мети: «Місіс Паркс була покликана слугувати іншим. Її характеризувала гостра потреба у наявності господині. Тому місіс Роулінгс, її пані, мусіла завжди бути у межах дому для постійного надання вказівок щодо особливостей виконання тієї чи іншої роботи» (Переклад – Луцик В. І.).

Поступово іронічний голос оповідача повністю абсорбуєтьсяСюзен. Вона усвідомлено відмовляється від логічних постулатівна користь ірраціональної поведінки. Механізм такого переходу детально проаналізований у праці видатного українського культуролога Валерія Скотного «Раціональне та ірраціональне в науці та освіті» [Скотний 2003]. Зазначене сходження планів оповіді збігається із посиленням відчуття самотності і подальшим стисненням власного життєвого простору. Маленька кімнатка під горищем – це максимальний простір, з яким може впоратись головна героїня. Втеча від обов'язків матері і жінки так само не приносить Сюзен жодного полегшення. Кінцевим виявом «фіаско розуму» і відсутності альтернатив постає акт самогубства.

Специфіку наративних стратегій у малій прозі Д. Лессінг підкреслює також той факт, що в її творах істотне місце відведене вільній непрямій мові. У цьому зв'язку заслуговує на увагу питання класифікації варіаційвласного (свого) і чужого мовлення. Науковці виділяють такі засоби передачі мовлення як:«напівпряма мова» (А. Багмут), «вільна пряма мова» (Л. Булаховський), «вкраплена мова» (М. Каранська), «невласне пряма мова»(Б. Кулик), «вільна непряма

мова» (Ж. Марузо), «передача теми чужої мови» (М. Чемерисов), «здогадна пряма мова» (І. Ющук).

Відомий французький дослідник Жюль Марузо у «Словнику лінгвістичних термінів» («Lexiquedela Terminologie Linguistique») [Marouzeau 1933]аргументовано протиставляє традиційній оповіді гібридну формувільної непрямої мови. Дану мовну конструкцію важко реалізувати в чистому вигляді. Адже за оповідачем завжди збережені певні позиції у питанні вибору дейктичних та експресивних засобів художнього тексту. Поліфонічність вільної непрямої мови заснована на узгодженні голосів різних персонажів між собою та з голосом оповідача. Тут наявні компоненти мімезису – імітація голосу персонажа 1-ї через 3-ю особу. Вони співіснують у наративі, власне, як конкуруючі свідомості. Окреслені властивості роблять можливим репрезентацію вербалізованих думок та усного мовлення. Доцільно зазначити: вільна непряма мова дає автору твору можливість вільно добирати кількісні та якісні параметри лексичних елементів і точність їх відтворення.

Емпатійний потенціал вільної непрямої мови може також викликати ефект амбівалентності. Йдеться про труднощі для умовного реципієнта стосовно визначення джерелнарації. Обидва окреслені ефекти вільної непрямої мовипростежуються у короткому оповіданні Д. Лессінг «Викреслена зі списку» («One off the Short List», 1963). Амбівалентність помітна вже на початку даного короткого оповідання під час опису зовнішності БарбариКоулс головним героєм твору Гремом:

Текст мовою оригіналу: «But her eyes were all right, he remembered: large, and solidly green, square-looking because of some trick of the flesh at their corners. Emerald-like eyes in the face of a schoolgirl or a young schoolmistress who was watching her lover flirt and would later sulk about it…. She was a stage decorator, a designer, something on those lines» [Lessing 1980:212].

Текст мовою мети: «Він пригадав собі красу її очей: великих і темно-зелених. Вони видавалися квадратними через чудернацькі складки шкіри у кутиках. Смарагдові очі врамлені в обличчя школярки або ж молодої директорки школи, яка споглядала фліртування свого коханця, а пізніше корчила на це

образливу міну. Вона працювала сценічним декоратором, дизайнером, щось на кшталт цього» (переклад – В. Л.).

Подача непрямої характеристики суттєво зміщується під впливом кар'єрного росту Барбари у бік позитивних якостей уже під час другої зустрічі. Текст мовою оригіналу: «One night he saw her across the room at a party. She was talking with a well-known actor. Her yellow hair was still done on one side, but now it looked sophisticated» [Lessing 1980:212]. Текст мовою мети: «Одного вечора він помітив її у залі на вечірці. Вона саме розмовляла з відомим актором. Її жовте волосся було все ще зачесане на один бік, але зараз воно виглядало вишукано» (переклад – В. Л.). Ефект амбівалентності в останньому реченні досягнуто неможливістю віднести епітет стосовно вишуканості волосся головної героїні ні Грему, ні екстрадієгетичному оповідачеві. Розповідь Грема про своє двадцятирічне подружнє життя підсилює зазначений ефект. «It was nothing more than the experience of everyone in his circle. Andpresumablyineverybodyelse'scircletoo? Anyway, round about the tenth year of his marriage he had seen a good many things clearly…. He understood he was not going to make it, that he had become – not a hack, no one could call him that – but a member of that army of people who live by their wits on the fringes of the arts…. Yes, that'swhathehadbecome, animpresarioofotherpeople'stalent» [Lessing 1980: 213].

Текст мовою мети: «Цей досвід характеризував усіх його знайомих. Можливо, навіть знайомих його знайомих? У будь-якому випадку, на 10-му році подружнього життя, він уже чітко усвідомлював багато речей... Він розумів, що приречений, і став – ні, не невдахою – а представником численної групи осіб, які заробляють власною головою у світі мистецтва... Саме так – він став провідником талантів інших людей» (переклад – В. Л.). Ці фрази набувають додаткової двозначності у конкретному короткому оповіданні. Неможливо чітко встановити приналежність цих думок головному герою. У цьому контексті варто звернути увагу на епізод оповідання, в якому рішення дружини про розлучення допомагає Грему перейти на новий рівень розуміння власного буття.

Текст мовою оригіналу: «These two moments of clarity...had roughly coincided; and (perhaps not bychance) had coincided with his

wife's decision to leave him»[Lessing 1980: 214]. Текст мовою мети: «Обидва моменти ясності ...приблизно збіглися (можливо, і невипадково) з рішенням його дружини покинути його» (переклад – В. Л.). Такий розвиток подій промовисто свідчить про важливість для Грема жіночої підтримки як чинника відчуття власної самодостатності. Ілюзії щодо власної особливості без жінок постають розвіяними. Однак, у творі відсутнє чітке словесне підтвердження даного факту. Наочним зразком рефлексії головного персонажа короткого оповідання щодо особливостей стосунків з жінками постає внутрішній монолог.

Текст мовою оригіналу: «The formula: Yes, that one no longer implied a necessarily sexual relationship… It expressed an ironical dignity, a proving to himself not only: I can be honest about myself, but also: I have earned the best in that field whenever I want it» [Lessing 1980: 214]. Текст мовою мети: «Формулювання«Саме ця жінка» вже не натякало на обов'язково інтимні стосунки… Воно було радше виявом іронічної гідності, якасамоутверджувала його у думці: Я можу бути чесним із собою. Я отримав все найкраще у цій сфері життя, щойно цього забажавши» (переклад – Луцик В. І.). Аналіз сюжетної лінії короткого оповідання «Викреслена зі списку» свідчить про незрілість головного героя. Твердження про прагнення «бути чесним із собою» – це самообман та ілюзія. Цей ефект наративної амбівалентності досягається шляхом подачі важливої інформації через суб'єктивізм прийому власне непрямої мови. Риси характеру Грема Спенса невиразно проступають у канві твору, залишаючи більше запитань, ніж відповідей. Американська дослідниця Ніта Шехетвказує у монографії «Наративні розломи: прочитання і риторика» («Narrative Fissures: Reading and Rhetoric»), що таке висвітлення аспектів особистості головних героїв «слугує меті подати множинність ракурсів щодо певної ситуації» [Schechet 2005:70]. У процесі спілкування з людиною відбувається поступове ознайомленняз різними аспектамихарактеру людини. При цьому, на думку Н. Шехет, важливі деталі з часом «увиразнюються ірозширюють розуміння твору умовним реципієнтом»[Schechet 2005:106]. Згодом вони виступають на перший план.

Письменниця широко використовує прийом власне непрямої мови у характеризації персонажів даного короткого

оповідання. Таке занурення у приватні думки інших людей контрастує із зовнішнім суспільним сприйняттям. Цей факт влучно ілюструє сцена надмірної показності у дорогому ресторані. Текст мовою оригіналу: «But he understood he had been stupid. He had forgotten himself at twenty – or, for that matter, at thirty; forgotten one could live inside an idea, a set of ideas, with enthusiasm… When? How many years ago was it that he had been able to care?» [Lessing 1980: 224].

Текст мовою мети: «Втім зараз він усвідомлював власну недолугість. Він забув, як у 20, або навіть 30, можна жити ідеєю, системою ідей і бути сповненим ентузіазму... Але коли ж це було? Скільки вже літ він не переживав справжніх емоцій» (переклад – Луцик В. І.).Внутрішній план оповіді унеможливлює однобокі судження про Грема засновані, засновані на зовнішніх проявах і діях. Без них знання про головного героя постає неповним, оскількипоза увагою залишається низка позитивних рис конкретного персонажа, а саме: гуманність, шляхетність, внутрішнє каяття.

Специфіка побудови художньої оповіді у малій прозі Д. Лессінг. відзначається множинністю у підходах до текстотворення. Як результат, голос автора в аналізованих коротких оповіданнях представлений через багаторівневу структуру. Посутнім аспектом у розумінні авторської позиції постає використаннявільної непрямої мови через коментарі і переходи між планами оповіді. Такий творчий метод Д. Лессінг сприяє поглибленому розумінню творів умовним реципієнтом.

Література: *Поліщук 2008:*Поліщук О. Автор і персонаж в українській новітній прозі / Олена Поліщук. – К.: Фоліант, 2008. – 176 с; *Скотний 2003:*Скотний В. Г. Раціональне та ірраціональне в науці й освіті / Валерій Григорович Скотний. – Дрогобич: Коло, 2003. – 283 с; *Bal 1999*: Bal M. Narratology : Introduction to the Theory of Narrative / Mieke Bal. – Toronto : University of Toronto Press, 1999. – 256 p; *Booth 1983:*Booth W. The Rhetoric of Fiction / Wayne Booth. – Chicago: University of Chicago Press, 1983. – 572 p; *Genette 1999:*Genette G. Figures III (CollectionPoetique) / GerardGenette. – Paris : Seuil, Points, 1999. – 368 p; *Hanson 1985:*Hanson C. Free Stories: the Shorter Fiction of Doris Lessing / Claire Hansson // Doris Lessing Newsletter. – Vol. 9 – Issue 1. – 1985. – P. 7–8; *Jahn 1996:*JahnM.Windows of Focalization : Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept / ManfredJahn // Style. – 1996. – No 30 (2). – P. 241–167;*Lessing 1980:*Lessing D. Stories / Doris Lessing. – New York : Vintage Books, 1980. – 640 p;

*Marouzeau 1933:*Marouzeau J. Lexique de la terminologielinguistiquefrançais, allemand, anglais, italien /Jules Marouzeau. – Paris :LibrairieOrientaliste Paul Geuthner, 1933. – 265 p;*Nünning 1990:*Nünning A. "'Point of view' oder 'focalization'? Über einige Grundlagen und Kategorien konkurrierender Modelle der erzählerischen Vermittlung" / Ansgar Nünning // Literatur in Wissenschaft und Unterricht. – Nr. 23. – 1990. – S. 249–68;*Schechet 2005:* Schechet N. NarrativeFissures: ReadingandRhetoric / NitaSchetet. – Madison : FairleighDickinsonUniversityPress, 2005. – 149 p.

В статье рассмотрена специфика построения художественного повествования в малой прозе английской писательницы Д. Лессинг. Нарративные стратегии в малых прозаических произведениях Д. Лессинг отмечаются вариативностью подходов. При этом существенную роль вовнутренней структуре коротких рассказов играет четкая авторская позиция. Особенности творческого метода писательницы подчеркивает факт широкого использования приема свободной косвенной речи. Такая практика приводит к расширению эмпатического потенциала малой прозы и усиление чувства амбивалентности. Вкрапление свободной косвенной речи вовнутренний монолог помогает раскрыть психические аспекты поведения главных героев, а также исключает односторонние суждения о них.

Ключевые слова:*малая проза Д. Лессинг, типы повествователей, нарративные стратегии, голос автора, короткий рассказ «В комнату №19», амбивалентность, свободная косвенная речь, короткий рассказ «Минус одна изсписка».*

Олеся Лященко, к. філол. н. (Київ)

ББК 84(3)
УДК 821.111(73)

Наративний дискурс роману «Про що ти мрієш?» С.Шелдона

У статті проаналізовано особливості наративного дискурсу роману «Про що ти мрієш?» Сідні Шелдона. Встановлено, що на зовнішньотекстовому рівні комунікації автор використовує образи та сюжетні ходи, характерні для психологічного детективу й любовного роману, а також елементи інтелектуальної прози. Внутрішньотекстовому рівню притаманне змішування дискурсу

наратора й персонажа для драматизації розповіді і створення ефекту поліфонії точок зору.
Ключові слова: *детектив, любовний роман, інтелектуально проза, наративний дискурс, наратор, персонаж, точка зору*

Olesya Lashchenko Narrative discourse of the novel "Tell Me Your Dreams" by Sidney Sheldon

The paper analyzes the features of narrative discourse in the novel "Tell Me Your Dreams" by Sidney Sheldon. At the level of intertextual communication it has been revealed that the author uses images and narrative passages typical for psychological detective and romance novels, as well as elements of intellectual prose. At the level of inttratextual communication mixed discourse of narrator and character is used to dramatize the story and create the effect of the polyphony of opinions.
Keywords: *mystery, romance, intellectual prose, narrative discourse, narrator, character, point of view*

Впродовж останніх десятиліть наратив став об'єктом аналізу низки гуманітарних наук. Інтердисциплінарне зацікавлення феноменом наративу дістало відповідну назву «наративного повороту», який заявив про себе як спроба відходу від позитивізму в сфері філософії [Брокмейер, Харре 2000: 29], знаменував початок другої когнітивної революції у психології [Харре 1996: 6], увійшов до ключових понять соціолінгвістики, лінгвістики та інших галузей наукового пізнання [Падучева 1996: 23].

У літературознавстві, починаючи з кінця 60-х років минулого століття, поступово виокремилася наратологія як самостійна літературно-критична практика аналізу художніх творів та дискурсій навколо них з розвиненою методологічною базою та термінологією, що відображає пов'язаність цієї дисципліни з певними постулатами структуралізму і водночас прагнення до створення власної парадигми. Остання тенденція обумовила різномаїття теоретичних міркувань щодо природи оповідних стратегій, наративних інстанцій та їхньої взаємодії, часово-просторових зв'язків художнього твору та типів дискурсів, закладених у ньому. На думку Г. Міллера, нині можна назвати низку окремих теорій, що досліджують наратив: теорії російських формалістів В. Проппа, Б. Ейхенбауема і В. Шкловського; діалогічну теорію наративу М. Бахтіна та його послідовників; теорії «нової критики» (Р. П. Блекмер); неоаристотеліанські теорії

(Чиказька школа: Р. С. Грейн, У. Бут); психоанлітичні теорії (З. Фройд, К. Берк, Ж. Лакан, Н. Ебрехем); герменевтичні та феноменологічні теорії (Р. Інгарден, П. Рікер, Ж. Пуле); структуралістські, семіотичні та тропологічні теорії (К. Леві-Строс, Р. Барт, Ц. Тодоров, А. Греймас, Ж. Женнет, Х. Уайт); марксистські і соціологічні теорії (Ф. Джеймісон); теорію читацького сприйняття (В. Айзер, Х.Р. Яус); постструктуралістські і деконструктуралістські теорії (Ж. Дерріда, П. Де Ман) [Miller 1990: 130].

У свою чергу, І. Ільїн розрізняє дві основні тенденції сучасної наратології: таку, що головним об'єктом своїх досліджень обрала «взаємодію наративних інстанцій на макрорівні художньої комунікації літературного тексту в цілому» (у працях А. Греймаса, К. Бремона, Ц. Тодорова, Ж.-К. Коке, раннього Р. Барта), і «дискурсивний аналіз», метою якого постає вивчення «мікрорівня різноманітних дискурсів, зафіксованих у тексті», тобто «внутрішньо текстової комунікації, що розуміється як взаємостосунки різних дискурсів: тексту і персонажів, дискурсу про дискурс» [Ильин 1996: 78] тощо. У нашому дослідженні орієнтуватимемось на визначення наративного дискурсу як вербальної актуалізації певної моделі тексту, що формується уявою митця відповідно до творчого задуму, характеру відбору подій для художнього світу, типу конструювання певної історії і застосованих розповідних стратегій, які в сукупності конституюють комунікативний зв'язок між репродуцентом (автором) та реципієнтом (читачем). Особливості реалізації наративного дискурсу простежимо на прикладі детективого роману С. Шелдона «Про що ти мрієш?», який ще не був об'єктом наукового дослідження. *Мета статті* – проаналізувати внутрішньотекстовий і зовнішньотекстовий рівні комунікації наративного дискурсу в романі з елементами детективу «Про що ти мрієш?» С.Шелдона.

Наративний дискурс розповідного тексту включає два основні комунікативні рівні: зовнішньотекстовий та внутрішньотекстовий. У першому випадку текст виступає ланкою у міжтекстовій комунікації, рекурсивно пов'язаний з тим, що «було сказано», з «чужим» словом, і водночас прокурсивно зорієнтований на відповідь у майбутньому адресатів. У міжтекстовому

інтердискурсі, в кожному конкретному акті читання – писання відбувається спілкування одного автора з іншим, що здебільшого виявляється у використанні компонента змістової структури чужого тексту під час створення власного. На внутрішньо текстовому рівні наратив являє собою діалогічну багатоступіневу текстову модель, побудовану на зв'язках реального автора та абстрактного автора (деякі вітчизняні дослідники пропонують термін «образ автора»), абстрактного автора і наратора, наратора і персонажів, персонажів та інших персонажів, наратора і нарататора, абстрактного автора і абстрактного читача, реального автора і читача. При цьому не можна применшувати роль реципієнта в комунікативній моделі наративного дискурсу. Як зазначав французький структураліст Р.Барт, «на перший погляд здається, що знаки розповідача значно помітніші й численніші, ніж знаки читача (наратор частіше говорить «я», а не «ти»); насправді знаки читача є складнішими, аніж знаки розповідача; так, кожного разу, коли розповідач припиняє «зображати» і повідомляє про факти, які він добре знає, але які не відомі реципієнту, виникає читацький знак: адже немає сенсу в тому, щоб розповідач інформував сам себе про те, що він і так знає [Барт 1987: 409 – 410]». Схожу позицію займає й І.Бехта. На його думку, будь-який відтинок тексту, що не є діалогом чи простим переказом подій, але щось пояснює, опосередковано апелює до адресата і відтворює інстанцію нарататора [Бехта 2002: 85]. Загалом, комунікативна модель твору значною мірою залежить від естетичного наміру автора, його зорієнтованості на певний тип отримувача повідомлення, соціокультурний контекст і художні традиції, які формують естетичні смаки митця та його читацької аудиторії. Зупинимося на аналізі інтертекстуального рівня комунікації в романі С.Шелдона «Про що ти мрієш?». У жанровому різноманітті масової літератури детектив (а саме цей жанр став основою роману «Про що ти мрієш?») являє собою одну з найбільш формульних літературних форм, що підкоряється суворим правилам. Цілком слушно Р. Чандлер наголошував, що гарний детектив написати складно: «для досягнення хоча б відносної досконалості тут необхідні риси, які рідко сукупно наявні в однієї людини. У незворушного логіка-конструктора зазвичай не виходять живі характери, його діалоги нудні, немає сюжетної динаміки, зовсім

відсутні яскраві, точно побачені деталі. Педант-раціоналіст емоційний, як дошка для креслення. Його вчений слідчий трудиться в новенькій лабораторії, але неможливо запам'ятати обличчя його героїв. Ну а людина, які вміє писати хвацьку яскраву прозу, ні за що не візьметься за каторжну працю, щоб придумати залізне алібі» [Чандлер 1990: 157]. У романі «Про що ти мрієш?» Сідні Шелдон спромігся поєднати літературні традиції психологічного детективу, інтелектуальної прози та любовного роману. Поряд із традиційними елементами детективу автор змальовує сентиментальний образ молодої вродливої жінки, в якої стався психічний розлад через інцестуальний зв'язок із батьком в дитинстві. Ешлі Паттерсон має всі шаблонні чесноти героїні любовного роману: вона гарна, побудувала кар'єру в комп'ютерній компанії, захоплюється спортом, має талант до музики і живопису, чоловіки закохуються і мріють про близькі стосунки з нею. Сюжет роману розгортається за традиціями психологічного детективу: важливі не самі злочини і навіть не їх виконавець, а причини, що до цього призвели. Поліція і слідчі відіграють другорядну роль у романі, натомість у рамках інтелектуальної прози текст наповнений професійними медичними коментарями щодо природи феномену роздвоєння свідомості та способів його лікування. Розлогі вставки про існування такої хвороби суттєво сповільнюють темп розповіді і водночас дозволяють говорити про гібридний жанр твору «Про що ти мрієш?». Іншими словами, на зовнішньотекстовому рівні наративний дискурс аналізованого роману являє собою комбінацію шаблонних образів і сюжетних ходів, узятих з двох основних жанрів масової літератури: детективу й любовного роману. Сцієнтичного забарвлення надають тексту численні коментарі й спостереження низки спеціалістів щодо роздвоєння людської психіки та способів його лікування, що свідчить про інтерсеміотичну комунікацію та перетин у тексті літератури і науки, зокрема психоаналізу. Варто згадати й про біблійні алюзії в тексті: основна мета роману не стільки виявити злочинця, як показати шлях духовного очищення від ненависті до своїх кривдників до всепрощення: у романі Ешлі Паттерсон вибачає батькові насильство над собою, в свою чергу, суспільство прощає її за 7 убивств та дозволяє повернутися до нормального життя. У кінці роману автор спробував створити позитивний, гуманний

образ сучасного суспільства, яке також упродовж твору проходить шлях від ненависті до нейтрального ставлення до Ешлі. Отже, на інтердискурсивному рівні роман «Про що ти мрієш?» являє собою вдалу комбінацію романтичних образів персонажів, взятих із сучасного любовного роману, динамічного кримінального сюжету з елементами психологізму та наукових описів і пояснень синдрому роздвоєнної свідомості.

На внутрішньотекстовому рівні комунікації літературознавці пропонують розрізняти кілька типів дискурсу залежно від способу його викладу. Думки дослідників зводяться до виокремлення трьох основних типів: третьоособова, першоособова і змішана нарації. Варто зазначити термінологічну неузгодженість щодо цих типів, тому, наприклад, французький структураліст Ж.Женетт розрізняє наратизований, транспонований і цитований дискурси [Женетт 1998], німецький наратолог В.Шмід – прямий, непрямий та невласне прямий стилі [Шмід 2003], американський дослідник М.Ян – прямий, непрямий та вільний непрямий дискурси [Jan 2003]. Їхні спостереження ґрунтуються на виділенні я-нарації (так зване говоріння, оповідь), він-нарації (розповідь як показ) та випадків їхнього взаємопроникнення. У першій книзі роману «Про що ти мрієш?» історія життя Ешлі Паттерсон ускладнена ретроспективними спогадами про її минуле, а також паралельними розповідями про двох жінок – Тоні Прескот і Ейлет Петерс, які зрештою виявляються двома alter ego психічно хворої головної героїні. У розповідь гетеродієгетичного наратора нерідко вклинюється внутрішнє мовлення трьох іпостасей Ешлі Паттерсон і наповнює виклад подій експресією. Автор використовує змішаний тип наративного дискурсу, щоб 1) показати емоційний стан персонажів: „She dressed as quickly as she could, suddenly eager to escape from the apartment. *I'll have to move. I'll go somewhere where he can't find me.* But even as she thought it, she had the feeling that it was going to be impossible. *He knows where I live, he knows where I work. And what do I know about him? Nothing.*" [Sheldon 1999: 40] *(Вона вдягнулася так швидко, як тільки могла, сповнена несподіваним бажанням утекти з квартири. Мені потрібно переселитися. Я подамся туди, де він не знайде мене. Але навіть коли вона про це думала, то відчувала, що це буде неможливим. Він знає, де я живу, він знає, де я працюю. А що я знаю про нього?*

Нічого.); 2) чіткіше окреслити ціннісні орієнтири персонажів, їхні характери „She would lie in her bed at night, thinking about how stupid men were and how bloody easy it was to control them. The poor sods did not know it, but they *wanted* to be controlled. They *needed* to be controlled." [Sheldon 1999: 19] *(Вночі вона лежала в ліжку, думаючи про те, якими дурними були чоловіки і як до біса легко було їх контролювати. Нещасні покидьки не знали цього, але вони хотіли, щоб хтось їх контролював. Їм потрібен був контроль.)*; 3) драматизувати об'єктивний виклад фікціональних подій: „The train was pulling into the station. She rose to her feet and looked around frantically. *Something terrible has happened to him. He's had an accident. He's in the hospital.* A few minutes later, Ashley stood there watching the train to Chicago pull out of the station, taking all her dreams with it." [Sheldon 1999: 14] (*Поїзд заїжджав на станцію. Вона звелася на ноги і несамовито озирнулась навкруги. Щось жахливе трапилося з ним. Він потрапив у халепу. Він у лікарні. Кілька хвилин потому Ешлі стояла і дивилася, як поїзд до Чікаго від'їжджав і забирав із собою її мрії.)*. Прикметно, що змішане мовлення наратора і персонажа з'являється переважно в першій книзі для розкриття психічних проблем Ешлі Паттерсон, тоді як у другій і третій книгах вона виступає другорядним персонажем, розповідь іде від третьоособового наратора, а мовлення персонажів характеризується об'єктивністю та незначною емоційністю, їм притаманне раціональне сприйняття дійсності. Тому можна зробити висновки, що змішаний тип наративного дискурсу в першій частині роману „Про що ти мрієш?" автор використовує для драматизації та суб'єктивізації викладу. Загалом наратор наповнює свою розповідь важливими деталями, які губляться в канві динамічного сюжету. Подробиці домашнього насильства в дитинстві Ешлі в третій книзі нарешті складаються в цілісну картину завдяки повторам окремих штрихів: кілька разів розповідач підкреслює, що мати погано ставилася до Ешлі, зрештою у ФБР роблять висновок, що характер серії вбивств здійснений людиною, в якої була домінантна матір, роман пронизаний натяками на її вбивство, тим самим підводячи читача до неминучого висновку, що зрештою сама жертва стала катом і вбивцею. У викладі подій фікціонального світу автор змушує наратора чітко дотримуватися одного з основних правил

детективного жанру: і слідчий, і читач отримують інформацію про вбивства і їх виконавицю в рівному об'ємі, до розслідування злочину долучаються не тільки поліцейські, а й сторонні люди - психоаналітик та юрист. Іншими словами, наукове пояснення мотивів та процес здійснення злочинів відбувається у романі з різних точок зору: поліцейські орієнтуються на докази й результати експертиз, лікар спирається на принципи психоаналізу, юрист послуговується методом дедукції і зрештою обидва вказують на головного винуватця – батька Ешлі, котрий завдав їй психологічної травми в дитинстві. Можна стверджувати що поліфонічний принцип побудови фікціонального світу наративного дискурсу.

Проаналізувавши зовнішньотекстовий та внутрішньотекстовий рівні комунікації наративного дискурсу в романі «Про що ти мрієш?», ми дійшли таких висновків: Сідні Шелдон використовує поєднання елементів поетики таких літературних жанрів: психологічного детективу, любовного роману й інтелектуальної прози. Для суб'єктивізації третьоособової нарації в першій книзі роману письменник використовує змішаний дискурс наратора і персонажа, при цьому він досягає кількох цілей: показує внутрішній стан персонажів, чіткіше окреслює їхні характери, систему цінностей, а також драматизує перебіг подій. Розповідач послідовно залучає різних учасників розслідування, зокрема слідчих, психоаналітиків та юристів, щоб показати поліфонічну множинність точок зору на основі знань з різних наукових сфер, тому варто відзначити сцієнтичність як одну з провідних ознак роману. Ідейною базою «Про що ти мрієш?» стало встановлення не так особи злочинця, як мотиву, що призвів до злочину, аналіз проблем сучасного суспільства, яке нерідко саме травмує і породжує злочинну особистість, а також заклик до прощення, гуманного ставлення та сприйняття психічнохворих людей як таких, що можуть повернутися в суспільство навіть після скоєння серйозних правопорушень.

Література: *Барт 1987* Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательного текста. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: МГУ, 1987. – С. 387 – 422.; Бехта 2002 – Бехта І. Дискурс наратора в англомовній прозі. – К.: Грамота, 2002. – 322 с.; *Брокмейер*, Харре 2000: Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – 2000. – №3. – С. 29 – 42.; *Падучева* 1996 –

Падучева Е. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. – М., 1996. – С. 23.; *Харре 1996* – Харре Р. Вторая когнитивная революция. Три парадигмы в психологической науке // Психологический журнал. – 1996. – Том 17. – №2.– С. 3 – 15.; *Чандлер 1990* – Чандлер Р. Простое искусство убивать // Р. Чандлер Как сделать детектив / сост. А. Строев; ред. Н. Португимова. – Москва: Радуга, 1990. – С. 164 – 180.; 7. Sheldon 1985 – Interview with Sidney Sheldon. – точка доступу –http://www. bookbrowse.com /author_interviews/full/index.cfm /author_number/ 485/author/ sidney-sheldon; 8. Miller 1990 – Miller H. Narrarive, in Critical Terms for Literary Study, ed. by F. Lentriccia and T. MaLaughin. – Chicago: University of Chicago Pres. – 1990. –140 P.

В статье проанализированы особенности нарративного дискурса в романе «О чем ты мечтаешь?» Сидни Шелдона. Установлено, что на внешнетекстовом уровне коммуникации автор использует образы и сюжетные ходы, характерные для психологического детектива и любовного романа, а также элементы интеллектуальной прозы. Для внутритекстового уровня характерним является смешивание дискурса рассказчика и персонажа для драматизации рассказа и создания эффекта полифонии точек зрения.

Ключевые слова: *детектив, любовный роман, интеллектуально проза, нарративный дискурс, рассказчик, персонаж, точка зрения*

Назар Маланій, к. філол. н. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)
УДК 82.02: 821.112

Світоглядна основа німецького екзистенціалізму першої половини XX століття

У статті аналізуються філософсько-художні погляди предтечі екзистенціалізму – Сьорена К'єркегора. Розглядаються провідні теоретичні аспекти релігійного (Карл Ясперс) та атеїстичного (Мартін Гайдеггер) напрямів філософії існування. Особливу увагу автор приділяє взаємозв'язку світогляду мислителів та антропологічної кризи першої половини XX століття.

Ключові слова*: екзистенціалізм, екзистенціал, екзистенційний мотив, трансценденціалізм, Dasein.*

Nazar Malany World-view basis of German existentialism of the first half of the XXth century

The philosophical and artistic views of the forerunner of existentialism – Søren Kierkegaard are analyzed in the article. The leading theoretical aspects of religious (Karl Jaspers) and atheistic (Martin Heidegger) directions of philosophy of existence are examined. The author pays special attention to the interconnection of world-view of thinkers and anthropological crisis of the first half of the XXth century.

***Key words**: existentialism, existential, existential motif, transcendentalism, Dasein.*

Новітня історія людства позначена глибокими потрясіннями – конфліктами, природними та техногенними катаклізмами, соціальною і суспільно-політичною напруженістю. Найтрагічніші випробування випали на XX століття: дві світові війни, репресії, голодомори, геноцид та переслідування інакодумців. Катастрофічні події, спричинені надмірною технізацією, сцієнтизацією та раціоналізацією різних форм життя соціуму та окремої особистості, інспірували розвиток антропологічних некласичних течій у філософії, модерністичних напрямів і шкіл у літературі та літературознавстві. Однією із таких світоглядних течій є екзистенціалізм.

Сучасна наука запропонувала чимало досліджень, центральною темою яких стали системний аналіз теоретичних та методологічних засад екзистенц-філософії, і актуалізація екзистенційного виміру мистецтва. У «Словнику філософських термінів» за редакцією В.Г.Кузнецова (2007) зазначається, що «екзистенціалізм (від. лат. existential, exsistentia – існування; exsisto (existo) – одне із значень: виявлятися, існувати), екзистенціальна філософія (die Existenzphilosophie – термін, введений Ф.Шеллінґом) – філософський напрям, який виводить на перший план питання про смисл життя унікальної людської особистості, про її індивідуальний спосіб буття» [СФТ 2007: 689 – 690]. Сучасні філософи наголошують на тому, що філософія існування виникла як реакція на всеохоплюючий раціоналізм класичної та кантіансько-позитивістської філософії з їхнім гносеологічним детермінізмом усіх сфер життя людини і соціуму [ФС 2001: 678]. Т.М.Тузова та П.П.Гайденко схильні вважати, що екзистенціалізм виник на початку Першої світової війни в Росії, згодом в Німеччині, та після Другої світової війни у Франції. Традиційно розрізняють релігійний: Ґабріель Марсель (1889 – 1973), Карл Ясперс (1883 – 1969) та атеїстичний: Мартін Гайдеґґер (1889 –

1976), Альбер Камю (1913 – 1960), Жан-Поль Сартр (1905 – 1980) екзистенціалізм. Незважаючи на те, що кістяк цієї світоглядної течії складають німецькі та французькі мислителі, до екзистенціалізму близькі Нікколо Аббаньяно (1901 – 1977) в Італії, Хосе Ортега-і-Гассет (1883 – 1955) і Мігель де Унамуно (1864 – 1936) в Іспанії. До філософії існування також наближені – персоналізм (М.Бердяєв, Л.Шестов) та німецька діалектична теологія (Теодор Геккер) [ВЭ 2001: 1246]. Відмінності між цими двома гілками філософії існування зумовлені контроверсійним розумінням та детермінуванням поняття трансценденції. Релігійний, або, за визначенням Нікколо Абаньяно, позитивний [Аббаньяно 1998] екзистенціалізм прагне компенсувати недовершеність та зовнішньо-нав'язану алогічність екзистенції через трансценденцію – «вихід за межі» власного буття та звернення до одвічної морально-духовної основи-абсолюту – Бога. Самопізнання та самозаглиблення ведуть до розімкнення егоїстичної замкнутості індивідуального «Я», через покору сприяють розширенню онтичних та есенційних можливостей індивіда. Атеїстичне ж екзистенційне світовідчуття та філософування відкидає можливість існування Бога, констатує абсурдність та алогічність ворожого людині світу. Однією із можливостей заповнити зовнішній, а особливо внутрішній «екзистенційний вакуум» – є боротьба. Проте єдиним виходом із безмежного трагізму буття залишається смерть.

Предтечею екзистенціалізму є данський релігійний філософ, письменник і містик – Сьорен К'єркегор (1813 – 1855), ідеї якого мали надзвичайний вплив на розвиток некласичних антропоцентричних концепцій і у філософії, і в літературі Німеччини, України та всіх європейських літератур XIX – XX століть. Німецькомовна рецепція його творчого доробку персоніфікується з іменами протестантського теолога Карла Барта, феноменолога Едмунда Гуссерля та екзистенційного християнського мислителя Теодора Геккера. У слов'янський простір філософські погляди С.К'єркегора проникали через праці вихованців Київської філософської світоглядної школи Льва Шестова і Миколи Бердяєва. Протиставивши власне світобачення класичній філософії, данський мислитель означив людину та її екзистенцію фундаментальними основами майбутньої нової

онтології. Страх, відчай, смерть, віра, любов, відповідальність, істина, трансценденція, вибір, стосунки з Богом у дослідженні С.К'єркегора постали ключовими екзистенціалами та елементами буття. У центрі уваги вченого – ситуації, у яких люди постають перед вибором із несумісних альтернатив. Саме стан парадоксального стражденного вибору, в який поміщає нас Бог, сприяє випробуванню нашої віри. Обираючи, ми обираємо самих себе, відмовляємось обирати – втрачаємо своє покликання і самих себе. Відтак, як зазначає Фредерік Сонтаг, особистість зростає, здійснюючи свій вибір і зазнає краху, перебуваючи у нерішучості [ВМЗ 1998: 532-533]. Проте інколи люди прагнуть уникнути відповідальності і перекласти свій вибір на інших. Це призводить до обмеження свободи, ставить людину у залежність від колективу, соціуму чи держави. Прикладом цього є тоталітарні режими XX століття: комунізм та фашизм, які проголосили власну вищість над Богом та морально-духовними цінностями, привівши людство на межу виживання, а окрему особистість підкорили іманентному всезагальному, зробивши її частиною маси, яка несе в собі безвідповідальність і не відчуває докорів сумління [Кьеркегор 2004: 86]. Здійснивши вибір, який полягає у прийнятті душевних страждань, людина приймає й можливість відмовитись від розуму і бути розіп'ятою на парадоксі алогічного світу [ФиФ 1998: 275].

Людина є синтезом дочасного і вічного, душі і тіла, свободи і необхідності. Єдність смертного і безсмертного, тілесного і безтілесного насичує буття екзистенціалами – страху, відчаю, самотності. Поняття страху мислитель нерозривно поєднує зі свободою, зазначаючи, що страх не є детермінантом ні свободи, ні необхідності. З одного боку, він сковує вільну волю людини, а, з іншого, дає силу для перетворення свободи із можливості в дійсність [ФА 2000: 35 – 37]. Значно глибшим є осягнення відчаю. С.К'єркегор розрізняв два види відчаю: пристрасне бажання не бути собою та пристрасне бажання бути собою. Перший різновид відчаю спонукає людину до вчинення самогубства, а другий, сублімований свідомістю та поміщений у підсвідомість, може повернути індивіда у звичний буттєвий простір. Самогубство принципово не може бути виходом тому, що є запереченням життя, Бога в собі і навіть самої смерті [ФЕС 2002: 88]. Проте мислитель не схильний демонізувати смерть. Філософ зазначає, що для людей

смерть – це кінець всього, і поки є життя, є надія. Проте для християнина смерть – зовсім не кінець всього, а лише незначна подія серед безлічі інших, які складають вічне життя. Смерть вміщує значно більше надії, ніж несе нам життя, наповнене здоров'ям і силою [Ewing 2000: 24].

Трагічна безнадія, яка супроводжує «Я», переживається індивідуально, і часто на самоті. Проте самотність, що часто сповнена агонізуючого відчаю, в ідейному світі С.К'єркегора мислиться як позитивне явище, яке інспірує самозаглиблення та відновлення трансценденції. Залишаючись наодинці з самим собою людина має можливість проаналізувати власну екзистенцію та визначитись із позицією, яку вона займе щодо оточуючого простору і часу. Особистість віднаходить автентичну сутність життя і стає здатною осягнути «принципово новий буттєвий простір метаграничного буття, в якому відбувається розв'язання колізій і буденного, і граничного буття в екзистенційному просторі толерантності і любові» [ФЕС 2002: 88]. Однак надмірна самотність веде до самоізоляції, спричиняючи втрату онтичних можливостей власного «Я».

Замкнута в лещата безвиході людина може здатись, або, борючись, продовжувати вірити, незважаючи ні нащо. Саме віра в Бога є тією опорою, яка здатна підтримати дух у найтяжчі миті випробувань і спокус. Аналізуючи творчість данського філософа, Л.Шестов зауважив: «Уявіть собі, – пише К'єркегор, – людину, яка усією напругою наляканої фантазії уявила собі дещо жахливе, таке жахливе, що витерпіти абсолютно неможливо. І раптом це жахливе зустрілось на її шляху, стало її дійсністю. За людським розумінням – загибель її неминуча… але для Бога все можливе. В цьому і полягає боротьба віри – божевільна боротьба за можливість, бо тільки можливість відкриває шлях до спасіння…» [Шестов 1992: 20]. Проте сліпа віра веде до фанатизму та надмірності, вона унеможливлює самотрансценденцію людини і призводить до втрати шансу на спасіння. Лише сповнене любов'ю серце здатне розірвати коло ненависті і нерозуміння, переступити через прірву відчаю і страждань. Так С.К'єркегор на прикладі праотця віри Авраама стверджує, що «для того, хто любить Бога, не потрібні ніякі сльози, ніякі захоплення, він забуває страждання в любові…» [Кьеркегор 1993: 109]. Любов, а особливо жертовна любов, є

безмежною радістю, і через неї людина наважується діяти і протидіяти абсурдному світові. Саме Творець, будучи джерелом нескінченної життєдайної наснаги, через страждання трансформує зло в добро, спонукає до осягнення істини, яка є не те, що ми знаємо, а те, що ми є, адже істину неможливо знати, в істині можна бути або не бути [Гайденко 1970: 9]. Перебування в істині поряд з Богом уможливлює подолання аморальності та деструктивних тенденцій, які панували і продовжують панувати у ворожому світі. Людині потрібно визначитися, зробити остаточний вибір, в якій системі морально-ціннісних координат їй слід залишатися. Етичні імперативи та онтичні міркування данського мислителя хоч і не стали панацеєю від духовних хвороб сучасної людини, проте дали потужний поштовх для розвитку антропологічного, релігійно-християнського, філософського та літературного дискурсів.

Буремна перша чверть XX століття, позначена революціями, конфліктами і трагедією Першої світової, поглибила песимістичні тенденції в Західній Європі. Особливо відчутними вони були у Німеччині. Поразка у війні та суспільно-політична нестабільність Веймарської республіки стали живильним ґрунтом для поширення антропоцентричних філософських та літературних течій і релігійного, і атеїстичного спрямування. Гуманістичні ідеї С.К'єркегора знайшли продовження у працях видатного німецького релігійного філософа-екзистенціаліста Карла Ясперса (1883 – 1969). На основі власних спостережень та досвіду психолог і мислитель запропонував нові ідеї, які стосувались буття людини. На його думку, психічні патології та розлади відображають не так процес розпаду людської особистості, як інтенсивний пошук нею власної індивідуальності [ВЭ 2001: 962]. Розширивши тогочасні уявлення та емпіричні дані про людське існування, він доповнив і поглибив спадщину свого данського попередника. Мислитель вважав своїм завданням осмислити те коло питань, яке хвилювало його сучасників, прагнув увиразнити поняття екзистенції, свободи, вини, страху, смерті, трансценденції, натовпу на тлі аналізу синхронного та діахронічного зрізів історичних процесів. Філософ вивчав комунікацію, «межові ситуації», втрату духовних орієнтирів та моральне лицемірство тогочасної Західної цивілізації.

Людина з її непростим життєвим шляхом, яка віднаходить у собі те, що не знаходить ніде у світі, те, що непізнане, недоказове,

непредметне, невловиме для будь-якої дослідницької науки стає полем зацікавленості К.Ясперса [Габитова 1972: 141]. Мислитель акцентує увагу на тому, що індивіду доводиться жити у час розпаду історичної традиції, причинами якого послужили невміле використання техніки та амбіційність політиків. Саме техніка і політика майже зруйнували духовну основу, яка існувала упродовж тисячоліть. Більше немає спільного європейського дому, немає і значимого образу людини [Типсина 1990: 45]. Незважаючи на повну і всеосяжну анігілізацію окремого «Я» в межах секулярної системи вартостей, філософ схильний наголошувати на унікальності екзистенції людини. Він вказує на принципову незавершеність людського буття, проте з потенційною відкритістю щодо свого майбутнього. Людина становить можливість, духовну інтенцію. Важливим при цьому є ставлення до власних екзистенційних можливостей, які визначають і констатують дійсну природу буття. Існування є тим беззаперечним та глибинним сутнісним фундаментом, який постає ядром людської індивідуальності [Базалук 2006: 226]. Особистість, вільно обираючи саму себе та власну сутність, виявляє можливість творити і пізнавати власну екзистенцію, визначати своє місце в оточуючому її світі чи соціумі. Вільний вибір, заснований на свободі, може вважатися істинним. Свобода є ціллю окремого «Я», бажанням мінімізувати вплив зовнішніх суспільно-політичних, державних чи соціальних чинників, які прагнуть нас підкорити. Проте свобода – це і подолання негативних якостей власної індивідуальності, адже саме пристрасті, бажання та амбіції роблять людину залежною, зовнішньо-детермінованою бездуховною сутністю, частиною маси. Маса, що виходить на перший план світової історії, постає чинником безсенсовості існування, втрати власного «Я», деструкції християнських цінностей та духовної ентропії суспільства. Людина з унікального перетворюється на середнє всезагальне, позбавлене морально-етичних імперативів, означене порожнечею і тривогою небуття [Ясперс 1994: 141 – 144]. Втрата людиною свободи, підкорення себе масі ознаменували суспільства Західного світу першої половини минулого століття. К.Ясперс висловив глибоку відразу до тогочасних форм організації соціуму. Для нього немає різниці між фашизмом, більшовизмом чи капіталістичними демократіями. Всі вони тими чи іншими

методами руйнують свободу думки та дієвісну сутність індивіда, підкоряючи одиничне масовому [Финкелйстан 1967: 113 – 114].

Кризові явища, які торкаються і суспільства, і окремої особистості у процесі їх становлення, мислитель іменує «межовими ситуаціями», виявами яких постають випадковість, страждання, провина, боротьба, війна. Особливістю межової ситуації є нестійкість, розірваність, антиномічність, що виявляються за межею вибору, даючи можливість відчути грань власних можливостей та обрії індивідуальної екзистенції. Людина не може уникнути межової ситуації, оскільки вона складова частина існування, часто пов'язана із зіткненням інтересів «Чужого» чи «Іншого» [Богомолов 1969: 348]. Масовість, ставши чумою XX століття та призвівши до розгортання і поглиблення антропологічної кризи, поставила людину на межу буття, проте саме цим інспірувала процес відновлення істинного буття, пошуку власного «Я». Знайшовши саму себе, екзистенція переживає осяяння і виявляє бажання до спілкування. Комунікація стає однією з можливостей відновлення та налагодження зв'язку себе з іншими. [ФиФ 1998: 439]. Людина здатна осягнути власну сутність лише через «Іншого», через розуміння сутності оточуючих, адже цінність комунікації пізнається в дружбі, самотності, боротьбі чи граничності існування. Основою цього постає любов, спрямовується на вихід екзистенції за межі власної сутності до трансценденції, спрямованої до Божественного [Богомолов 1969: 343-344]. Будь-які внутрішні чи зовнішні суперечності можна подолати, рухаючись від власного «Я» до осягнення Абсолюту, себто Бога. Відтак екзистенція потребує «Іншого», трансценденції, завдяки якій вона досягає свободи у світі. Без трансценденції екзистенція стає безплідною і позбавленою любові демонічною впертістю [Базалук 2006: 223].

Однією з найпомітніших постатей філософсько-інтелектуального життя Німеччини і довоєнного, і повоєнного часу був Мартін Гайдеґґер (1889 – 1976) – інспіратор ідеї фундаментальної «нової онтології», що зробив значний внесок у становлення модерної філософії та літератури XX століття, зокрема екзистенціалізму. Сучасники вбачали у його працях прагнення критично переосмислити кризові явища тогочасного Західного світу – рутинність і механічність індустріального суспільства,

підвладність життєвих потенцій індивіда всезагальним інтересам держави, маніпулювання його свідомістю та волею. Він бажав повернути істинну сутність та справжність існування загубленому окремому «Я». Людина з її багатогранним часопросторовим буттям стала основним зацікавленням філософа. Вона є тим, чим вона стає згідно власного вибору, що дає можливість формувати саму себе і змінювати світ навколо. Запропонована «нова онтологія» викристалізувалась у нову форму гуманізму, гуманізму майбутнього як динамічного руху, який означає еволюцію людини, удосконалення її сутності [Базалук 2006: 242]. Гуманістичне ядро екзистенціалістської аналітики нерозривно пов'язане з тлумаченням буття, яке, на думку філософа, є «не Бог і не основа світу. Буття ширше від усього сущого і одночасно ближче людині, ніж будь-яке суще, чи то скеля, тварина, твір мистецтва, машина, ангел чи Бог. Буття найближче. Проте найближче залишається для людини і найбільш віддаленим» [ПЧЗФ 1988: 329]. Віддаленість особистості від буття учений пояснює надмірною роллю сущого (матеріального чи духовного) і в тогочасному, і в сучасному світі. Такий стан М.Гайдеґґер означує як забуття буття, що виступає характерною ознакою занепаду суспільства метафізичної епохи. Метафізика, несучи тягар відповідальності за кризу західної культури, через владу розуму зруйнувала єдність людини і природи, єдність індивіда із самим собою. Філософ піддає нищівній критиці надмірність людського розуму та раціоналізму. [Типсина 1990: 113]. Прагнучи експлікувати ці тривожні явища, дослідник загострив увагу на втраті автентичності особистісного «Я» у безсенсовості та інертності повсякденного існування. У рутині людина губить саму себе, власну «самість», окремішність. Уподібнюючись до інших, вона стає схожою на них. Проте й Інші – це не окремі люди, це не я, не ти, це щось середнє, безлике, всезагальне, це «das Man». «Я» та Інший втрачають своє місце у соціумі, відступають перед нашестям безособистісного «Воно», яке, виражаючи сутність повсякденного і рутинного існування людини, стає квінтесенцією доби [Габитова 1972: 52-53].

У час антропологічної кризи перед людиною постає можливість вибору істинного буття та неістинного, автоматизованого та механістичного існування, зверненого до «das Man», до маси. Єдиним виходом із руйнівної всезагальності є

осягнення кожним власного «Я», людського буття, яке М.Гайдеґґер детермінує як Dasein. Dasein нерозривно пов'язане із поняттям екзистенції: «Стан у просвітленні буття я називаю екзистенцією людини. Тільки людині властивий цей тип буття. Так поняття екзистенція – не просто основа можливості розуму, ratio; екзистенція є тим, у чому єство людини зберігає джерело свого визначення» [ПЧЗФ 1988: 323]. Через самовизначення та власний вибір люди стають окремими, унікальними у своєму роді особистостями, які через турботу, страх та присутність виявляють себе у світі. Людське «Я», проходячи етап становлення, наближається до трансценденції. На відміну від К.Ясперса, у якого трансценденція звернена до осягнення Абсолюту через вихід за межі власної екзистенції, для М.Гайдеґґера трансценденція – це не тільки наближення Dasein до світу, а й одночасно відсторонення та обмеження, звернення до Ніщо. Людська присутність означає також рух у Ніщо, тобто Ніщо постає умовою можливості розкриття сущого як такого для людського буття. Заміна Бога на Ніщо у сенсі мети та цілі трансценденції свідчить про звернення філософа до атеїстичної моралістики, згідно з якою особистість закинута у Ніщо, приречена на мучеництво у безглуздості та самотності власного існування. Проте у муках пізнається життя, у неможливості вирватися із небуття, ніщо, абсурдності – єдиний, воістину людський смисл екзистенції і навіть радість, яка народжується із безодні відчаю. Із закинутістю у Ніщо пов'язана і проблема смерті, точніше буття-до-смерті. Смерть, за М.Гайдеґґером, є теж життям, феноменом життя. Вона – це можливість бути, яку обирає присутнє у світі «тут-буття». Страх, який відчуває людина перед смертю, – це страх перед справжньою, нездоланною можливістю буття [Базалук 2006: 259-260].

Осмислення філософсько-теоретичних та літературознавчих праць з екзистенціалізму дає підстави констатувати, що екзистенціалізм як багатогранне і суперечливе явище паралельно виявляв себе у філософському та мистецькому (зокрема літературному) дискурсах. Тому через загальнолюдський вияв екзистенц-філософії її методологія може слугувати основою для літературознавчих досліджень, що дасть підстави для здійснення глибших узагальнень, виявлення мистецьких процесів і тенденцій в сучасних гуманітарних студіях.

Література: *Аббаньяно* 1998: Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм / Никола Аббаньяно. – СПб: Алетейя, 1998. – 506 с.; *Базалук 2006:* Базалук О. Філософія життя: від волюнтаризму до екзистенціалізму (компаративний аналіз) / Олег Олександрович Базалук. Монографія. – Вінниця: О.Власнюк, 2006. – 292 с.; *Богомолов 1969*: Богомолов А.С. Немецкая буржуазная философия после 1865 года / Алексей Сергеевич Богомолов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1969. – 448 с.; ВМЗ 1998: Великие мыслители Запада: Гл. идеи и соч. более 100 выдающихся зап. филос., естествоиспытателей и обществоведов, психологов, духовных писателей и богословов / Под. ред. Я.П.Мак-Грила. – М.: Крон-Пресс, 1998. – 800 с.; ВЭ 2001: Всемирная энциклопедия. Философия. XX век. / Гл. науч. ред. и сост. А.А.Грицанов. – М. : Минск: АСТ : Харвест, 2001. – 1312 с.; Габитова 1972: Габитова Р.М. Человек и общество в немецком экзистенциализме / Римма Михайловна Габитова. – М.: Наука, 1972. – 224 с.; Гайденко 1970: Гайденко П.П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора / Пиама Павловна Гайденко – М.: Искусство, 1970. – 248 с.; Кьеркегор 2004: Кьеркегор С. Жизнь. Философия. Христианство / Сёрен Кьеркегор. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 242 с.; Кьеркегор 1993: Кьеркегор С. Страх и трепет / Сёрен Кьеркегор. – М. : Республика, 1993. – 383 с.; ПЧЗФ 1988: Проблема человека в западной философии: Переводы / Сост. и послесл. П.С.Гуревича, общ. ред. Ю.Н.Попова. – М.: Прогресс, 1988. – 552 с.; СФТ 2007: Словарь философских терминов / Научная редакция профессора В.Г.Кузнецова. – М.: ИНФРА-М, 2007. – 731 с.; Типсина 1990: Типсина А.Н. Немецкий экзистенциализм и религия / Анна Никитична Типсина. – Ленинград. ун-т, 1990. – 152 с.; ФиФ 1998: Философы и философия: Жизнь, судьба, учение. – М.: Остожье, 1998. – 542 с.; ФС 2001: Философский словарь / Под ред. И.Т.Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Республика, 2001. – 719 с.; ФА 2000: Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми / [Шинкарук В.І., Табачковський В.Г., Шалашенко Г.І., Андрос Є.І., Ковадло Г.П.]. – К.: Педагогічна думка, 2000. – 286 с.; ФЕС 2002: Філософський енциклопедичний словник / НАН України; Інститут філософії ім. Г.С. Сковороди / В.І.Шинкарук (голова редкол.). – К.: Абрис, 2002. – 742 с.Финкелйстан 1967: Финкелйстан С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе / Сидни Финкелйстан ; [пер. с англ.]. – М. : Прогресс, 1967. – 325 с.; Шестов 1992: Шестов Л. Киркегард и его экзистенциальная философия. Глас вопиющевого в пустыне / Лев Шестов. – М.: Прогресс, 1992. – 304 с.; Ясперс 1994: Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. – М.: Республика, 1994. – 527 с.; Ewing 2000: Ewing C.E. Kierkegaard's Christian Existentialism: resolved tensions in

The Sickness unto Death / Christine Elizabeth Ewing : a dissertation submitted to the department of religious studies and the committee on graduate studies of Stanford University in partial fulfilment of the requirements for the degree of doctor of philosophy. – Stanford, 2000. – 220 p.; Haecker 1950: Haecker T. Journal in the Night / Theodor Haecker : Translated from the German by Alexander Dru. – New York : Pantheon Books, 1950. – 222 p.

В статье анализируются философско-художественные взгляды предтечи экзистенциализма – Сьорена К'єркегора. Рассматриваются ведущие теоретические аспекты религиозного (Карл Ясперс) и атеистического (Мартин Хайдеггер) направлений философии существования. Особенное внимание автор уделяет взаимосвязи мировоззрения мыслителей и антропологического кризиса первой половины XX века.

***Ключевые слова**: экзистенциализм, екзистенціал, екзистенційний мотив, трансцендентализм, Dasein.*

Тетяна Монолатій

УДК: 821.112.2 (436) – 32
ББК 83.3 (4) – 3

Інтертекстуальна семантика художнього вираження кризи доби у прозі Йозефа Рота

У статті досліджуються особливості прозових творів Йозефа Рота, написаних у 1930-х роках, головною ознакою яких є прихована самоіронія письменника.Обгрунтовано тезу, що твори Й. Рота виводять на кін анахронічних, безпомічно-самотніх протагоністів (АнсельмАйбеншютц, Франц-Фердінанд фон Тротта, АндреасКартак) та зображають цісарсько-королівську багатонаціональну монархію як політичну альтернативу до нацистських і комуністичних моделей (романи «Марш Радецького», «Гробівець капуцинів»), а також актуалізують теми гріха та втрати цінностей, зумовлені втратою духовних основ, – через сентиментально-іронічне зображення нерозв'язного боргу і невдалої сучасності (новела «Легенда про святого пияка»). Доведено, що роман «Фальшива вага» увиразнює авторську інтерпретацію легенди, а роман «Гробівець капуцинів» дає змогу зауважити постійний песимізм Й. Рота щодо сучасної йому політичної ситуації та пошуку «втраченої батьківщини». Висновується, що таким чином письменник спрямовував свої культурні й соціально-критичні

інтенції на периферії великих епохальних змін та визначає їхній вплив на репресії й ейфорії, поведінку режимів і тривожні міжособистісні стосунки.

Ключові слова:інтеркультурна парадигма, модерністський текст, наратив, фіктивна біографія, криза доби, Йозеф Рот.

*The article deals with peculiarities of Joseph Roth's prose, written in the 1930th, the main feature of which is hidden self-irony of the writer. The thesis substantiates that works of Joseph Roth show anachronistic, helpless, lonely protagonists (*Anselm Eibenschütz*, Franz-Ferdinand von Trotta, Andreas Kartak) and represent imperial-royal multinational monarchy as a political alternative to the Nazi and communist models (novels "Radetzky March", "TheEmperor'sTomb"), and actualize the theme of sin and loss of values caused by the loss of the spiritual foundations – through sentimental and ironic images of insoluble debt and failed today (short story "The Legend of the Holy Drinker"). It is proved that the novel "Weightsand Measures" expressed the author's interpretation of the legend, and the novel "The Emperor's Tomb" shows Joseph Roth's constant pessimism about contemporary political situation and the search of "lost homeland". The conclusion is that the writer directed his cultural and socio-critical intentions on the periphery of major epochal changes and it determines their impact on repression and euphoric behavior of modes and disturbing interpersonal relationships.*

***Keywords**: intercultural paradigm, modernist text, narrative, fictional biography, epochcrisis, Joseph Roth.*

Модерністська література 1930-х років була безпосередньо породжена відповіддю на зростаючий політичний безлад, ідеологічні конфронтації та безумства натовпів, а тому перейнятість історією, суспільством і громадськими інтересами надавала прозовим творам вигляду симптоматичної літератури. Як підкреслює М. Бредбері, значна частина літератури 1930-х років була справжнім «полем бою» для ліберальної збентеженості, де криза в історії та політиці була також кризою особистості та ідентичності [1, с. 209].

Відомі митці-сучасники Й. Рота, для яких література була великим полем стилістичних експериментів – Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка і Р. Музіль – як літературні зразки залишались для Й. Рота чужими. Тому сатирик К. Краус чи А. Шніцлер мистецьки ближчі для письменника, ніж модерністи [22, с. 43]. «З усіх літераторів найбільше подібностей мав Й. Рот з А. Шніцлером. Обидва вибудовували міметичний світ з конкретного наочного матеріалу австро-угорської дійсності» [20, с. 142]. Також і сатира

Г. Манна на суспільство кайзерівської Німеччини, роман «Вірнопідданий», значною мірою вплинула на письменника. В інтерв'ю журналу «LesNouvellesLitteraires» Й. Рот підкреслював особливу любов до французької літератури: «З давніших письменників я надаю перевагу Рабле, дорогі для мене також Лафонтен, байки якого я ще хлопчиком вивчив напам'ять, Бальзак, Флобер…» [19, с. 1035].

У пізній Ротовій прозі інтертекстуальний дискурс актуальних проблем часу дещо пригасає, в порівнянні з дискурсивними стратегіями прози 1920-х років, хоч про втечу від реальності говорити не доводиться [18, с. 155, 157]. Тутпереважають конфлікти швидше моральні, ніж політичні: превалюють мотиви гріха й покаяння, злочину й спокути, сумних наслідків сліпої пристрасті. У цей час виникли романи «Фальшива вага. Історія одного айхмістра», «Гробівець капуцинів», оповідання «Легенда про святого пияка», які виводять на кін анахронічних, безпомічно-самотніх протагоністів та зображають цісарсько-королівську багатонаціональну монархію як політичну альтернативу до нацистських та комуністичних моделей.

Письменник показав, наскільки слабким і хитким тривалий час був релігійний фундамент суспільства, і його персонажіТротта, Айбеншютц і Тайтінґер гинуть один за одним, як і сама дунайська монархія, і стає очевидним, що людина схильна сумувати за звільненням і справедливістю. Таким чином, на думку російської дослідниці Н. Павлової, письменник з винятковою постійністю повертався у своїй творчості до деяких визначальних якостей австрійської реальності, які втілювалися ним у різних варіантах і з різним ступенем розуміння [3, с. 308].

Твори Й. Рота, від нігілістичних до магічних притч, наповнені міфічним, песимістичним, іноді іронічним усвідомленням занепаду і порожнечі, серед них і роман із символічною назвою «Фальшива вага. Історія одного айхмістра». Це один із романів «східного циклу», дії відбуваються у тому світі, яким автор подорожував за рік до написання твору. Галичиназалишається для письменника прикордонним краєм, населеним дезертирами і контрабандистами, кримінальними злочинцями і жандармами, єврейськими торговцями і бідними селянами [22, с. 460]. Роман дає непомильно відчути, що кінець

близький і неминучий – і цього духу, й самої монархії, й усього життєвого ладу.

За словами українського вченого П. Рихла, літературні персонажі Й. Рота нерідко схематичні, читач небагато дізнається про їх душевний стан, що, очевидно, пов'язане з казковим, параболічним характером його сюжетів [4, с. 199]. Роман «Фальшива вага» – історія не для наслідування, анти-виховний роман, протагоніст якого Ансельм Айбеншютц постійно страждає від подвійного почуття ностальгії: він сумує за батьківщиною та за армією. Відставний військовий, засланий у далекий Золотогрод на кордоні з Росією, він все більше сумує за «простим і легким» життям, розпорядком і методичною рутиною. Мешканці Золотогрода вважали всіх, «хто невблаганно обстоював вимоги права, закону чи держави, як природжених ворогів» [5, с. 11].

Виконавець-педант, зосереджений на дотриманні законів, врешті перетворюється на маргінала і вигнанця. Крок за кроком Айбеншютц втрачає те, що для нього було слабкою точкою опори в цьому житті: порядок, старанність в роботі, гідність і навіть механічну звичку до скрупульозної особистої гігієни, яка залишилася у нього ще з часів армії. Залишений на самоті зі своєю агресією, яку викликало в ньому саме місто, він відчуває зловісну швидкоплинність своєї долі. Пристрасть до циганки повертає його до армійської звички – підкорятися, забуваючи про себе. Життя айхмістра поступово руйнується, розчиняючись у безкінечному алкогольному дурманіта рухаючись до єдиного можливого кінця – до смерті. Автор наглядно демонструє, як важко вести законне і порядне життя в умовах занепаду. Врешті тут засуджуються не порушники закону, а ті, які, незважаючи на реальність, застосовують закони, що зневажають людей. АнсельмАйбеншютц, як юридичний виконавець, сам стає жертвою пануючого беззаконня і частиною того світу, який – незважаючи на холеру, горілку і бруд – ніколи не втрачав надію, що ще десь є справедливість, і кожен може знайти своє щастя.

Відтак, як стверджує дослідник біографії письменника В. фон Штернбурґ, роман «Фальшива вага» – це книга про Галичину і її людей; легенда, в якій суд є останньою інстанцією; до цього також кримінальна історія, яка закінчується вбивством; любовний роман, у якому простий чоловік страждаєчерезтаємничу

красуню; розповідь про людину, яку доляпривела до загибелі [22, с. 462].

Роман «Гробівець капуцинів», назва якого імплікує місце поховання австрійських імператорів, образом лейтенанта Франца ФердинандаТротти повертає читача до роману «Марш Радецького» і зображує його життя у поверховому і позбавленому сенсу післявоєнному світі. Твір репрезентує «продовження» мотиву роману «Марш Радецького» про втрату батьківщини, де наратор, Франц Фердинанд, неспроможний погодитись із реальністю 1930-х років, повертається думками в минуле габсбурзької монархії, намагаючись ідентифікувати і врятувати її як свою батьківщину. Навіть критики, які вважають «Марш Радецького» утопією, зверненою в минуле, погоджуються, що він зображує «як велич так і вбогість Габсбурзької монархії під скіпетром Франца Йосифа» [15, с. 123], відчитують роман «Гробівець капуцинів» як «ідеалізовану версію багатонаціонального раю, який лише схожий на минулу дійсність» [15, с. 120]. Марність намагань ФранцаФердинанда ідентифікувати себе з історією виливається в риторичне питання, яким закінчується роман: «Куди ж я тепер, Тротта?» [16, с. 346]. Втеча протагоніста до могили імператора не означає, що автор «утікає» разом зі своїм наратором у минуле, а підтверджує той факт, що така втеча неможлива: «імператор мертвий, недосяжний, недоречний» [9, с. 164], його гробівець закритий. На думку К. Паулі, закрита гробниця означає, що втеча в історію як придатна для реалізації можливість виключена [12, с. 26].

У романі «Гробівець капуцинів» Й. Рот продовжує діалог між минулим і сучасністю, вибираючи форму між історичним романом і романом про сучасність. «Тихий, урочистий, сумний некролог», – написав Л. Маркузе про цей роман. «Чи цей Тротта і коло його друзів, і його матір, і його дружина – блаженна цісарсько-королівська монархія? Чи це відображення схоже?» [11, с. 7]. Коли настає кінець старого світу Австрії, ФранцФердинанд самотньо блукає вулицями загубленого міста і зупиняється перед місцем поховання Габсбургів. Чернець запитує його, що йому потрібно. «Я хочу відвідати гріб мого імператора Франца Йосифа» – відповів я. «»Благослови Вас Бог!» – сказав брат і перехрестив мене» [16, с. 346]. Оповідь ФранцаФердинанда означає, що не

тільки він, але і всі піддані Габсбургів почуваються «своїми» у будь-якому місті: це була природа монархії, «цілком природне […] право сильного духу» [16, с. 252].

Бажання протагоніста побачити мертвого імператора означає його ідентифікацію з історією, але для письменника це не було вирішенням катастрофи, якою був аншлюс. ФранцФердинанд ніби шукав свою батьківщину в загубленому світі минулого, про що свідчить робоча назва роману «Людина шукає свою батьківщину». Німецький дослідник Й. Райбер стверджує, що цю фразу можна вважати девізом усього життя Й. Рота: « Рот також відчуває свою «батьківщину» не реальною, не сучасною, а в поетичній проекції. […] Насправді Рот назавжди залишився в пошуку» [13, с. 733]. Висновок Й. Райбера підтверджує тезу про те, що йому, як і багатьом ученим, які досліджували творчість Й. Рота,не вдалося диференціювати наратора і автора. ФранцФердинанд з'являється, щоб відчути на власному досвіді, як стверджує Й. Райбер, значення батьківщини і підтвердити свою належність до минулого, відтворені ретроспективно. Проте Й. Рот викриває нереальність цього досвіду, оповідаючи про постійну втрату батьківщини Францом Фердинандом. Відтворення історії його життя замінило саме життя, але це може бути тільки тимчасовим: «Наприкінці цього – повторюваного – процесу спогадів він знову і знову буде повертатися в сучасність і муситиме постійно ставити собі те саме, сповнене відчаю питання, яким так послідовно закінчується роман» [12, с. 191]. Тому не автор, а його наратор – Франц Фердинанд – марно шукав свою батьківщину у втраченому світі Габсбурзької монархії. Саме тому цей роман Й. Рота відображає історичний досвід перших десятиліть XX ст., проте одночасно він представляє індивідуальні умови цього досвіду на прикладі фіктивної біографії.

Твори Й. Рота німецький дослідник Ф. Гакерт розглядає у рамках специфічної наративної традиції, стверджуючи, що у «простих формах», казках і легендах, письменник насправді зосереджує увагу на «реальності», присутній однаково у його ранніх і пізніх творах. Прочитання творів Й. Рота Ф. Гакертом в умовах «втечі в казку» віддзеркалюється в численних широких відгуках на творчість письменника [14, с. 202 – 228]. Можна зробити висновок, що Й. Рот, як правило, усю свою кар'єру писав

статичні історії з чіткою «фабульною» структурою, розказані за допомогою віддаленого наратора, від третьої особи.

Письменник ставить своєму часові чіткий діагноз – його час хворіє на втрату цінностей, зумовлену втратою духовних основ [21, с. 73]. У новелі Й. Рота «Легенда про святого пияка» автор проектує позитивні релігійні відображення на негативні та песимістичні аналізи суспільства своїх ранніх творів. У ній висвітлюється, певною мірою, доля самого автора, який створив *alterego* у протагоністі, що вмирає, адже обставини останніх років життя автора типізують матеріальний і психологічний стан Й. Рота як письменника у вигнанні. Через п'ять років після того, як автор утік із Німеччини, аншлюс Австрії позбавив його останнього джерела доходів – журналістської праці та можливості продавати права на зйомку фільмів за його творами, фінансова ситуація була невтішна, стан здоров'я незадовільний [22, с. 478-479]. Проте з цього пекла і постійного пияцтва Й. Рот прощається не прокляттям, а легендою про святого, яку міг написати тільки той, хто змирився зі своєю долею. «Це моє призначення від Бога, бути п'яницею, щоб я був смиренним у моєму іншому покликанні» [6, с. 582], відповів одного разу письменник на докори Ф. Блайса. Як приклад, у якому автор піддає самоаналізу власне пияцтво, Ф. Гакерт згадує останній твір Й. Рота: «Пияцтво і його психологія спокуси і виправдання у персонажів Й. Рота є також переживанням і самоаналізом, на чому наголошує заключне формулювання новели» [8, с. 812].

Події розповіді ведуть в Париж, у життєвий світ автора – проте не в його сучасність, а в дрібну, безчасову індивідуальну долю бідної людини, яка не має постійної роботи, але занадто горда, щоб жебракувати [10, с. 42]. Центральна фігура твору – колишній гірник АндреасКартак, який лише у шостій главі твору згадує своє прізвище і разом з ним свою втрачену ідентичність, паризький волоцюга, «бездомний» і «занедбаний» [17, с. 515]. Невідомий дарує бездомному пиякові Андреасу 200 франків, і цей почувається зобов'язаним повернути гроші – анонімно пожертвувати їх для меси на честь св. Терези від Дитятка Ісуса. З поверненням до цивілізації, до соціалізації економічної закономірності знову починається часова структурованість життя, яка для АндреасаКартака стає історією страждань [17, с. 518]. Побажання «Господи, дай усім нам, пиякам, таку легку і гарну

смерть!» [17, с. 543] може спокусити поховати текст, який виник у рік смерті автора, під метатекстом біографії.

Протагоніст Й. Рота перебуває у стані (гріхо)падіння. Образ АндреасаКартака в останній новелі Й. Рота складний для інтерпретації, оскільки цей персонаж живе сьогоднішнім днем і «з певністю, яка поширюється навіть на випадкові стосунки, протагоніст прямує назустріч смерті» [2, с. 160]. Цей день, коли Андреас отримує 200 франків, здається йому днем народження, початком нового, іншого життя. Проте він ніяк не може повернути гроші, незважаючи на те, що постійно з'являється нагода заробити, його власна внутрішня слабкість не дозволяє потрапити в каплицю Святої Марії в Батіньйолі, і навіть нова зустріч із благодійником, який дав йому гроші, не приводить до бажаного результату.

Німецький літературознавець Т. Дюлло доводить, що використання «випадковості» як структурного прийому в творах Й. Рота призводить до гострого відчуття меланхолії, характерної для майже всіх пізніх текстів письменника [7, с. 126]. Герой перебуває у стані падіння, він не відмовляється ні від алкогольних напоїв, ні від жінок, і, врешті, його хворе існування закінчується. Відчуваючи себе частинкою світу, Андреас хоче спокутувати свою провину, повернути борг святій Терезі, і це врешті приводить його до церкви – «його, охопленого агонією, туди заносять, там «заокруглюється» його життя, в якому пияцтво зіставлене з незвичайним аскетизмом» [2, с. 160].

Автор доводить читачеві, що його протагоніст не святий, він щедрий, проте йому потрібно трохи грошей, щоб він міг це показати. Андреас отримує гроші, небагато, але часто, і оскільки він чесна людина, то він хоче їх повернути, але позаяк він п'яниця – йому це не вдається. Хоча цьому «суб'єкту» надається один шанс за другим, йому вдається з прямо-таки дивовижною впевненістю залишати кожну розпочату справу і розчаровувати інвестовану в нього довіру. Звичайно, так не може продовжуватися далі. Оскільки пияк не може покинути пити, з ним має бути покінчено, проте читач уже полюбив цього героя, тому автор дарує йому щасливий кінець. Письменник називає свого героя, АндреасаКартака, «святим» пияком і прощається з ним і з читачем самоіронічним підморгуванням: «Тому що це було просто диво, а в диві немає нічого дивного» [17, с. 533].

Зауважмо, що в останньому реченні своєї останньої новели письменник описує смертоносне звільнення алкоголіка від себе самого і свого оточення, тобто автор одночасно аналізує в оповіді розуміння себе самого. Сп'яніння Ротового (святого) пияка є, вочевидь, наслідком неуникних травм світу і відмовою від щастя й імпліцитною потребою щастя. Ці обставини однаково неуникні, коли йдеться про хворобу й екзистенційний страх. Однак воно має, радше, форму активної позиції, ніж вердикту: обстоюючи право людини не бути об'єктом долі, (святий) пияк саме цю залежність від примхи долі якнайкраще втілює.

Отже,романи і новели, написані Й. Ротом у 1930-х рр., значно менше співвідносяться з актуальними проблемами його часу, адже у них переважають проблеми морального, а не політичного характеру. Письменник піддає його сучасність критичному порівнянню, не вимагаючи нічого для майбутнього, а прихована самоіронія стає однією з головних ознак оповідного стилю письменника у цей період. У творах письменника фіксується нездійсненна мрія відродження зруйнованої батьківщини – Дунайської монархії – як ідеального світу і літературної дійсності, що певною мірою відображає історичний досвід перших десятиліть XX ст., проте представляє на прикладі фіктивної біографії індивідуальні умови такого досвіду. Відтак проаналізовані твори наповнені міфічним, песимістичним, іноді іронічним усвідомленням занепаду і порожнечі.

Література: Бредбері М. Британський роман Нового часу / Малколм Бредбері / Пер. з англ. В. Дмитрук. – К.: Ксенія Сладкевич, 2011. – 480 с.; Гайнц М. А. «Світ, загнаний у п'янкість ліній…». Фігура пияка в Ганса Фаллади і Йозефа Рота / Мартин А. Гайнц // Факт як експеримент. Механізми фікціоналізаціїдійсности у творах Йозефа Рота [Упор. Т. Гаврилів]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2007. – С. 155 – 164.; Павлова Н. Природа реальности в австрийской литературе / Нина Павлова. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 312 с.; Рихло П. Йозеф Рот як «український автор» / Петро Рихло // Факт як експеримент. Механізми фікціоналізаціїдійсности у творах Йозефа Рота [Упор. Т. Гаврилів]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2007. – С. 197 – 217.; Рот Й. Фальшива вага. Історія одного айхмістра / Йозеф Рот / Пер. з нім. Ю. Прохаська. – Львів : ВНТЛ - Класика, 2005. – 124 с.; Bronsen D. JosephRoth. EineBiographie / David Bronsen. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1993. – 421 S; Düllo T. Zufall und Melancholie. Untersuchungen zur Kontingenzsemantik in Texten von Joseph Roth/ Thomas Düllo. – Münster und Hamburg : Lit, 1994. – 371 S.; Hackert F. Nachwort / Fritz Hackert // Joseph Roth

Werke. Sechster Band : Romane und Erzählungen 1936–1940 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. –Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 807 – 814.; HowesG. C. JosephRoth's «Kapuzinergruft» as a Document of 1938 / Geoffrey C. Howes // Austrian Writers and the Anschluss: Understanding the Past – Overcoming the Past / Donald G. Daviau, ed.–Riverside, CA : Ariadne Press, 1991. – P. 156 – 167.; Lunzer H., Lunzer-Talos V. Joseph Roth im Exil in Paris 1933 bis 1939 / Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos. – Wien : Zirkular, 2009. – 224 S.; Marcuse L. Joseph Roths Roman vom Untergang der kaiserlich-königlichen Monarchie / Ludwig Marcuse // Die Zukunft. – 2. Jahrgang 1939. – Heft 10. – S. 7.; Pauli K. Joseph Roth: «Die Kapuzinergruft» und «Der stumme Prophet». Untersuchung zu zwei zeitgeschichtlichen Portraitromanen / Klaus Pauli. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 1985. – 360 S.; Reiber J. Annäherungen an die Habsburger Monarchie. Zur Entwicklung des Österreichbildes bei Joseph Roth // Joachim Reiber / Die österreichische Literatur – Ihr Profil im 20. Jahrhundert / Herbert Zeman (ed.). – Graz : Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1990. – S. 729 – 748.; Reich-RanickiM. JosephRothsFluchtinsMärchen / MarcelReich-Ranicki // Reich-RanickiM. Nachprüfung : Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern. – München: Piper Verlag, 1977. – S. 202–237.; ReifowitzI.Nationalism, Modernity and Multinational Austria in the Works of Joseph Roth / Ian Reifowitz // Austria in Literature. Studies in Austrian Literature, Culture and Thought. Donald G. Daviau ed. – Riverside, CA : Ariadne Press, 2000. – P. 120 – 131.; RothJ. DieKapuzinergruft / JosephRoth // JosephRothWerke. SechsterBand : RomaneundErzählungen 1936 – 1940 / Hrsg. undmiteinemNachwortvonFritzHackert. – Köln : Kiepenheuer&Witsch, 2009. – S. 227 – 346.; Roth J. DieLegende vom heiligen Trinker / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Sechster Band : Romane und Erzählungen 1936–1940 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. –Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 514 – 543.; Roth J.Schluss mit der «Neuen Sachlichkeit»! / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Dritter Band : Das journalistische Werk 1929 – 1939 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 153 – 164.; Roth J.Von deutscher Literatur / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Dritter Band : Das journalistische Werk 1929 – 1939 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 1031 – 1035.; Schwarz E. Joseph Roth und die österreichische Literatur / Egon Schwarz // Joseph Roth und die Tradition: Aufsatz- und Materialiensammlung / Hrsg. und eingeleitet von David Bronsen. –Darmstadt : Agora Verlag, 1975. – S. 138–153.; Steierwald U. Leiden an der Geschichte : Zur Geschichtsauffassung der Moderne in den Texten Joseph Roths / Ulrike Steierwald. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1994. – 198 S.; Sternburg W. von. Joseph Roth. Eine Biographie / Wilhelm von Sternburg. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – 560 S.

В статье исследуются особенности прозаических произведений Йозефа Рота, написанных в 1930-х годах, главным признаком которых

является скрытая самоирония писателя. Обосновано тезис, что произведения Й. Рота выводят на конанахроничных, беспомощно-одиноких протагонистов (Ансельм Айбеншютц, Франц-Фердинанд фон Тротта, Андреас Картак) и показывают много национальную монархию как политическую альтернативу нацистским и коммунистическим моделям (романы «Марш Радецкого», «Склеп капуцинов»), а также актуализируют темы греха и утраты ценностей, обусловленные потерей духовных основ, – через сентиментально-ироническоеи зображениене разрешимого долга и неудачной современности (новелла«Легенда о святом пропойце»). Доказано, что роман «Фальшивый вес» подчеркивает авторскую интерпретацию легенды, а роман «Склеп капуцинов» позволяет заметить постоянный пессимизм Й. Рота всовременной емуполитической ситуации и поиске «утраченной родины». Подытоживается, что таким образом писатель направлял свои культурные и социально-критические интенции на периферии крупных эпохальных изменений и определя их влияние на репрессии и эйфории, поведение режимов и тревожные межличностные отношения.

***Ключевые слова**:интеркультурная парадигма, модернистский текст, нарратив, фиктивная биография, кризис эпохи, Йозеф Рот.*

Світлана Притолюк, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Нім)
УДК 82. 436 – 31

Наративна структура повісті Карла Еміля Францоза «Жертва»

Притолюк С.А. Наративна структура повісті Карла Еміля Францоза «Жертва».

У статті розглядається специфіка організації наративного простору повісті Карла Еміля Францоза «Жертва». Аналізуються прийоми авторської наративної стратегії в конструюванні фіктивного світу твору. Акцентується використання автором різних перспектив оповіді та функції наратора, котрий регулює наративну інформацію та корегує процес естетичного впливу на читача.

***Ключові слова**: аукторіальний наратор, персональний наратор, фокалізація, перспектива, наративний рівень, мультиперспективність, Карл Еміль Францоз.*

Svitlana Prytolyuk. Narrative structure of the novel "Sacrifice" by Karl Emil Franzos.

The specific character of the narrative scope organization in the novel «Sacrifice» by K.E. Franzos is being explored in the article. The techniques of the author's narrative strategy to construct fictitious world of the story are being analysed. The usage of the different perspectives of narration by the author and the functions of the narrator who regulates the narrative information and adjusts the process of aesthetic impact on the reader are being emphasized.

***Key words**: auctorial narrator, personal narrator, focalization, perspective, narrative level, multiperspectivity and Karl Emil Franzos.*

Повість «Жертва» вийшла друком у 1893 році і належить до пізньої фази творчості Карла Еміля Францоза [Franzos 1988]. У цьому творі особливо проявляє себе «зрілий» Францоз, котрий, як зазначає Г.Нюрнберґер, «залишається вірним тематиці молодих років, але опрацьовує її більш диференційовано, націлюючись переважно на психологічну проникливість, аніж на ефектну послідовність зовнішньої дії» [Nürnberger: 214]. На відміну від попередніх творів, в епіцентр критичних зауважень письменника потрапляють не представники консервативного і відсталого хасидизму, а німецькі колоністи на Буковині та соціальна несправедливість на тлі невігластва й безпорадності українського селянства. Колишнє беззастережне захоплення цивілізаторською місією німецького народу в освоєнні «відсталих», «диких» закутків австрійської імперії змінило почуття занепокоєння та розчарування зверхністю представників «високорозвинутої культури».

В основі сюжету твору – кохання дівчини-русинки Ганнусі Станчук та швабського юнака Георга. Оповідач підкреслює незвичність таких стосунків, бо «вірне кохання між швабом і русинкою само по собі було явищем дивним» [Franzos 1988: 39]. Таким чином, конфлікт переноситься на етнічну площину, де на перешкоді щирих почуттів героїв стають упередження, виплекані представниками різних етносів та станова нерівність. «На Буковині проживає багато німецьких колоністів – десь близько сорока тисяч душ, — але вони одружуються переважно між собою. Достеменно того не усвідомлюючи, вони почувають себе синами високорозвиненого культурного народу і гордовито поглядають на місцевих мешканців», – зазначає наратор [Franzos 1988: 39].

Розповідний дискурс твору формується на основі переплетення різних перспектив оповіді. Наративна інформація подається спочатку з перспективи аукторіального наратора, що засвідчує свою об'єктивність як стороннього спостерігача, далі вона регулюється персональним наратором, який сам є свідком подій. Історія переповідається зі слів одного шваба з Бодензее, який тривалий час служив головним кайзерівсько-королівським австрійським лісничим у Сучаві на Півдні Буковини і добре вивчив людей та місцеві звичаї. Щоб заінтригувати читача, наратор зауважує, що ця історія викликала цілу хвилю суперечливих думок, але ми не маємо права осуджувати цей вчинок, бо «масштаби нашої традиційної моралі занадто малі, щоб виміряти його» [Franzos 1988: 33]. Проте він довіряє співчутливому й толерантному читачеві сформувати своє ставлення: «Отож, він обмежиться лише тим, щоб переказати події, а висновки щодо вчинків він полишає сумлінню тих, хто почуває до цього більше покликання, ніж він» [Franzos 1988: 33].

Екстрадієгетична перспектива всезнаючого аукторіального наратора змінюється перспективою першоособового оповідача, що є частиною дієгезису. Вбудована розповідь, на перший погляд, покликана створити ефект об'єктивного висвітлення подій, надати читачу можливість самостійно сформулювати власне ставлення. Однак уже із перших рядків повісті наратор намагається керувати актом рецепції, спрямовуючи і коригуючи процес комунікації між наратором та експліцитним читачем. Анонсація мета-оповіді (за Женеттом) розпочинається із зауваження, що лише одна причина спонукала наратора записати цю історію, а саме – «дивна розбіжність у судженнях про вчинок героїні» [Franzos 1988: 33]. Автор намагається захопити увагу читача, натякаючи на делікатність теми, заявленої ще у заголовку твору, котрий відіграє важливу роль в семантичній організації тексту, оскільки в концентрованій формі відтворює проблематику твору, повне декодування якої можливе лише в ретроспективному прочитанні. Конотативне маркування назви «Жертва» вказує на амбівалентність ситуації, апроксимативно настроює читацьку аудиторію на співчуття. «Про жодну іншу історію, котру я привіз зі Сходу, – каже він, – так запекло не сперечаються» [Franzos 1988: 33]. На думку наратора, читачу доведеться обирати між

двома таборами: «Одні будуть називати те, що вчинила бідна селянська дівчина перед моїми очима і на моє глибоке здивування, подвигом, а інші – вважатимуть його аморальним, ганебним вчинком» [Franzos 1988:33]. Наратор апелює до сумління читача, закликає його прийняти ту чи іншу сторону.

Ретроспективний опис подій фіксує не лише релевантні для «власне історії» моменти, але й охоплює, здавалось, незначні деталі, які мозаїчно вимальовують тло повісті. «Це було кілька років тому, у вересні. Я вирушив із Чернівців, щоб відвідати хорошого друга у містечку Радауц, і вже настав пізній вечір, коли я повертався назад. «За чотири години ми будемо у Чернівцях», – запевнив мене мій старий Федько, – «якщо нечистий не завадить» [Franzos 1988: 34]. Іронічні зауваження наратора додають барв до його образу неупередженої й дотепної людини: «В нечистого я не вірив, а в «чотири години» – й поготів» [Franzos 1988: 34].

Крізь призму свідомості оповідача виписуються часові та просторові координати подій повісті. Пильне око подорожнього помічає особливості місцевості поблизу Серета, принади осінньої природи, що видається «монотонною вдень», а ввечері — «чарівною». Його увагу привертають місцеві мешканці. Їх образи доповнюють загальну картину доби й акцентують на полікультурності Австро-Угорської імперії. Більшість із них – русини, хоча є також угорці та шваби. «Фратауц – це швабська колонія, однак поколіннями тут говорять також і русинською», – зазначає він [Franzos 1988: 35]. Проїжджаючи через Терешени (Terescheny), оповідач описує особливий колорит села, де дві третіх мешканців складають русини, а решту – вихідці із землі Вюртемберг, серед яких багато сімей із околиць Дюссельдорфа [Franzos 1988: 44]. Сільські хати тут «статніші, аніж в більшості інших сіл, навіть ті, що належать русинам, що є наслідком впливу зразка німецької ретельності. Висміяний багатьма шваб навіть тут, не маючи жодного наміру і не відчуваючи того, став справжнім носієм культури» [Franzos 1988: 44 – 45].

Традиційна для Францоза затяжна експозиція, переплетена рефлексіями оповідача, є складовою його авторської стратегії, що поступово, дещо «здалека», вводить читача у фіктивний світ твору, окреслює межі наративного простору, й, відповідно, встановлює наративну дистанцію до зображуваного. Так, саме

незаангажований погляд подорожнього, ракурс «із вікна карети», створює ілюзію об'єктивності, неупередженого викладу подій.

По дорозі до Чернівців оповідач зустрічає людей, котрі йдуть до суду як свідки убивства, яке ймовірно вчинив їх односелець Грицько. Серед них – угорський староста і син німецьких колоністів Георг. Через обмін репліками пунктирно вибудовуються логічні ланцюжки подій. Стає очевидним, що справа надзвичайно заплутана й потребує вдумливого аналізу ситуації. Георг говорить емоційно й зворушливо: «Я знаю Грицька, і знаю, що він не може бути вбивцею, не може бути холоднокровним і підступним» [Franzos 1988: 38]. Натомість староста, намагаючись здаватись неупередженим, «холодно і з почуттям гідності», наполягає на винуватості хлопця. Із вуст персонажів звучить характеристика учасників злочину. Так читач дізнається, що Грицько – «запальний, але хоробрий і чесний», а вбитий Місько – був «зірвиголова» і такий дужий, «що жоден чоловік не зміг би його подолати, доки той на ногах і тверезий» [Franzos 1988: 38]. Саме ця обставина змушує старосту думати, що Грицько розправився із Міськом підступно, коли той спав.

Перспективація на рівні дійових осіб є одним із прийомів авторської рецептивної стратегії, оскільки розширює можливості перцептивного й ідеологічного планів (за Шмідом) та акцентуації діаметрально протилежних точок зору. На персональному рівні допускається категоричність висловлювання, котру не може собі дозволити «об'єктивний» наратор. Таким чином, через перцептивний план персонажа долається певна моральна перешкода: він може переступити через етичні норми наратора, оскільки його соціальний статус та етичні виміри не обмежують його суджень.

З діалогу поступово оповідач дізнається й інші обставини справи, зокрема, що Георг мріє одружитися із сестрою ймовірного вбивці Ганнусею – «найкращою дівчиною під сонцем» [Franzos 1988: 38], а також, що убитий Місько також був небайдужий до дівчини, яка не відповідала йому взаємністю. Незвичність стосунків, що, очевидно, стали мотивом злочину, привернули увагу наратора: «Цей Георг, котрий так сміливо визнав русинську дівчину своєю нареченою, напевно, незвичайна людина. Або ж у нього є достатньо підстав для такої вірності»,– зазначає він

[Franzos 1988: 39]. Таким чином, Францоз на початку твору висуває тезу, що вочевидь потребує доведення. Наступний опис подій послідовно й методично обґрунтовує припущення наратора, наочно демонструючи чесноти й духовну велич головної героїні.

Хронотоп дороги набуває у Францоза символічного значення пошуку істини в заплутаному лабіринті людських доль. Подорожуючи, наратор зустрічає на своєму шляху свідків й безпосередніх учасників драматичної історії. Наближення до пункту призначення є одночасно наближенням до розв'язки. Зустрівши в дорозі головну героїню, оповідач з перших уст дізнається про найдраматичніші моменти її життя. Сповідь Ганнусі внесла ясність також і в мотиви дій персонажів. Разом з тим, наратор перетворюється із спостерігача в учасника подій.

Селективний відбір фактів, дозування наративної інформації інтригує читача, спонукає зайняти позицію детектива, що прагне розплутати таємничу історію, або ж адвоката, що мимовільно, завдяки реплікам наратора, намагається віднайти мотиви для виправдання дій героїв чи спростування їхньої вини.

Експліцитний наратор у Францоза репрезентується як особистість із високими моральними принципами, здатністю до співчуття, безкорисливістю. Спираючись на положення В. Шміда, згідно із яким для позначення наратора важливими є два акта – апеляція і орієнтування, – при чому, під апеляцією розуміється імпліцитно виражений заклик зайняти певну позицію по відношенню до наратора і його оповіді, до описаного світу і окремих персонажів, а однією із апелятивних функцій є імпресивна, тобто бажання справити враження [Шмид 2003: 101], – цілком очевидним у творі стає прагнення наратора створити позитивний образ героїні і його орієнтація на адресата із певними етичними і моральними нормами та принципами, близькими автору. В залежності від ступеня вияву симпатії чи антипатії до героїв автор вправно жонглює нараторіальною перспективою.

Із перспективи головної героїні, пізніше із перспективи другорядних персонажів (Грицька, батька Георга, наймита Федька, адвоката) вимальовується різнобарвна й доволі трагічна картина подій. Завдяки такій стратегії досягається мультиперспективність (за В.Нюннінг та А. Нюннінгом) [Nünning 2001: 459], при якій подія подається з різних точок зору і на рівні дійових осіб

розшаровується на кілька версій. Перерозподіл оповідних функцій між кількома нараторами створює варіаційну оповідну перспективу із багаторакурсним зображенням художньої дійсності. Таке розшарування, коли багато оповідачів на інтрадієгетичному рівні, кожен із своєї позиції презентує хід подій, посилює напругу й створює атмосферу загадковості. Персоналізований експліцитний наратор – лісничий із Сучави, котрий прямує разом із своїм наймитом Федьком у Чернівці – спрямовує і доповнює перспективу персонажів своїми коментарями і поясненнями. Така подвійна фокалізація надає розповіді динаміки і правдоподібності.

Наративній стратегії автора підпорядковується і констеляція персонажів. Інтегративним центром повісті виступає образ головної героїні – дівчини Ганнусі Станчук. Сюжетна структура твору вибудовується у кількох проекціях: в одній розвиваються взаємини героїні з німецьким юнаком Георгом, в іншій — із її рідним братом Грицьком. Відповідно до цього наростає конфлікт, який розгортається у цих двох площинах, і фокусується на фігурі головної героїні. Через експліцитну характеристику ми дізнаємося, що вона — «гарна й молода», «як королева», і навіть «найгіршого негідника вона змусить себе поважати» [Franzos 1988: 47]. Логіка розгортання авторської наративної стратегії підпорядковується бажанню «змусити» читача поважати Ганнусю. Кожен епізод життя героїні служить ілюстрацією її високих моральних якостей та здатності до самопожертви.

Батьки Георга, заможні колоністи, рішуче налаштовані проти одруження їхнього сина з бідною русинкою, а тому він опиняється перед вибором: або відмовитися від коханої, або одружитися, — і тоді батько прокляне його. Однак сам хлопець прагне зберегти кохання і готовий до випробувань. Не зважаючи на заборону батьків, він оголошує про заручини і планує одруження. На противагу йому, Ганнуся хоче позбавити страждань нареченого і зникнути з його життя. У розмові із оповідачем вона так обґрунтовує своє рішення: «Він стане ворогом для усіх людей, з котрими він мусить жити … . Його батьки відвернуться через це від нього і ніколи не заспокояться, не змиряться з цим! Хіба я можу все це на нього звалити? Є багато дівчат на світі, але кожна людина має лише одного батька і одну матір» [Franzos 1988: 55].

Непрості стосунки складаються у головної героїні з її братом. Після смерті батьків їх об'єднує спільне горе. Вони дружньо долають усі труднощі, стають опорою один одному у важкі хвилини. Однак щирі на початку, майже ідилічні родинні взаємини, стають напруженими і нестерпними, коли Ганнуся дізнається про зв'язок Грицька з «молодою вдовою на ймення Марися», чоловік якої помер за дуже загадкових обставин, і яка зажила в селі слави жінки легкої поведінки [Franzos 1988: 55]. З одного боку, підступна вдова клянеться у вічній вірності Грицькові, з іншого — зраджує йому з угорцем Міськом. Ганнуся, намагаючись врятувати брата від згубного впливу розпусниці, розповідає йому про перелюб. У пориві люті Грицько вбиває суперника і з'являється добровільно з каяттям у суд: «Відтепер я — вбивця і піду на шибеницю», — заявляє він [Franzos 1988: 55].

Опис судового засідання займає особливе місце у творі. Адже, саме тут кожен персонаж отримує можливість викласти власну позицію щодо трагічних подій, а читач – нагоду неупереджено сформувати ставлення до персонажів. Оповідь, що тяжіє до репортажу та документальної констатації, створює ефект максимальної об'єктивності. Юрист за фахом, Карл Еміль Францоз детально описує судовий процес 19-го століття, на якому кожна із сторін отримує можливість висловити свій погляд на ситуацію, а читачу, таким чином, пропонується роль присяжних, перед якими стоїть складна дилема, що не обмежується лише категоріями «мораль» чи «закон». Жертовність, чистота помислів і сила духу героїні викликають захоплення і ставлять під сумнів справедливість суспільних норм та законів.

Кульмінацією твору є момент, коли несподівано для усіх, навіть для адвоката, Ганнуся привселюдно заявляє, що була коханкою Міська, а тому брат, щоб захистити сестру від неслави, убив негідника. Своїм вчинком вона рятує життя Георга, сподіваючись, що він тепер із легким серцем відмовиться від неї й збереже мир у родині, а також життя брата, якому суд, зважаючи на обставини злочину, присудив лише чотири роки ув'язнення.

Дівчина жертвує заради двох чоловіків найдорожчим — своєю честю і гідністю. Наратор вважає доцільним розтлумачити читачеві, яку вигоду обидва отримали від цієї ситуації: «Обидвом ця жертва була на руку, і вони насолоджувалися її плодами.

Одному можна було вже не боятися батьківського прокльону, іншому — не доведеться провести усе життя у в'язниці» [Franzos 1988: 110]. Як автор, Францоз тут не наважується надати читачеві можливість самостійно зробити умовиводи. Пристрасне риторичне запитання "Але чи варті обидва такої жертви?" одразу доповнюється патетичним резюме, графічно підсиленим апосіопезою: «Нам залишається лиш одне — схилитися перед силою і шляхетністю душі, що принесла таку жертву … . Для мене її жертва є доказом того, що шляхетне сумління не помре серед людей» [Franzos 1988: 110].

Як внутрішньо текстова інстанція, наратор намагається постійно підтримувати контакт із фіктивним читачем, кожен раз апелюючи до нього, викликаючи його симпатію і ефектно дозуючи естетичний вплив. Через оціночні коментарі, які закликають читача до співчуття або поблажливого ставлення до персонажів, він впливає на позицію реального читача. Як наприклад, в епізоді, коли оповідач на зауваження наймита про те, що він надто близько до серця сприймає історію бідної дівчини, відповідає: «Я гадаю, що либонь жоден на моєму місці, перебуваючи під такими враженнями, не вчинив би інакше…» [Franzos 1988: 49]. Таким чином, у створеному автором комунікативному просторі наратор виступає посередником, котрий не тільки регулює наративну інформацію, але й коректує процес емпатії, тобто здатність читача співпереживати й співчувати героям.

Література: Женетт 1998: Женетт, Жерар. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – 944 с. Шмид 2003: Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312с. Franzos 1988: Franzos Karl Emil. Ein Opfer // Karl Emil Franzos. Erzählungen aus Galizien und der Bukowina. — Berlin: Nikolai, 1988. — S. 33-110. Nünning 2001: Nünning Vera, Nünning Ansgar. Multiperspektivität / Multiperspektivisches Erzählen // Mezler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze — Personen — Grundbegriffe. — Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001. — S. 459-460. Nürnberger 1992: Nürnberger Helnuth. Nachwort // Karl Emil Franzos. Judith Trachtenberg. — Frankfurt am Main: Ullstein, 1992 — S. 199-217.

Притолюк С.А. Нарративная структура повести Карла Эмиля Францоза «Жертва».

В статье рассматривается специфика организации нарративного пространства повести Карла Эмиля Францоза «Жертва». Анализируются приёмы авторской нарративной стратегии в

конструировании фиктивного мира произведения. Акцентируется на использовании автором разных перспектив повествования и особенной функции нарратора, который регулирует нарративную информацию и корректирует процесс эстетического влияния на читателя.

***Ключевые слова**: аукториальный нарратор, персональный нарратор, фокализация, перспектива, нарративный уровень, мультиперпективность.*

Людмила Угляй, асп. (Ужгород)

УДК 821.111(73).09
ББК 83.3 (4 УКР)

Багатозначність образу Улюбленої у однойменному романі Тоні Моррісон

У статті розглянуто багатогранність образу Улюбленої – однієї з протагоністів однойменного роману афро-американської сучасної письменниці Тоні Моррісон. Інтерпретація даного образу відзначається варіативністю підходів у науковому полі. Неоднозначність образу Улюбленої та відкрита кінцівка роману дозволяють реципієнтові самостійно визначити його еволюцію та призначення. Даний образ у психоаналітичному ключі має терапевтичний вплив на психічний стан протагоністів. Він дозволяє авторці розкрити культурні надбання афро-американців та зачепити соціально-важливі проблеми. Образ Улюбленої провокує читача переосмислити минуле та відповідально поставитись до творення майбутнього.

***Ключові слова**: афро-американська література, образ Улюбленої, історія, рабство, привид, материнство, міфологія, колективна пам'ять.*

Ludmila Uglai Ambiguity of the image of Beloved in the novel of the same name by Toni Morrison

The article discusses the multifacetedness of the image of Beloved - one of the protagonists of the novel by the African American contemporary writer Toni Morrison. Interpretation of the image is marked by the variability of approaches in the scientific field. Ambiguity of the image of Beloved and an

open ending of the novel allow the recipient determine its evolution and purpose independently. This image in a psychoanalytic key has a therapeutic effect on the mental state of the protagonists. It allows the author reveal the cultural heritage of African Americans and touch socially important issues. The image of Beloved provokes the reader to rethink the past and to have a responsible attitude to the creation of the future.
***Keywords**: African-American literature, the image of Beloved, history, slavery, ghost, motherhood, mythology, collective memory.*

Роман Тоні Моррісон «Улюблена» («Beloved», 1987) належить до канону сучасної англомовної літератури. У названому прозовому тексті цілісно проступає історія США постколоніального періоду. Крім цього, за роман «Улюблена» Тоні Моррісон удостоєно Пулітцеровською премією за 1988 рік. Про значення цього твору для розвитку літературного процесу загалом свідчить і те, що авторка роману стала першою афро-американською письменницею, яка 1993 року отримала Нобелівську премію в галузі літератури. У цьому творі мисткиня майстерно поєднала фольклор, історію та свою творчу уяву з тим, щоб розповісти про призначення любові в умовах тяжкого гноблення та травматизацію «Я-особи», спричинену неволею [Beaulieu 2003*:* 55].

У романі «Улюблена» події розгортаються у 1873 – 1875 роках у повоєнний період, коли рабство було офіційно відмінено. На окраїні містечка Цинциннаті на Блустоун Роуд № 124 мешкають Сета, її вісімнадцятирічна дочка Денвер та дошкульний привид її убитої сестри. Сета є колишньою рабинею, яка втекла від рабовласника разом з дітьми. Коли господар знайшов її, з відчаю від безвиході жінка вирішила вбити дітей та себе. З чотирьох дітей їй вдалося вбити тільки Улюблену, перерізавши їй горло пилкою. Жінка обрала для неї смерть як альтернативу рабству. На відміну від Марґарет Ґарнер, героїня роману не повернулася у неволю. Сета з власного досвіду знала, як воно бути чорношкірою жінкою, матір'ю і рабинею водночас. Героїня боялася, що дочці доведеться повторити її долю. Тому й обрала для неї смерть заради її захисту. Цим вона прирекла себе на вічні страждання через докори сумління та втрату дітей – найдорожчого, що в неї було. Після смерті дитини Сета і Денвер залишилися самотніми, адже сини Говард і Баґлар

втекли з дому, свекруха Бебі Саґз померла від горя, а односельці від них відсторонилися.

Убивство Сетою своєї дочки залишається в минулому, проте привид дитини переслідує її упродовж усього сюжету роману. З плином часу він матеріалізується у двадцятирічну дівчину, яка називає себе Улюбленою. Її знайшли біля свого будинку Сета та Денвер, коли повернулися з фестивалю разом з Полом Ді. Ім'я дівчини було співзвучним з написом на надгробній плиті убитої Сетою дитини. Справжнє ім'я дитини у романі не згадується. Так, Тоні Моррісон надає можливість реципієнтові осягнути глибинний зміст образу Улюбленої та роздумовувати над тим, ким насправді вона була.

Привид дитини дістається материного дому крізь час та простір – перешкоди, які розділяють світи живих і мертвих [Peterson 2006: 548]. У вигляді молодої дівчини він оселяється у її будинку. Сета і Денвер вбачають в Улюбленій колись померлу дитину, яка подорослішала й повернулася в сім'ю. Денвер зростала разом з нею попри те, що дівчата перебували в різних світах. Вона любила сестру, адже та була єдиною, з ким дівчині доводилося спілкуватися. Вони мали не тільки кровний, а й духовний зв'язок. Створюється багатовимірна жіноча триєдність «мати – дочка – сестра». Вони живуть у власному ідеалізованому світі, відмежувавшись від усіх інших. Навіть Пол Ді, який намагався стати чоловіком для Сети та батьком для її дітей, прагнув піклуватися про родину, опинився поза сферою їхнього спілкування. Улюблена ні з ким не бажала розділяти увагу матері. Вона спокусила Пола Ді, тим самим зобов'язавши його покинути їхню сім'ю.

Отже, примітним є той факт, що чорношкірі герої роману борються проти того, щоб бути суб'єктами – істотами, що протистоять зовнішньому світу як об'єкту пізнання [Кузнецов 2000: 1286]. Вони не бажають, щоб білі визначали їхню долю в усіх сферах життя (сім'ї, мові, вірі, правосудді тощо), як це було прийнято у них.

Протагоністи роману відмежувались не тільки від світу білих, а й від афро-американської спільноти, що значно погіршувало їхнє становище. Тоні Моррісон неодноразово підкреслює у своїх романах: відсторонення від общини призводить

до занепаду особистості. Це відбувається з усіма жителями будинку № 124 на Блустоун Роуд. Так, Бебі Саґз, яку односельці вважали святою завдяки її цілющим проповідям, помирає після вбивства, яке вчинила Сета. Вона не в змозі пережити не тільки втрату онуки, а й зневіру людей, які відсторонилася від неї. Сета втрачає здоровий глузд від горя та одержимості привидом. З нею ніхто не спілкується, тому вона живе на самоті зі своїми стражданнями. Денвер теж стає відлюдькуватою, бо вона, як і її мати, позбавлена спілкування з оточуючими. Крім того, вона опиняється поза колом материнської уваги, як і її сестра, через те, що Сета замкнулася в собі та не звертала на дочку уваги. Дівчинка боялася людей, бо ніколи ні з ким не спілкувалася. Вона комфортно себе почувала тільки на лоні природи чи в присутності привиду сестри.

Улюблена, будучи демонічним створінням, бажає лише одного – повністю заволодіти Сетою, щоб отримати материнську любов та увагу в повній мірі. Адже цього вона була позбавлена протягом багатьох років життя у потойбіччі. Жінка живе в її полоні протягом усього сюжету, щоб читач міг сповна відчути присутність минулого, подивитись на сучасність «з відкритої могили» [Franco 2006: 430]. Відстороненість жителів містечка Цинциннаті позбавило сім'ю Саґз будь-якої допомоги.

На допомогу родині прийшла Елла, яка теж свого часу стала причиною смерті своєї дитини. Її обурило те, що дитина повернулася з потойбіччя і ображає свою матір. Елла була переконана, що минуле потрібно захоронити. Тому вона переконала інших допомогти Сеті позбавитися від ноші минулого за допомогою обряду екзорцизму.

Текст мовою оригіналу: «Whatever Sethe had done, Ella didn't like the idea of past errors taking possession of the present […]. Nobody needed more; nobody needed a grown-up evil sitting at the table with a grudge» [Morrison 1998, 256 – 257]. *Текст мовою мети*: «Що б не зробила Сета, Еллі не подобалося те, що минулі помилки оволоділи сьогоденням [...]. Нікому не потрібно більше; нікому не потрібне зло, яке подорослішало, і сидить за столом з образою» (переклад – Л. У.).

Вигнання привиду стало своєрідною перемогою живих над мертвими, сьогодення над минулим [Franco 2006: 419]. З-під

пера Тоні Моррісон Улюблена постає не просто втіленням рабства як абстрактного зла, а й його негативного впливу на протагоністів Сету і Пола Ді у теперішньому та – через багато років – на наступне покоління в особі Денвер [Phelan 2005: 305]. Завдяки присутності Улюбленої в сім'ї Сагз, власне, як привиду рабства, який заволодів свідомістю героїв, читач має змогу зрозуміти, як важко проявляти любов в умовах залежності. Привид стояв на заваді не тільки романтичним стосункам між Сетою та Полом Ді, а й її материнській турботі до Денвер.

Улюблена постає примарою рабства, яке знаменується численними безповоротними втратами. Її всепоглинаючий голод робить її щораз більшою, а Сету – меншою. Дівчина приносить з собою і біль, і зцілення одночасно, дозволяючи читачеві збагнути історію по-новому. Як зазначила Лідія Білоножко у своїй статті «Комплекс функціональних характеристик образу Улюбленої у романі Тоні Моррісон «Улюблена»» (2005): «З погляду психоаналізу – це підсвідоме прагнення позбутися симптомів неврозу шляхом повернення в минуле і усвідомлення психологічної травми» [Білоножко 2005: 73]. Таким чином, романи Тоні Моррісон створюють мости у часі та між культурами за допомогою метафор, формуючи історичну свідомість читача [Franco 2006: 419].

Американський літературознавець Марта Каттер не погоджується з думкою більшості науковців щодо виняткової містичності образу Улюбленої. Вона вважає, що цей образ потрібно розглядати з двох позицій – реалістичної та ірреалістичної. Якщо вважати присутність Улюбленої реальністю, то варто розглянути можливість того, що вона могла би бути рабинею, яка втекла після того, як постраждала від насилля з боку білих чоловіків [Cutter 2000: 62]. Вони могли тримати її заручницею під час перевезення разом з іншими африканцями по Середньому Шляху – морському шляху через Атлантичний океан від Західної Африки до Вест-Індії [Cutter 2000: 64]. Цим можна пояснити її дивну поведінку та фізичну слабкість. Сета, яка понад усе хотіла повернути собі дитину, могла сприйняти бажане за дійсність. Вона вбачала в дівчині дочку, яка повернулася до неї, ніби нічого не сталося. Тепер вони могли б жити всі разом дружньою родиною.

Якщо ж розглядати образ у містичному плані, то дівчину можна вважати привидом убитої Сетою дочки, яка повернулася у світ живих, щоб помститися їй. Її розповідь про місце, звідки вона прийшла, теж сповнена протиріч. З одного боку, це місце схоже на потойбічний світ згідно з релігійними уявленнями; з іншого – на корабель, яким доставляли рабів з Африки [Cutter 2000: 64].

Текст *мовою оригіналу*: «Dark, «said Beloved. «I'm small in that place. I'm like this here». She raised her head off the bed, lay down on her side and curled up. Denver covered her lips with her fingers. «Were you cold?» Beloved curled tighter and shook her head. «Hot. Nothing to breathe down there and no room to move in». «You see anybody?» «Heaps. A lot of people is down there. Some is dead». «You see Jesus? Baby Suggs?» – «I don't know. I don't know the names» She sat up. – «Tell me, how did you get here?» «I wait; then I got on the bridge. I stay there in the dark, in the daytime, in the dark, in the daytime. It was a long time» «All this time you were on a bridge?» «No. After. When I got out» [Morrison 1998: 62].

Текст мовою мети:

«Темно, – сказала Улюблена. – Я маленька в тому місці. Я така, як тут тепер». Вона підняла голову з ліжка, лягла на бік і скрутилася. Денвер прикрила губи рукою. «Тобі було холодно?» Улюблена скрутилась тісніше і покивала головою: «Душно. Там внизу нічим дихати і немає місця, щоб рухатись». «Ти бачила когось?» «Купи. Там внизу багато людей. Деякі – мертві». «Ти бачила Ісуса? Бебі Сагз?» «Я не знаю. Я не знаю імен»» Вона сіла. «Розкажи мені, як ти потрапила туди?»

"Я чекала; потім потрапила на міст. Я стояла там у темноті, у день, у темноті, у день. І так – довгий час». «Увесь цей час ти була на мосту?» «Ні. Потім. Коли вийшла»» (переклад – Л. У.).

Улюблена стверджує, що бачила багато невідомих людей, деякі з яких були мертвими. Вони могли бути викраденими африканцями, яких везли на кораблі, а частина з них могла померти від виснаження до прибуття у США. Той факт, що деякі з них мертві, спростовує теорію про потойбіччя, де мертвими є всі. Згадка про те, що дівчина там маленька, може означати наступне: вона була ще дитиною, коли мати відправила її на той світ; або ж змушена була скрутитись через брак простору у набитому людьми

кораблі. Крім того, згадка про тривале очікування на мосту після виходу з того простору додатково свідчить про перебування біля водойми. Спростовує факт приналежності Улюбленої до родини Сети й те, що вона не знала ні Ісуса – символу вже обернених у християнство афро-американців, ні Бебі Саґз – рідної бабусі й проповідниці. Відтак, вона могла бути африканкою-язичницею, а не афро-американкою. Під час викрадення з батьківщини вона могла втратити матір, яка була схожа на Сету. Це пояснює прив'язаність до неї Улюбленої [Cutter 2000: 64]. Отже, спогади дівчини про перевезення її на кораблі Середнім Шляхом є втіленням колективної пам'яті афро-американців та досвіду мільйонів африканців, які були примусово вивезені з батьківщини [Galioto 2010].

Один із небайдужих сусідів Сети Стемп Пейд поділився з Полом Ді своїм припущенням щодо походження Улюбленої. Він припускав, що вона могла виявитись дівчиною, яку змалку протягом багатьох років тримав замкненою у будинку білий чоловік на ім'я Дір Крік. Роком раніше його знайшли мертвим, а дівчина – зникла. Те, що вона ніколи не виходила за межі будинку і була позбавлена контакту з зовнішнім середовищем, пояснює дивакувату дитячу поведінку та незв'язне мовлення. Жорстокість білого чоловіка по відношенню до неї пояснює її страх та неприязнь до чоловіків, зокрема, Пола Ді. Версія Стемпа Пейда була більш реалістичною, ніж та, якої дотримувались жінки. Письменниця робить вказівку на різницю між ірраціональним жіночим та логічним чоловічим способами мислення. При цьому вона не надає переваги жодному з них, оскільки обидва мають право на існування: неможливо обійтися без чуттєвого сприйняття реальності, як і без здорового глузду.

У романі існують численні підтвердження містичного походження Улюбленої. Вона володіла інформацією, про яку знала тільки убита Сетою дочка. Дівчина розпитувала Сету про діамантові сережки, які їй подарувала господиня Місіс Бодуін; співала колискові, яких жінка навчила своїх дітей; мала на шиї шрам від порізу. Крім того, Улюблена була наділена демонічними властивостями: переміщала Пола Ді з кімнати в кімнату, з'являлася нізвідки, затьмарювала розум тощо.

Надприродні можливості Улюбленої споріднюють її з трікстером – казковим негативним персонажем з африканської міфології. Він не має особливих достоїнств, а своєю підступністю здатен обдурити навіть позитивних героїв. Нерідко він був ще й жорстоким [Beaulieu 2003: 354]. Тоні Моррісон вдало інтерпретує цей міфічний персонаж у своїх творах. Цей образ привезений в Америку рабами, яким невільно було розмовляти рідною мовою, навчатися грамоті, а тільки невпинно виконувати найважчу роботу. Тому образ трікстера допомагав пригніченим африканцям, а згодом і афро-американцям, виражати та терпіти їхній біль [Beaulieu 2003: 354]. Якщо розглядати образ Улюбленої через призму африканської міфології, то роман можна вважати закритим, бо після обряду екзорцизму вона зникла [Cutter 2000: 66].

Отже, аудиторії необхідно зберігати баланс між реальністю та вигадкою. М. Каттер слушно стверджує: якщо вважати Улюблену виключно привидом, то сюжет роману є вичерпним, що суперечить манері письма Тоні Моррісон. Письменниця завжди лишає читачеві відкриту кінцівку як простір для роздумів щодо продовження історії. «Змістом того, що Тоні Моррісон створює таку кінцівку у більшості свого письма, – акцентує М. Каттер, – залишити сюжет у розвитку, продовжити історію в уяві і серці читача. Тоді читач міг би повернутися до першої сторінки роману і почати читати його у пошуках ключів, які допомогли б йому роз’яснити значення кінцівки» [Cutter 2000: 61]. Заслуга художниці слова полягає у гнучкості образу, який здатен збуджувати найрізноманітніший зміст, а творча ініціатива реципієнта не має меж у конструюванні ним того, що є у творі [Хализев 1999: 73].

На думку Джеймза Фелана, в етичному вимірі навіть багаторазове прочитання такого заплутаного твору не дає можливостей реципієнтові для розв’язання поставлених задач. Це робить твір риторичним. Мисткиня створює багаторівневу комунікацію між автором та аудиторією, залучаючи емоції, психіку та цінності останньої. Більше того, Тоні Моррісон прагне викликати у читачів почуття відповідальності. У свою чергу, відповідальність за реакцію на прочитане вона покладає на оповідача, який подає наративну ситуацію з усіма її цінностями [Phelan 2005: 300 – 301].

Американський літературознавець Дін Франко стверджує, що з точки зору психологічного аналізу роман Тоні Моррісон «Улюблена» є вагомим внеском у сучасну національну дискусію. Цей прозовий шедевр не тільки афро-американської, а й американської літератури загалом сприяє виправленню таких помилок історії, як наслідки рабства та закони про сегрегацію [Franco 2006: 415]. Це не просто фантастична розповідь про привид, а «траур за минулим» [Franco 2006: 416].

Окрема увага відводиться білому реципієнтові, який повинен осмислити образи рабовласників шкільного вчителя й Ґарнерів та взяти на себе відповідальність і за минуле, і за теперішнє [Franco 2006: 419]. Постколоніальна проза мисткині є відображенням репресивного етноцентризму («repressive ethnocentrism») [Selden 2005: 218 – 219]. Тут має місце пригнічення домінуючими світовими культурами, здебільшого європейськими, проявів інших культурних форм, обумовлених расовою та етнічною приналежністю. У такому ключі література, як різновид політичної активності, бере участь у процесі культурної трансформації [Franco 2006: 417]. Відтак проза Тоні Моррісон є засобом примирення ворогуючих етнічних груп шляхом поєднання минулого й сьогодення [Franco 2006: 432].

Відтворення історії допомагає реконструювати відношення до минулого та осмислено ставитись до майбутнього, а відтак правильно творити історію. Інтерпретація історії за допомогою уяви у поєднанні з висвітленням соціально-важливих проблем свідчить про приналежність творчості Тоні Моррісон до літературного напрямку постмодернізму [Selden 2005: 197]. Майбутнє з точки зору авторки повинно ґрунтуватися на демократії та мирному співіснуванні усіх народностей, незалежно від кольору шкіри, класу чи релігійних вірувань [Franco 2006: 436]. Універсальна демократія є певною мірою утопією, проте спонукає читачів до її втілення.

Література: *Білоножко 2005:* Білоножко Л. В. Комплекс функціональних характеристик образу Уюбленої у романі Тоні Моррісон «Улюблена» / Лідія Василівна Білоножко // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія». Філологічні науки. – К.: КМ Академія, 2005. – Т.48. – С. 69-76. *Кузнецов 2000*: Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка / Сергей Александрович Кузнецов. – Санкт-Петербург: Норинт, 2000. – 1536 с.

Хализев 1999: Хализев В. Е. Теория литературы / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 240 с. *Beaulieu 2003:* Beaulieu E. A. The Toni Morrison Encyclopedia / Elizabeth Ann Beaulieu. – London : Greenwood Press, 2003. – 429 p. *Cutter 2000:* Cutter M. J. The Story Must Go On and On: The Fantastic, Narration and Intertextuality in Toni Morrison's 'Beloved' and 'Jazz' / Martha J. Cutter // African American Review. – Vol. 34. – Nr 1. –2000. – P. 61–75. *Franco 2006:* Franco D. What We Talk about When We Talk about Beloved / Dean Franco // MFS Modern Fiction Studies. – Vol. 52. – Nr 2 – 2006. – P. 415–439. *Galioto 2010:* Galioto E. Female (Mis)Identifications: From Uncle Tom's Cabin's Jealousy to Beloved's Shame / Erica Galioto // Psychoanalysis and La Femme: Special Issue. – 2010. – http://www.womenwriters.net. *Morrison 1998:* Morrison T. Beloved / Toni Morrison. – New York : Penguin Group, 1998. – 275 p. *Peterson 2006:* Peterson C. Beloved's Claim / Christopher Peterson // MFS Modern Fiction Studies. – Vol. 52. – Nr 3. – 2006. – P. 548 – 569. *Phelan2005:* Phelan J. Sethe's Choice: Beloved and the Ethics of Reading / James Phelan // Ethics, Literature and Theory: An Introductory Reader ; [ed. by S. K. George]. – Maryland : Roman & Littlefield Publishers, Inc., 2005. – P. 299 – 313. *Scott 2006:* Scott A. O. In Search of the Best / Anthony Oliver Scott // The New York Times. – 2006. – May 21. – http://www.nytimes.com/2006/05/21/books/review/scott-essay.html. *Selden 2005:* Selden R. A Reader's Gide to Contemporary Literary Theory / Raman Selden, Peter Widdowson, Peter Brooker. – Harlow : Pearson Education Limited, 2005. – 302 p.

В статье рассмотрена многогранность образа Любимицы – одной из протагонистов одноименного романа афроамериканской современной писательницы Тони Моррисон. Интерпретация данного образа отмечается вариативностью подходов в научной сфере. Неоднозначность образа Любимицы и открытая концовка романа позволяют реципиенту самостоятельно определить его эволюцию и предназначение. Данный образ в психоаналитическом ключе обладает терапевтическим влиянием на психическое состояние протагонистов. Он позволяет писательнице раскрыть культурные достижения афроамериканцев и затронуть социально-важные проблемы. Образ Любимицы провоцирует читателя переосмыслить прошлое и ответственно отнестись к созданию будущего.

***Ключевые слова**: афроамериканская литература, образ Любимицы, история, рабство, привидение, материнство, мифология, коллективная память.*

Олена Бірюкова, викл. (Вінниця)

УДК 811.111'25
ББК 83.3 (4 УКР)

Мовна парадигма у перекладознавчому просторі: симетрія та асиметрія

Стаття присвячена дослідженню міжмовної асиметрії як перекладацької категорії на матеріалі текстів англійською й українською. Автор визначає інтердисциплінарний характер зазначеного феномена, простежує його динаміку в ракурсі позитивних перетворень, єдності, тотожності та відмінності, пов'язаних з декомпресією мовного знаку. Представлені явища декомпресивної асиметрії в англо-українському художньому перекладі проілюстровано прикладами.

Ключові слова: *міжмовна асиметрія, дисиметрія, декомпресія, комплементарні перетворення, перекладацькі трансформації.*

Olena Birukova Language paradigm in translating space symetry and assymetry

The article is devoted to the problem of cross -lingual asymmetry as a translation category based on the texts in English and Ukrainian. The author determines an interdisciplinary character of the phenomenon in question, analyses its dynamics in the frameworks of positive transformations as well as unity, equality and difference related to decompression of linguistic sign. The phenomena of decompressive asymmetry in English-Ukrainian artistic translation are illustrated by examples.

Key words: *crosslingual asymmetry, dissymmetry decompression, complementary transformations, translation transformations.*

Проблема вивчення міжмовної еквівалентності й структурних співвідношень в межах теорії та практики перекладу дедалі набуває чинності та пов'язана з категоріями симетрії та асиметрії в мові. В сучасних мовознавчих студіях ці поняття виступають як і найважливіша методологічна категорія, віддзеркалюючи фундаментальні риси структури та функціонування будь-якої мови. Наразі парадигма симетрії / асиметрії є надзвичайно актуальною через зростання інтересу до міжкультурної комунікації, сучасних можливостей трансформації знаку однієї мовної системи в іншу.

У зв'язку з цим з'явилася низка наукових праць, присвячених різноманітним аспектам вивчення зазначеної

проблеми, а саме: культурологічні проблеми перекладу художнього тексту (Ж. Мунен, М. Снелл-Хорнби, Ю. Хольц-Мянттері, О.Д. Швейцер та ін.), аналіз художнього тексту та його змісту в перекладі (М. Ледерер, А. Нойберт, І.І. Ревзін, В. Ю. Розенцвейт, М. Снелл-Хорби та ін.), компаративні аспекти художнього перекладу (М. Лановик, Р. Гейбуллаєва, О. Павленко, А. Топуз), лексико-фразеологічні проблеми відтворення художнього тексту (Р. Зорівчак, І. Ковальська, Т. Шмігер), вивчення асиметрії мовних знаків (Ш. Баллі, В. Гак, С. Карцевський, Ф. Соссюр), дослідження білінгвізму й інтерференції (В. Алімов, Л. Бараннiков, Л. Бархударов, У. Вайнрайх, Ю. Караулов, Н. Мечковська, Д. Розенталь, Е. Хауген та ін.).

Метою нашої розвідки є порівняльний аналіз міжмовної асиметрії як перекладацького феномену на матеріалі художнього тексту англійською та українською мовами, визначення типів міжмовної асиметрії, що виникають під час здійснення перекладу. Поняття симетрії / асиметрії із категорії окремої науки перетворилося в одну з загальних категорій пізнання, що може застосовуватися у найрізноманітніших площинах наукового знання: інформатиці, кібернетиці, психології, соціології, лінгвістиці тощо. Такий інтердисциплінарний характер зазначеного феномена сприяв формуванню низки загальнометодологічних понять. Так, терміни «система», «парадигматика», «синтагматика» вперше були розроблені на матеріалі мовознавства, після чого вони перейшли в загальнометодологічні категорії. Простежуючи еволюцію наукового феномена симетрії / асиметрії, можна помітити, як з переходом у нові царини знання змінювалося та поглиблювалося розуміння безпосередньо самого терміну.

В.І. Вернадський, розглядаючи найбільш важливі досягнення наукової думки людства, зазначав, що принципово новим у науці стало не виявлення принципу симетрії, а виявлення його загальності [4]. Сьогодні ідея загальності симетрії набула чинності й не викликає сумнівів: симетрія не просто оточує нас, вона є універсальною основою навколишньої природи, частиною якої ми є. Зазначена категорія встановлює зовнішні та внутрішні зв'язки між об'єктами й явищами, що можуть бути непов’язаними між собою.

У зв’язку з цим, вважаємо за доцільне визначити сутність поняття «симетрія». Словник іншомовних слів фіксує наступну дефініцію цього терміну: «Симетрія (з грецької – співмірність) – поняття, що характеризує перехід об'єктів у самих себе або одного в інший у здійсненні над ними певних перетворень; у широкому сенсі властивість незмінності (інваріантності) деяких сторін, процесів і стосунків об'єктів відносно перетворень» [10; с 524].

У філософському плані симетрія виступає як особливий вид структурної організації об'єктів. Опозицією симетрії виступає інша загальнометодологічної категорія – асиметрія. Між цими пограниччями симетричної шкали лежать ще два синонімічних поняття: антисиметрія й диссиметрія. Перша передбачає збереження однієї властивості об'єкту і заміну іншої протилежною. Асиметрію слід відрізняти від дисиметрії, яка розуміється як кількісне зниження симетрії, відсутність деяких її елементів. Дисиметрія, таким чином, розглядається як часткова відсутність симетрії, її розлад, виражений у наявності одних симетричних властивостей та відсутності інших.

У лінгвістичних дослідженнях симетрія / асиметрія виступає суттєвою текстовою категорією, функцією яких дослідники вважають скріплення окремих частин, досягнення їх рівноваги в тексті, ритмічну організацію окремого твору [5]. Отже, художній текст можна представити як особливий тип структурної організації – єдність тотожності і відмінності (симетрія / асиметрія), завдяки чому симетрія в тексті включає не лише правильність і повторюваність одних і тих самих елементів художнього цілого, але і відмінність їх частин.

Дослідження лексико-семантичного й текстового простору може здійснюватися методом виявлення в його структурі зазначеної бінарної опозиції, яка зумовлена симетричними характеристиками самого тексту, що виявляються в закономірностях формо- і змістотворення та дисиметричних рядах; симетричною будовою мовних знаків, що входять у текст; лексичних одиниць та синтаксичних конструкцій; інваріантним змістом вторинних текстів, створених на основі тексту-джерела (переклади, інтерпретації).

Кожен художній текст є потенційним об'єктом художнього перекладу. У контексті універсальної категорії симетрії / асиметрії

можна стверджувати, що оригінальний (первинний) текст симетричний тому тексту, який було перекладено (вторинному), у разі успішності перекладу, і асиметричний за наявності неякісного перекладу.

У теорії перекладу найбільшу значущість має симетрична будова мовних знаків та інваріантний зміст вторинних текстів. Оскільки у разі перекладу ми маємо справу з мовними об'єктами, то встановлення стосунків симетрії / асиметрії між текстом оригіналу і текстом перекладу передбачає, передусім, викриття мовних симетричних / асиметричних елементів. Подібні елементи традиційно встановлюються за принципом приналежності до мовних ярусів. Тому можна говорити про фонетичну, морфологічну, синтаксичну та лексичну (найбільш очевидну) симетрію/асиметрію оригінального і перекладеного текстів.

Згідно з В.Г. Гаком, асиметрія не обмежується парадигматичним аспектом лише в двох його проявах: варіативність означувального за незмінного означуваного (аломорфія) і варіативність означуваного за незмінного означувального (полісемія) та виявляється також в синтагматичному і семіотичному плані. Синтагматичний аспект асиметрії містить вираження однієї змістової одиниці поєднанням двох і більше формальних елементів (розгорнуте позначення, аналітичні конструкції, фразеологізми); вираження однієї формальної одиниці поєднанням двох і більше змістовних одиниць (конденсація, згорнуте позначення, амальгамування, кумуляція тощо).

Асиметрія в семіотичному плані охоплює такі явища, як відсутність очікуваної формальної одиниці за наявності відповідної змістової (спрощене позначення, нульовий знак, еліпсис, умовчання) і відсутність очікуваної змістової одиниці за наявності відповідної формальної одиниці (десемантизація, вживання порожніх знаків, семіотична надмірність знаку тощо). При цьому типи асиметрії тісно взаємопов'язані історично і функціонально: еліпсис призводить до конденсації (скороченого позначенню), розгорнуте (аналітичне) позначення пов'язане з десемантизацією одного з членів конструкції.

О.С. Харіна вводить поняття міжмовної асиметрії через зіставлення декількох мовних систем і виокремлення в них трьох

типів міжмовної симетрії: *статична симетрія окремого об'єкту; гомологічна симетрія – відношення двох об'єктів; динамічна симетрія у розвитку об'єктів.*

У вітчизняному перекладознавстві поняття асиметрії, як результат незбігу систем різних мов (на рівнях фонетики, граматики, лексики, семантики, стилістики), уперше викладено Т.Є. Некряч в праці «Види асиметрії при перекладі драматичного діалогу» (2010) сучасного дослідника-перекладача, в якій авторка вводить в активний перекладознавчий обіг поняття асиметрії у перекладі драматичних творів.

Дослідниця зауважує, що неспівмірність систем різних мов у перекладі призводить до так званої асиметрії – розбіжності мовних знаків, яке, в свою чергу, зумовлює необхідність пошуку такого відповідника, який найповніше віддзеркалює авторський задум. Т.Є. Некряч стверджує, що для створення рівноцінного оригіналу у жанрово-стильовому вимірі тексту, перекладач має брати до уваги величезну низку лінгвістичних та екстралінгвістичних чинників, які частково збігаються з загальними вимогами до повноцінного художнього перекладу, але мають і свої онтологічні риси, притаманні тільки окремому літературному типу. В ідеалі перекладач повинен максимально зрозуміти автора, практично перетворитися на його alter ego у процесі декодування змісту оригіналу та авторських образів і передачі їх засобами мови перекладу. За відсутності еквівалента може виникнути перекладацька асиметрія, якщо вона сприяє повнішому відтворенню змісту та образу [8; с. 124]. На думку дослідниці, перекладачеві художнього твору доволі часто доводиться вдаватися до трансформаційних та компенсаційних тактик, в той час коли в творі іншого жанру чи стилю можна знайти “симетричне” рішення.

Грунтовним, на нашу думку, є також підхід до розгляду проблеми міжмовної асиметрії в перекладі В.О. Іовенко; в своєму трактаті на позначення міжмовної асиметрії дослідник використовує поняття «конверсивна міжмовна асиметрія» [7; с. 62–63], що є результатом незбігу двох мов на рівні системи (одного з елементів тріади мовного варіювання – «система-норма-узус»). Унаслідок появи асиметрії в перекладі, за спостереженнями дослідника, мова перекладу змушена накладати так звані

«перекладацькі фільтри», що простежується в появі у тексті перекладу певних перебудов і перетворень.

Сучасний російський перекладознавець М.К. Гарбовський оперує терміном «міжмовна асиметрія» і розглядає зазначене явище в контексті проблематики перекладу плану змісту діалексем, тобто лексем двох мов, що схожі між собою за зовнішньою формою. Таким чином, розглядається проблема передачі асиметрії змісту за аналогією форм одиниць перекладу, прикладом яких, на думку М.К. Гарбовського, є «хибні друзі перекладача». Дослідник звертає увагу на те, що в процесі перекладу необхідно враховувати невідповідність – асиметрію змісту за симетрії форми таких «друзів». Отже, феномен міжмовної асиметрії розглядається вченим, як певна константа, стала мовна традиція, тобто мовне явище, а не процес вибору перекладачем власного рішення.

М.К. Гарбовський характеризує асиметрію як міжмовне явище, а деформацію як засіб перекладу, його можливий варіант або перекладацький прийом. При цьому характер асиметричних явищ у міжмовному просторі визначається історичною традицією й має об'єктивний характер, поява ж деформацій у перекладі викликана виключно суб'єктивними факторами.

В.І. Матюша розглядає явище асиметрії як засіб збереження авторського задуму в перекладі та результат застосування перекладачами різнотипних трансформаційних операцій, розрізняючи такі типи асиметрії: системна, що пов'язана з неспівмірністю мовних систем і зустрічається в будь-якому перекладацькому дискурсі; ситуативна асиметрія, що передбачає широкий спектр змін, здатних викликати в цільової аудиторії реакцію, аналогічну сприйняттю того чи іншого елемента у вихідної аудиторії; експлікативна асиметрія – допустимі стислі внутрішньотекстові коментарі й пояснення з метою повнішого розуміння авторських інтенцій.

На наш погляд, такий ґрунтовний підхід до проблеми асиметрії дозволяє чітко структурувати інтерпретаційні перекладацькі стратегії та пояснити доречність чи небажаність певних відхилень від тексту оригіналу. Порівнюючи явище асиметрії з феноменом перекладацької деформації, зазначимо, що асиметрія є незбігом формальних і змістових ознак у тексті оригіналу й тексті перекладу. У той же час, деформація виступає в

якості свідомого вибору перекладача, стратегією перекладу, характерною рисою особистості майстра, особливістю його індивідуальності, що призводить до незбігу формальних і змістових ознак у тексті оригіналу і тексті перекладу. Отже, феномен деформації розглядається в ракурсі позитивних перетворень, бо в такому разі не порушується цілісність першотвору та не руйнується авторська інтенція, а також й як прийом, зумовлений свідомим вибором перекладача. При цьому, зауважує О. Павленко, – «перекладач не «перемонтовує» твір на свій лад, а відтворює текст як цілісну знаково-семантичну систему» [9].

Явище асиметрії в англо-українському перекладі пов'язано з вивченням феномену декомпресії мовного знаку (Ю.І. Камінський), серед основних типів якої виокремлюємо наступні: 1) відновлення (реконструкція) і поява (вставка) слова або сполучення, що зумовлює лінійну лексико-синтаксичну декомпресацію англійського речення в українському перекладі; 2) лінійна декомпресація монолексеми у словосполучення; 3) лінійна декомпресація словосполучення у речення; 4) лінійна декомпресація речення у групу речень.

Проілюструємо представлені явища декомпресивної асиметрії в англо-українському художньому перекладі прикладами, взявши за основу прозові твори англійських та американських письменників: *«But he has been most pleasant»* [18, p. 134]. – «*Але він дуже приємний співрозмовник»* [3; с. 154] є свідченням «нульового виявлення» певного елементу речення (або ж групи його елементів), які, свідомо автором, або ж завдяки виявленню закону мовної економії, зазнають вилучення в тексті оригіналу, й при перекладі, відповідно, відновлюються або реконструюються. Наступні приклади демонструють, як значимі частини мови подаються словником у вигляді найчастотніших регулярних та опціональних декомпресем . Саме вони у мовленні зазнають найчастотнішої декомпресації: *...elephant hunters are a rough set of men* [15, p. 221]... – *...мисливці на слонів – грубі, неотесані люди*[12; с. 45]; *I glared at them both and in my haughty red shirt crossed to the window and looked toward Alton* [17, p. 46]. – *Я презирливо глянув на кожного зокрема, промаршував у своїй визивно-червоній сорочці до вікна і став, дивлячись у бік Олтона*

[1; с. 67]; *In pursuance of this determination, little Oliver, to his excessive astonishment, was released from bondage, and ordered to put himself into a clean shirt* [14, p. 65]. – *На виконання ухваленого рішення малого Олівера, вкрай здивованого, випустили з карцера й наказали надіти чисту сорочку* [6; с. 86]; *Moreover, I will arrange in the event of anything untoward happening to us or to you, that your son shall be suitably provided for.* [15, p. 89]. – *Одночасно з цим, на випадок нашої загибелі, я вживу заходів, щоб ваш син був відповідним способом забезпечений* [12; с. 109] .

Інколи в межах одного речення спостерігається декомпресація різних частин мови, наприклад, прикметника і дієслова: *I am, as I think I have said, a cautious man, indeed a timid one, and this suggestion frightened me.* [15, p. 54] – *Мені здається, що я вже казав, що я обережна людина і, крім того, людина тиха і скромна, і мене приголомшила і злякала ця пропозиція...*[12; с. 78]. Численні праці відомих науковців досить повно, на наш погляд, висвітлюють декомпресацію зазначеного типу, тому акцентувати на ній увагу не вважаємо за доцільне, адже йдеться насамперед про різноманітні інфінітивні та віддієслівні конструкції, які зумовлюють у тексті перекладу появу підрядного речення і відповідають, таким чином, визначенню третього типу декомпресії (перетворення сполучення на речення): *Finally, he felt the blood begin to flow* [13]. – *Нарешті він відчув, як по плечах заструменіла кров* [2; с. 196].

Інколи можна спостерігати розчленування одного речення тексту оригіналу на два чи декілька самостійних речень у тексті перекладу. Саме перетворення такого типу Ю.І. Камінський відносить до четвертого типу декомпресії: *When I had finished reading the above, and shown the copy of the map, drawn by the dying hand of the old Dom with his blood for ink, there followed a silence of astonishment* [15, p. 74]. – *Коли я закінчив читати документ і показав копію карти, накресленої його власною кров'ю замість чорнила ослаблою рукою старого португальця, – запала глибока мовчанка. Мої слухачі були вражені* [12; с. 76].

Проте варто зазначити, що зазначений тип не є досить розповсюдженим у вторинному тексті, хоча інколи можна виявити перетворення одного речення тексту оригіналу на три у тексті перекладу: *As soon we came to the inn, Ransome led us up the stairs to*

a small room, with a bed in it, and heated like an oven by a great fire of coal [16, p. 34]. – *Як тільки ми підійшли до заїзду, Рейсом провів нас сходами нагору, в маленьку кімнату з ліжком. У коминку горіло яскравим полум'ям вугілля. Було так жарко, як у печі* [11; с. 36].

Результати дослідження та класифікація типів декомпресії, що простежуються в українських перекладах, досить повно відображають складність і важливість подальшого дослідження зазначеного явища. Проте, висвітлюючи особливості вираження міжмовної міжрівневої асиметрії, зауважимо, що в межах навіть кількох речень перекладач в силу об'єктивних або суб'єктивних причин використовує не лише один із вищезазначених типів: здійснюється ціла низка комплементарних перетворень, які часто зумовлюють появу кількох із вищезазначених типів у межах мікротексту, що спостерігаємо у наступному прикладі: *Almost immediately, a heavy fist pounded on Langdon's door. Uncertain, Langdon slid off the bed, feeling his toes sink deep into the savonnerie carpet. He donned the hotel bathrobe and moved toward the door* [13, p. 306]. – *Майже тієї ж миті в двері хтось голосно постукав. Не знаючи, що робити, Ленгдон тихо встав із ліжка. Відчув, як ноги глибоко занурюються у розкішний старовинний килим. Накинув халат із монограмою готелю і підійшов до дверей* [2; с. 38].

Таким чином, міжмовна асиметрія, що передбачає різні перекладацькі трансформації та здійснюються за допомогою ізоморфних та аломорфних засобів мови оригіналу і перекладу, сприяє здійсненню перекладачем адекватної перекладацької версії. Зазначена проблема потребує подальшого розгляду та більш детального аналізу з метою виокремлення певних прийомів перекладу, притаманних художньому поетичному та прозовому перекладі.

Література: Апдайк Дж. Кентавр. Ферма / Пер. з англ. – К.: Дніпро, 1988. – 448 с.; Браун Ден. Код да Вінчі / Пер. з англ. – Х: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2006. – 480 с.; Вайлд Оскар. Портрет Доріана Грея / Пер. з англ. – К.: Школа, 2003. – 255 с.; Вернадский В.И. Избранные труды по истории науки. – М.: Наука, 1981.; Гарбовский Н. К. Теория перевода: Учебник. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2004. – 544 с.; Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста / Пер. з англ. – К.: Дніпро, 1987. – 423 с.; Иовенко В.А. Лексико-грамматические трансформации при переводе высказываний каузативного смысла (на

материале лексики русского языка) // Тетр. переводчика: Научно–теор. сб. – М.: Высш. школа, 1987. – Вып. 22 (Под ред. С.Ф. Гончаренко). – С. 57 – 65. Некряч Т.Є. Перекладацькі стратегії відтворення власних імен як форманту сюжету у драматичних творах (на матеріалі автоперекладів) // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2008. – Вип. 15. – С. 123 – 127.; Павленко О. Г. Рецепція прози І. Качуровського в англомовному світі (на матеріалі англомовних перекладів романів «Шлях невідомого», «По той бік безодні»). Дис... канд. наук: 10.01.05 – 2007. – 188 с.; Современный словарь иностранных слов. – М.: Изд – во русс.яз., 2001. – 740 с ; Стівенсон Р.Л. Викрадений / Пер. з англ. – Львів: Піраміда, 2006. – 350 с.; Хаггард Г. Копальні царя Соломона / Пер. з англ. – К.: Мистецтво, 1992. – 432 с.; Brown Dan. Da Vinci code. – L.: Gorgi books, 2004. – 606 p.; Dickens Ch. The adventures of Oliver Twist. – M.: FL, 1955. – 552 p.; Haggard H. King Solomon's Mines. – M.: Progress, 1974. – 224 p.; Stevenson R.L. Kidnapped. – Chicago: The Goldsmith Publishing Company, 1937. – 249 p.; Updike J. The Centaur. –N. Y.: Fawcett publications, 1986. – 222p.; Wild Oscar. The picture of Dorian Gray. – К.: Знання, 2006. – 293 с.

Мельник Л.В.(Вінниця)

УДК 811.111'25
ББК 83.3 (4 УКР)

Інтертекстуальність як проблема перекладу

Інтертекстуальність визначається як вкраплення в текст інших текстів у вигляді цитат, алюзій та ремінісценцій. Доведено, що оскільки інтертекстуальність є однією з провідних ознак постмодернізму, то характер її відтворення у перекладі зазнає впливу таких визначальних рис постмодерністської поетики, як гра та іронія. З урахуванням цього сформульовано принципи перекладу інтертекстуальних одиниць у постмодерністському творі.

Ключові слова: *інтертекстуальність, цитата, постмодернізм, переклад, текст-джерело, цитатні імена, цитати з національних літератур, фольклорні цитати.*

Intertextuality is defined as interspersing a text with other texts in the form of quotations, allusions and reminiscences. It has been proved that as far as intertextuality is one of the significant traits of postmodernism, the character of its rendering in translation depends on such considerable features of postmodernist poetics as play and irony. With reference to this fact there have

been formulated principles of translation of intertextual units in postmodernist literary works.

***Key words**: intertextuality, quotation, postmodernism, translation, source-text, quotation names, quotations from national literatures, folklore quotations.*

Тенденція сучасної лінгвістики до проведення комплексних досліджень зумовлює величезну зацікавленість до досліджень інтертекстуальності. Існуючи як універсальна текстова категорія та водночас основний принцип сучасної культури постмодернізму, інтертекстуальність при цьому все ще не отримала повного та несуперечного висвітлення у роботах лінгвістів.У лінгвістичному дослідженні інтертекстуальності на перший план виходить комунікативний аспект тексту, тобто, яким чином адресат, здійснюючи інтертекстуальний акт, апелює до адресата. Найчастіше таке апелювання є грою з читачем, випробовуванням його інтелектуальних можливостей.

Метою статті є узагальнення основних підходів до розуміння терміну «інтертекстуальності» на даному етапі розвитку мовознавчої науки, виявлення та обґрунтування оптимальних перекладацьких рішень, які зумовлюються специфікою постмодерністських художніх текстів.

Основи лінгвістичних досліджень інтертекстуальності були закладені працями представників постструктуралістської школи Ю. Крістєвою і Р. Бартом та семіотичної школи М. Риффатером і Дж. Калером. Підґрунтям для перекладознавчого аналізу інтертекстуальних одиниць, які мають характер реалій (фольклорних цитат, цитат із тоталітарної мови радянського періоду), є концепція перекладу національних слів-реалій Р. Зорівчак, С. Влахова, С.Флоріна. Аналіз способів перекладу цитатних імен базується на дослідженнях В.Виноградова, А. Ґудманяна , О. Смирнова, С. Влахова , С. Флоріна та ін.

Проявами інтертекстуальності у творах письменників-постмодерністів на мовному рівні є: заголовки та імена, що відсилають до іншого твору; цитати (з атрибуцією чи без атрибуції) у складі тексту; алюзії, ремінісценції; епіграфи; переказ чужого тексту, вміщений у новий твір; пародіювання іншого тексту; ритміко-синтаксичні паралелі.

Існує багато визначень поняття інтертекстуальності. Ю. Крістев зазначає, що інтертекстуальність – це текстова інтеракція у межах того ж тексту [1]. Т. Єщенко стверджує, що інтертекстуальність – текстова категорія, що полягає у властивості словесного витвору відтворювати чуже мовлення у формі цитувань, алюзій, ремінісценцій тощо [5]. Інтертекстуальність, тобто вкраплення в текст інших текстів у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій, є найвиразнішою ознакою постмодернізму, невідтворення якої в перекладі порушує постмодерністську поетику.

Інтертекстуальність тексту зумовлена, по-перше, його знаковою природою та, звідси, існуванням у системі аналогічних знаків, і водночас його антиреференційністю. Останню слід розуміти у тому сенсі, що текст як позначення знаходиться у набагато тісніших відносинах з іншими позначеннями, ніж з відповідним позначеним, та створює навколо себе інтертекстуальний простір і існує як точка перетину багатьох міжтекстових зв'язків. Текст, що розглядається як знак, більше не повинен вважатися контейнером ізольованого смислу, зараз це вузол потенційно нескінченної мережі міжтекстових відносин, системна відносна одиниця, для розуміння якої необхідно підключитися до широкої мережі відносин подібності та відмінності, котра складає мовну синхронію [1].

На переклад інтертекстуальних одиниць впливає багатозначність постмодерністського тексту, яка породжує множинність інтерпретацій. Це надає перекладачеві широкі повноваження відтворювати інтертекстуальні одиниці відповідно до власної інтерпретаційної позиції. Домінантою відтворення інтертекстуальних одиниць у перекладі є передача смислової напруги між «своїм» і «чужим» словом, сплетіння яких створює ігрове поле постмодерністського тексту, забезпечення впізнаваності «чужого» слова як «чужого» на цільовому інтертекстуальному полі, що призводить до виникнення у читача перекладу асоціативних вібрацій і складає основу для «генерування» смислів.

Спосіб перекладу інтертекстуальних одиниць залежить від їх належності до універсальної, національної й індивідуальної енциклопедій. Інтертекстуальні одиниці, що належать до

універсальної енциклопедії, входять до спільного інтертекстуального простору як читача оригіналу, так і читача перекладу. Їх доцільно перекладати шляхом цитування канонічного перекладу, що функціонує в рамках культури-реципієнта, або, якщо цитата належить до текстів національної літератури культури-реципієнта, – шляхом відтворення відповідника безпосередньо з цитованого джерела.

Інтертекстуальні одиниці, що належать до національної та індивідуальної енциклопедій, доцільно перекладати так: – шляхом точного відтворення лексичного матеріалу з коментарем (детерміновані культурною пам'яттю окремої особистості цитатні імена, цитати з творів маловідомих авторів, автоцитати, а також імена національних реально-історичних осіб та літературні імена національної літератури); – шляхом підбору функціонального аналога у культурі-реципієнті (цитати з національної літератури та фольклорні цитати); – шляхом експлікації змісту усічених інтертекстуальних одиниць (цитати із тоталітарної мови радянського періоду).

Постмодерністський текст розглядається як багатомірний простір, складений із цитат, що відсилають до багатьох культурних джерел. Наголошується на ролі читача як співавтора, рівноправного партнера, для якого розкодування постмодерністського тексту перетворюється на гру з літературою. Ця гра не зводиться до безкінечного пошуку джерел цитат, а функціонує в просторі перегуку цих цитат, які, актуалізовуючи свої джерела, пробуджують генетичну пам'ять твору і породжують множинність інтерпретацій.

Багатозначність постмодерністського тексту створює велику проблему для перекладу, оскільки дає підстави для безкінечної множинності перекладацьких інтерпретацій. Тому виникає необхідність напрацювання критеріїв орієнтації для перекладача в постмодерністській інтерпретаційній сваволі. Це завдання вирішується в дисертації з позицій інтерпретативної теорії перекладу, яка вмотивовує свободу перекладача і розглядає процес перекладу як такий, що спирається на розумові процеси інтерпретації тексту.

На сучасному етапі вивчення інтертекстуальності розрізняють як вузьке, так і широке її тлумачення, відтак різняться й класифікації інтертекстуальних елементів.

Широке застосування теорії інтертекстуальності різними філологічними дисциплінами і різними методами гуманітарного аналізу спричинило розмитість основних понять, що функціонують як мовні механізми інтертекстуальності (цитати, ремінісценції, алюзії), а також понять, що з ними корелюються (чуже слово, прецедентний текст). У своїй роботі, керуючись принципом доцільності застосування цих термінів як інструментарію перекладознавства, Л. Грек зробила спробу їх уніфікації.

Дослідниця як основну структурну одиницю інтертекстуальності розглядає цитату, за якою закріплює статус родового поняття. В такому розумінні цитата включає в себе власне *цитату* – точне відтворення будь-якого фрагмента чужого тексту, *алюзію* – натяк на історичну подію, побутовий або літературний факт, що мають бути відомими читачу, та *ремінісценцію* – небуквальне відтворення, несвідоме або свідоме, чужих структур, слів, що наводять на спогад про інший твір. Отже, цитата виступає синонімічним поняттям до поняття „чуже слово” і є мовним механізмом апеляції до корпусу прецедентних текстів, які, слідом за А. Кремнєвою, розуміємо як набір текстових структур, що зберігаються в довгочасній пам’яті письменника та / або читача і використовуються ними для породження та інтерпретації нових смислів [3].

Питання відтворення інтертекстуальності у перекладі найбільш повно розглянуте в роботах П. Торопа і Г. Денисової. Модель передачі інтертекстуальних елементів П. Торопа має високотеоретичний характер і навряд чи може бути плодотворно використана на практиці. Концепція Г. Денисової має більшу практичну спрямованість і включає комплексний аналіз функціонування інтертекстуальних зв’язків у перекладі, проте широке розуміння дослідницею інтертекстуальності, яка включає власне інтертекстуальність, що створює конструкції „текст у тексті”, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність та архітекстуальність, дозволяє лише окреслити перекладацькі підходи і зробити узагальнені висновки.

Основою прийому одомашнення щодо інтертекстуальних одиниць є заміна інтертекстуальної одиниці функціональним аналогом культури-реципієнта. Так, М.Царинник та М. Горбань передають назву некрасівського вірша в оповіданні С.Кас'янової «Авітодрузін» як «Tom Thumb». Пор.: «*Дети. Сегодня мы будем учить стих Некрасова «Мужичок с ноготок». Хором. «Нет, дети. «Однажды в студеную зимнюю пору...»* – «*Children. Today we are going to learn Nekrasov's poem «Tom Thumb». All together now: "Once upon a cold winter day».*

Прийом очуження щодо інтертекстуальних одиниць полягає у дослівному перекладі інтертекстуальної одиниці та супроводженні її коментарем. Зокрема, у «Перверзії» Ю. Андруховича М. Найдан відтворює лексичний матеріал Шевченкової цитати і вказує її джерело. Порівн.: «***Я свою п'ю, а не кров людськую»****, - процитував у відповідь Перфецький, можливо, й не зовсім доречно»* – ***„But not human blood,"*** *Perfetsky quoted in answer, perhaps not entirely appropriately.* (Коментар перекладача: „From Shevchenko's poem "The Dream").[4]

З точки зору перекладацьких підходів цитати з національних літератур доцільно згрупувати таким чином: 1) цитати з творчості «сильних» або «хрестоматійних» авторів; 2) цитати з творчості менш знаних авторів. Цитати з творчості „сильних" авторів розраховані на масового читача і спрацьовують як «готові блоки», що миттєво впізнаються. Цитати з творчості менш знаних авторів спрямовані на «втаємниченого» читача, читача-поціновувача, потребують більших зусиль в їх розшифруванні, але й дарують більшу «радість відкриття».

Перекладацькі підходи мають враховувати це розрізнення. Проте на практиці чіткої перекладацької позиції стосовно передачі цитат із національних літератур не спостерігається. Цитати в основному передаються способом точного відтворення лексичного матеріалу, що може супроводжуватися поясненням у коментарі джерела цитати та інколи – її художнього навантаження, зокрема: *„Від брудної, каламутної води пливе між ногами, спалахують блискавки,* благодатна пора наступає, гримить" – „*The ground beneath their feet flows with muddy water, lightning flashes,* ***blessed times are coming, there's thunder****"* (Коментар*: «The last two phrases are a quote from Ivan Franko's well-known poem «Hrymyt»:*

«Thunder! A blessed time is approaching». «The poet speaks metaphorically about a revolution»).

Втім, при перекладі постмодерністського тексту спосіб точного відтворення лексичного матеріалу, як з наданням коментаря, так і без нього, має суттєві недоліки. Лише точне відтворення лексичного матеріалу цитати, вкоріненої в національну культуру, часто не сприймається читачем перекладу як цитування, відповідно, не відбувається смислобудування, що базується на зіставленні цитати із текстом-джерелом. Супровід цитати коментарем заохочує читача до інтерпретаційних зусиль та до співтворчості, але в світлі постмодерністської поетики коментар виглядає як штучний спосіб активізації читачів, що руйнує «радість впізнавання», або «відкриття», даровану читачам тексту оригіналу, – одну з головних приваб постмодерністського тексту [2].

З огляду на такі застереження в набагато вигіднішому світлі постає теорія пошуку функціональних відповідників цитат у культурі-реципієнті. Одним зі шляхів пошуку таких відповідників може бути застосування теорії архетипів та національного позасвідомого, в основі якої лежить віднайдення спільних точок у двох художніх системах, які можуть підняти переклад до рівня світового позасвідомого. Можливості практичної реалізації цієї гіпотези простежені на прикладі Шевченкових цитат у романі Ю. Андруховича «Московіада», в якому вони не є хаотично вкрапленими, а послідовно розвивають мікротему «Україна – Російська імперія», а ширше – «дім» – «чужина», і розглядаються в рамках архетипної моделі подорожі. Отже, найбільш придатним варіантом їх перекладу міг би бути пошук функціонально аналогічних цитат у царині культури-реципієнті, які б сприймалися читачем перекладу як складові архетипної моделі подорожі.

Спосіб точного відтворення лексичного складу цитати без надання коментаря може вважатися придатним при передачі цитат із творчості сучасних письменникові авторів. Зокрема, Ю. Андрухович маркує такі цитати неточною атрибуцією «як сказав поет». Тому сам факт маркування доносить до читача перекладу інформацію про цитатний статус інтертекстуального елемента, а розмитість атрибуції заохочує читача перекладу в намірі ідентифікувати джерело цитати і водночас не обмежує розгортання його асоціативних пошуків [2].

Складність перекладу фольклорних цитат полягає в їх глибокому зануренні в національну культуру, здатності викликати широке коло асоціацій, пов'язаних зі складеним у даній культурі уявленням про національний фольклор з усією його образністю та символікою. Постмодерністський текст використовує сакральний статус фольклору і забарвлює його іронічною тональністю шляхом вкраплення фольклорних цитат у занижений контекст.

Народнопісенні цитати в перекладі передаються такими способами: способом дослівного відтворення лексичного матеріалу: «*Бо наші предки* – славні козаченьки – *горілкою будь-яку хворість виганяли» – «For our ancestors,* the glorious Cossacks, *used vodka to chase away any sickness»;* способом використання поетичних кліше (постійних епітетів тощо) / готових поетизмів з додаванням коментаря: «*Наші славні пращури інтенсивно зривали з себе й своїх нащадків* чорнії брови, карії очі, ніженькі білії, вустонька медовії *й тому подібне націоналістичне причандалля*» – «*Our glorious ancestors intensively tore off themselves* the black eyebrows, brown eyes, lily-white feet, honey-sweet lips *and other nationalist paraphernalia"* (Коментар: «*An allusion to the traditional signifiers of beauty in Ukrainian folk songs»)* ; способом відтворення демінутивності фольклорних форм лексичними засобами: «*пливіть лебедики – пливіть» – «float little swans – float», «ось так ми її голубоньку – лебідоньку» – «here this way we pull out* our little pigeon – our little swan».

Порівняльний аналіз показує, що найбільш придатний спосіб відтворення фольклорних цитат є передача їх за допомогою поетичних кліше. Такий спосіб сприяє виникненню асоціацій у цільового читача, а також свідчить про високий статус цитати, що часто контрастує зі зниженим контекстом. Прислів'я головно перекладаються за допомогою точного відтворення їх лексичного складу, але це не зменшує їх експресивності в перекладі, зате вказує на приналежність до іншого культурного простору.

Отже, інтертекстуальність є однією з найбільш помітних властивостей постмодерністського твору, не відтворення якої в перекладі порушує постмодерністську поетику. Постмодерністська інтертекстуальність існує у просторі тотальної гри та іронії, які впливають на формулювання принципів перекладу інтертекстуальних одиниць постмодерністського твору.

Література: Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики / Ф.С. Бацевич. – К.: Академія, 2004. – 344 с.; Грек Л.В. Інтертекстуальність роману Дж. Джойса «Улісс» як перекладознавча проблема // Мандрівець: Видання Національного університету «Києво-Могилянська академія». – 2002. – № 6 (41). – С. 29 – 32.; Літературознавчий словник - довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.; Л.В. Грек. Передача цитат з творів Тараса Шевченка в перекладі роману Ю. Андруховича «Московіада» // Мова і культура. Наукове видання. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип. 7. – Т.8. – С. 157 – 164.; Єщенко Т.А. Лінгвістичний аналіз тексту: навч. посіб. / Т.А.Єщенко. – К.: ВЦ «Академія», 2009 . – С. 182 – 187.

Интертекстуальность определяется как включение в текст других текстов в виде цитат, аллюзий и реминисценций. Доказано, что, поскольку интертекстуальность является одним из основных свойств постмодернизма, то характер ее передачи в переводе подвержен влиянию таких ключевых черт постмодернистской поэтики, как игра и ирония. С учетом этого факта сформулированы принципы перевода интертекстуальных единиц в постмодернистском тексте.

Ключевые слова: *интертекстуальность, цитата, постмодернизм, текст-источник, цитатные имена, цитаты из национальных литератур, фольклорные цитаты.*

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

Олександр Астаф'єв, м.Київ.

Щоб світ став Божим садом

19 серпня 2014 року сповнюється 65 років від дня народження Миколи Платоновича Ткачука, відомого українського вченого, доктора філологічних наук, професора, декана філологічного факультету Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка, лауреата Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені братів Богдана та Левка Лепких

Що здавалося б ювілей? Святкова календарна дата? Чергова зморшка на лобі і сивина, що сріблом блищить на скронях? Нагода отримати порцію вітань і і панегіриків від близьких, друзів, знайомих? Зручна обставина бути відзначеним грамотою, орденом, почесним званням?

Видатний англійський філософ Томас Карлейль пише: забудьте про ілюзію, спресуйте прожиті роки в одну хвилину – і цього достатньо буде, щоб зрозуміти, як людина, що постала із нічого, набула певного образу і стала явищем. Слова мислителя можна застосувати лише до людей достойних, які не чекають, що щастя впаде на їх голову, як манна з неба, а світяться щастям і спокоєм від чесно виконаної улюбленої праці.

Кожен стає вільним лише у щасливій праці, коли зуміє вибрати вірний життєвий шлях і реалізувати свій талант. Тоді він не розмірковує про біди і нещастя, які звалилися на нього, а працює, потрапивши у сонцесяйну і достойну його серця стихію. Тоді хвилі часу не поглинають його, а підносять до блакиті вічності. Для сина людського не існує корони, яка б водночас не була терновим вінком. Легкого життя не буває ні в людей, ні в богів. Бо й ті, й інші напружено перемагають нескінченну працю і в цьому черпають душевну рівновагу, сердечний спокій.

Микола Ткачук, в одній із своїх монографій аналізуючи роман «Пан Халявський» Григорія Квітки-Основ'яненка, слушно зауважує, що не варто, як пан Халявський, хизуватися своїм гультяйським життям і самозадоволено виставляти на показ позолочені екіпажі і розкішні покої. Ані їжа, ані напитки, ані майно не є власністю людини. Сократ іронізував: «Власність, брате мій? Нею навіть не є моє тіло, бо вона мені належить лише на коротку пору мого життя… Але душа, яку в мене вдихнув Бог, моє я і його сили належать мені і я не дозволю їх забрати у мене».

Складається враження, що над своєю душею, її становленням і вдосконаленням ювіляр працював ще від часу свого народження. Народився Микола Платонович Ткачук 19 серпня 1949 року в с.Золотолин, нині Костопільського району Рівненської області, на сході Волині. Ще в школі полюбив літературу, захоплювався творами Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Аадама Міцкевича, Юліуша Словацького, Віктора Ґюго, Генріха Гайне, Джорджа Байрона, Артюра Рембо, Поля Верлена та інших. На все

життя виніс із шкільної парти любов до книги і любов до праці, уміння вивчати мови й розширювати коло своїх читань та інтересів, що рідко траплялося серед його ровесників. Особливо вражала його величезна працездатність і витримка.

У 1966 році вступив до Житомирського педагогічного інституту. У 70-их роках, незважаючи на ідеологічний тиск, тут панувала насичена духовна атмосфера. На філологічному факультеті готували вчителів широкого профілю за спеціальностями – українська мова і література та іноземна мова, російська мова і література та іноземна мова. Наснаги до навчання додавало й те, що активізувалася наукова робота, проводилися конференції, присвячені творчості Григорія Сковороди, Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Максима Рильського, Бориса Тена та ін., розвивалося шевченкознавство, традиції якого свого часу ще заклав декан словесно-мовного факультету Євген Ненадкевич, на повну силу розкривалися здібності майбутніх письменників Валентина Грабовського, Михайла Сича, Михайла Пасічника. Саме на цей час припадають перші рецензії нашого ювіляра на збірки Михайла Клименка «Що розвиднілось у «Розвидні?» і Сергія Бурлакова «Орбіти пізнання» та інші. Жага творення і жадоба до пізнання призвели до того, що згодом з'явиться «житомирська прозова школа», а педагогічному інститутові буде надано статус університету (1999). Багато для духовного збагачення дали Миколі Ткачуку хвилини спілкування із двоєрідним дядьком, видатним перекладачем Борисом Теном, у якого якийсь час проживав здібний студент.

Але хіба освіта може бути освоєна в інститутах, університетах, бібліотеках? Звісно, дуже багато важать лекції, семінари, дискусії, зрештою, диплом про вищу освіту, але все це лише мертві слова і мертві букви алфавіту. Ясний і свіжий погляд на речі формується через працю, страждання і творче вдосконалення. Важливо не лише духовними, а й тілесними очима подивитися довкола себе на повнокровний потік людського життя і подивитися всередину себе: що коїться там? Микола Ткачук потай про себе насміхається з тих, хто бродить у людській подобі, переповнений думкою, що, відповідно до людських і божественних законів, він має право бути «щасливим». Якщо він «нещасливий»,

значить нерозумний, зігнорував закони природи, які віддячують кожному плодами, зростанням і блаженством.

Після закінчення Житомирського педагогічного інституту (1971) Микола Ткачук працював учителем французької та української мови й літератури в рідному селі, тобто в Золотолинській СШ на Рівненщині, а згодом у Рівненському педагогічному інституті (нині – гуманітарний університет). Ще тоді він зрозумів, що людина не може бути «щасливою твариною», яка ненаситно прагне до благоденства. Людині потрібна сила і терпіння для постійної праці і страждання. Кожен має натхненну від природи душу для того, щоб бачити правду, віщувати її і здійснювати. Це – священний голос природи, який пробивається до світу через безплідну мережу чуток, базікання і боягузтва.

Саме завдяки творчій праці світ стає божим садом, а не пустелею. Це переконання допомагало: ще в інституті вивчав французьку мову і ближче познайомився з французькою літературою. У сфері наукових інтересів його увагу привернула французька компаративна школа (Ролан Барт, Альґірдас Ґреймас, Клод Бремон, Жірар Женетт, Мішель Фуко, Цветан Тодоров, Юлія Крістева). Молодий учений намагається на практиці застосовувати її концепції, настанови, часто використовує термін «компаративна поетика» і вдається до компаративного аналізу, враховуючи комунікативну природу художнього явища і теорію знака Фердінанда де Соссюра. Це, зокрема, помітно в його статтях про творчість Івана Франка, Василя Стефаника, Юрія Федьковича, Леся Мартовича, Олеся Гончара, Михайла Стельмаха.

У 1979 році Микола Платонович захистив кандидатську дисертацію «Естетична концепція людини в романах Михайла Стельмаха» в Київському педагогічному інституті ім. Максима Горького (тепер Михайла Драгоманова), його науковим керівником був професор Хропко Петро Панасович. У 1980 році Микола Ткачук переїхав до Тернополя, де посідає посаду викладача, доцента, згодом завідувача кафедри української літератури, декана філологічного факультету Тернопільського педагогічного інституту (нині – національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка).

Безсумнівно, в Тернополі почався новий період наукового й громадського життя Миколи Ткачука, період, який склався на

антитезі до його минулого і сформував ювіляра як ученого нового типу. Так, десь у свідомості миготіла сума знань, набутих у минулі роки, але було чимало прогалин, і, мабуть, найперше, про що він тоді подумав, – це потреба чіткого наскрізного концепту, який міг би об'єднати всі його праці, надати їм єдності, цілісності, стрункості. Це знову його змусило вчитися, «добудовувати» себе, і, в той же час, критичніше ставитися і до своїх праць, і до тих гасел у літературознавстві, які закликали захищати народність, перетворювати її в нове історичне поняття тощо. Інтуїтивно відчував і впевнено опановував новий напрям дослідження, названий наратологією (теорією оповіді), який займав проміжне місце між структуралізмом, з одного боку, й рецептивною естетикою і рецептивною критикою, з другого.

Одна за одною виходять його ґрунтовні монографії: «Естетична концепція дійсності в бориславському циклі творів І.Франка» (Т., 1992); «Поезія як утвердження: Проблеми розвитку поезії русинів Югославії 70-90-их рр. ХХ ст.» (Т., 1993); «Богдан Бойчук. Степан Сапеляк. Компендій творчості поетів» (Т., 1994); «Художній світ «Енеїди» Івана Котляревського» (Т., 1994); «Естетична концепція в «Енеїді» Івана Котляревського (К., 1995); «Жанрова структура романів Івана Франка» (Т., 1996); «Українські коні над Парижем» Івана Драча (Зелена Гура, 1998); «Лірика Маркіяна Шашкевича» (Т., 1999); «Інтерпретації. Літературно-критичні статті, творчі портрети українських поетів ХХ ст.» (Т., 1999); «Поетика балад Левка Боровиковського» (Т., 2000); «Жанрова структура прози Івана Франка. Бориславський цикл з життя інтелігенції» (Т., 2003); «Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого» (Т., 2005); «Лірика Івана Франка» (Т. – К., 2006); «Наративні моделі українського письменства» (Т., 2007); «Українська література ХХ – ХХІ ст.» (Т., 2008); «Маркіян Шашкевич» (К., 2009); «Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси» (Суми, 2009); «Суб'єктно-об'єктна структура української лірики ХІХ-ХХ ст.» (Т., 2014); «Українська література ХХ століття» (Т., 2014) та ін.

У своїх монографіях і навчальних посібниках учений схопив визначальні тенденції розвитку української літератури ХІХ – ХХІ століття і запропонував концепти інтерпретації, зміщені в сферу художньої мови, які свідчать про принциповий зв'язок мови і

реальності. У цьому аспекті варто звернути увагу на монографію «Лірика Івана Франка» (Т. – К., 2006), де дослідник аналізує дискурс І.Франка. Він переконує, що кожна нова збірка Івана Франка більшою або меншою мірою змінює літературну обстановку, бо виявляє свою сполучність (або розрив) з усім багатством уже створених текстів, виконуючи роль «тексту в текстах». Це говорить про те, що семантична структура Франкових книг залежить не лише від структури свідомості, яка їх створила, а й від універсальної сфери колективного підсвідомого, яке щонайтісніше пов′язане з розшифруванням і реконструкцією знакових систем попередніх культур (наприклад, у збірці «Мій Ізмарагд»), стабільністю деяких жанрових систем (зокрема, сонетів). Тому, наголошує вчений, Франків «ліричний герой окреслюється в екзистенційній ситуації замкнутого кола людського життя, водночас його почування і переживання експлікуються багатократно, моделюючи випадкові і ситуативні зчеплення обставин, подій, особистий, єдиний і винятковий спогад, незабутню зустріч або епізод, миттєву пригоду, що стають символічними, ліричним сюжетом, темою або міфом».

Вражає уміння Миколи Ткачука проникати в суть явища, вловлювати найтонші внутрішні зв’язки, тенденції розвитку, демонстрував невичерпні комбінаторні здібності, живе уявлення, темперамент, майстерне володіння словом, – усе це він по краплині віддає кожному науковому дослідженню. Наука для ювіляра є органічним вираженням його «я», природним змістом його життя. Він вважає, що лише збільшення любові між людьми, між людьми і літературою може вплинути на економічні й політичні негаразди в державі й змінити їх на краще. Життя підтримується не пристрастю руйнації, а чуттям взаємності, яке на мові серця називається любов’ю до себе, до ближнього, до рідної і чужої літератури. Справжня людина має орієнтуватися на цей закон взаємної допомоги. Не часто буває, коли академічний учений у житті стає живою людиною в науці. Наукова робота для Миколи Ткачука стала не лише постійним пошуком, а пристрастю, необхідною стихією. Було б однак великою помилкою вважати, що ювіляр по вуха занурився в науку й відірвався від життя. Його не можна назвати схоластом, заглибленим у сферу своєї умоглядності, безплідного розумування, буквоїдства, начотництва. Він любить

життя саме по собі, жваво цікавиться ним. Життя для нього є предметом спостережень, які допомагають розібратися в минулому й надихають на постановку майбутнім проблем. Теперішнє і минуле життя, те, що пливе, те, що сплило, і те, що плистиме – переплуталося в інтересах ювіляра.

Такі вчені, як Микола Ткачук, прагнуть збагатити дійсність, хочуть побачити факти такими, що заповнюють рамки їхніх ідей, і творча сила вченого виявляється в тому, що його мислення може породжувати навіть такі ідеї, які не лежать у сфері зовнішніх фактів, та все ж є найкращим їх абстрактним вираженням. Він вважає своє завдання виконаним тоді, коли всі певні, переконані, що створена ним ідея витікає із зовнішніх фактів і через них може бути доведена її дійсність.

Наш ювіляр – не лише теоретик, а й історик літератури, і одним із його основних понять є історія літератури. Вчений досліджує історію кожного окремого твору, тобто простежує його творчу долю від задуму до появи кінцевого тексту і його публікації. На цьому він не зупиняється – не менше цікавить його і подальша доля твору: як цей твір сприймався сучасними і майбутніми поколіннями, яка його доля в іномовних літературах (його переклади, інтерпретації в інших культурах), із яких традицій виріс, як вплинув на інші твори.

Микола Ткачук написав свою історію літератури. Він переконраний, що кожна окрема епоха в житті суспільства відрізняється своїм розумінням історії літератури як опису і як об’єкта, тобто історико-літературного процесу. Юрій Лотман писав: «нащадки одержують від кожного етапу літератури не лише певну суму текстів, але і створену легенду про себе, і певну кількість апокрифічних – відштовхуваних і підданих забуттю творів».

Такими апокрифічними творами були свого часу твори українських письменників-емігрантів: Емми Андієвської, Івана Багряного, Василя Барки, Богдана Бойчука, Докії Гуменної, Ігоря Качуровського, Ігоря Костецького, Юрія Липи, Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Олекси Стефановича, Остапа Тарнавського та ін., про яких сьогодні з любов'ю пише Микола Платонович. До цієї низки слід додати й твори українських письменників-дисидентів: Василя Барладяну, Миколи Горбаля, Ігоря Калинця, Ірини

Калинець, Миколи Руденка, Степана Сапеляка, Євгена Сверстюка, Василя Стуса та інші.

Дослідження Миколи Ткачука – важлива сторінка в галузі історії літератури, в них привертає увагу виняткова широта інтересів, надзвичайна різносторонність ерудиції і допитливість до всього того, що зв'язано з долею української і світової літератури. Значна частина праць ювіляра, написаних у різні роки, присвячена вивченню творчості класиків української літератури.

Через ланцюг роздумів і глибинних духовних переживань літературознавець розкриває велич української літератури XX століття. Для неї, вважає він, характерна не лише опора на гуманістичну традицію, але й відчутніша філософська глибина, прагнення піднестися до вершин людського духу, обговорити такі проблеми, як розрив із гуманістичною традицією і боязнь втратити гуманістичні ідеали і моральні норми в індустріальному, постіндустріальному і технотронному суспільстві, відчуження і дегуманізм в умовах глобальної електронної цивілізації, технократичний раціоналізм, технофобія, «вічні питання» (сенс життя і людської совісті), «вічні» людські цінності (добро, правда, чесність, порядність, совісність, людяність, милосердя, жалість).

Творчість нашого ювіляра справді входить у наш час живущою і повною неминучого значення. Межі його наукових пошуків навіть приблизно окреслити важко, для цього потрібен час. Подиву гідна його працездатність. Звернімо увагу на те, що біобібліографічний покажчик ювіляра нараховує понад 450 позицій, з них майже 30 – монографічні дослідження. До цієї низки додамо підручники: «Українська література: Підручник для 11 класу (за ред. проф. Г.Семенюка)» (К., 2002, у співав., 2-е вид. К., 2005); «Українська література. Підручник для 9 класу» (К., 2010, у співав.); «Історія української літератури XIX ст. (70 – 90 – ті рр.): У 2 кн. (за ред. проф. О.Гнідан)» (К., 2003, у співав.). Великою популярністю серед учителів і учнів користується хрестоматія з української літератури для 11 класу «Срібний птах»: У 2 Ч.. (упор. М.Ткачук, Г.Семенюк, А.Гуляк)» (К., 2004, 2-е вид. К., 2005). На окрему увагу заслуговують навчальні посібники: «Вивчення повісті «Інститутка» в дев'ятому класі» (Т., 1992); «Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» І.Франка» (Т., 1997); «Українська поезія останньої третини XIX століття: основні

тенденції розвитку й естетичні стратегії» (Т.,1998); «Байки Маркіяна Шашкевича та вивчення їх у школі» (Т., 2000); «Західноєвропейська романна традиція і жанрова структура роману «Основи суспільності» І.Франка» (Донецьк, 1995); «Ярослав Кондра: творчий портрет» (К., 1996); «Парадигма світу збірки «Semper tiro» Івана Франка (Т., 1997); «Художній світ збірки «З вершин і низин» Івана Франка» (Донецьк, 1997); «Українська поезія останньої третини XIX століття: основні тенденції розвитку й естетичні стратегії» (Т., 1998); «Розвиток нової української літератури в контексті культурно-національного відродження народу перших десятиліть XIX століття»; «Українська література XX – поч. XXI ст.» (у співавт.) (Т., 2007); «Художній дискурс лірики Андрія Малишка» (Т.2013); Суб'єктно-об'єктна структура української лірики XIX – XX століть (Т. 2014); «Українська література XX століття (Тернопіль, 2014)»; «Романтичний світ творів Пантелеймона Куліша» (Т., 2014) та ін.

Більшає увага Миколи Ткачука до інших літератур: французької (статті про Жозефа Бедьє, Густава Флобера, Ромена Роллана), чеської (Ярослав Гашек), польської (Юзеф Лободовський), російської (Лев Толстой, Олександр Пушкін, Михайло Лермонтов, Іван Тургенєв), сербської (Броніслав Нушич, Вук Караджич), хорватської (Іван Мазуранич), словенської (Франце Прешерн), білоруської (Янка Купала, Якуб Колас). Слід врахувати ще розвідки з проблем компаративістики й славістики, численні статі до енциклопедій, літературознавчих словників та інших довідкових видань.

Наш ювіляр не лише талановитий науковець, він володіє рідкісним багатством душі, здатністю «інтимно» переживати всі художні твори, уболівати за їх авторів і персонажів. Йому властиве відчуття нероздільної єдності української літератури з іншими національними літературами. Мабуть, це спонукало до того, що твори Миколи Ткачука опубліковані не лише українською, а й англійською, французькою, польською, словенською, сербохорватською, російською та білоруською мовами. Учений уміє природно підносити все, про що писав, до високих вимог сучасної науки. Він утверджує право науковця дивитися на світ і на художню літературу очима краси і розуму.

Багатьом поталанило бути стати вихованцями й однодумцями Миколи Ткачука, слухати лекції, під його керівництвом і консультуванням писати дипломні, магістерські, кандидатські, докторські. Під керівництвом і консультуванням Миколи Платоновича захищено біля 20 дисертацій, серед них – докторська Олени Ткаченко; кандидатські – Лариси Йолкіної, Світлани Богородіци, Світлани Журби, Владислава Гижого, Любові Царик, Миколи Кебала, Наталії Авраменко, Марти Руденко, Віри Качмар, Тетяни Скуратко та ін. Його вихованці випромінюють глибоку повагу до вченого, відчувають живу принадність його невичерпної творчої сили, що збуджує енергію, ініціативу, збільшує працездатність, посилює й зміцнює вимогу до себе і до своєї праці. Це переживають усі, навіть ті, хто особисто не знайомий із ученим, але читає твори Миколи Ткачука і стає бранцем енергосистеми його текстів. У ювіляра, таким чином, кревні духовні зв’язки не лише з поважними науковцями старшої плеяди чи представниками свого покоління, але й далекими читачами.

Наукова праця Миколи Ткачука – дивовижний синтез вродженого відчуття краси, аналітики і майстерності, покликаних якомога повніше та об’ємніше сформувати уявлення про сучасний літературний процес. Хіба не співзвучне це багатьом важливим шуканням сучасної літератури? Художній літературі, яка віддає себе нелегким, але почесним завданням побудови нового світу і виховання нової людини?

Звісно, вичерпну відповідь на те, в чому значення творів Миколи Ткачука для ближчих і дальших поколінь може дати лише ґрунтовне, всебічне, розважне дослідження його наукової діяльності на тлі історії літературознавства сучасної доби. Езопівська муха сиділа на колесі підводи і кричала: «Яку пилюгу я здійняла!». Мабуть, нема нічого комічнішого від людини, яка, як езопівська муха, сама починає оцінювати свої заслуги і возвеличувати себе, вип'ячуючи самолюбність. Ювіляр належить до людей скромних, позбавлених пихи і марнославства. Він – надзвичайна особистість, обдарована ембріоном неприборканої творчої сили, яка, щоб не трапилося, прямує до свого розвитку. Його перевага над іншими таїться у непідробності його особистості, глибині і силі світоспоглядання. Учений переконаний,

що справжня сила, якій підпорядковується все на світі, це – проникливість, духовне споглядання і рішучість. Думка – мати творчої діяльності, вона – її жива душа, не лише зачинателька, а й хранителька. Тому думка служить основою, началом і сокровенною сутністю всього людського життя на землі. Висловлена думка – магічний вислів, завдяки якому людина підкоряє світ.

Про неповторність і глибину наукової постаті Миколи Ткачука, яка не зливається з іншими, а зберігає свою універсальність і цим самим підкреслює цінність його внеску у скарбницю національної культури, написано чимало. Згадаймо хоча б відгук Івана Дзюби на книгу «Лірика Івана Франка» (Т. – К., 2006): «Книжка порадувала мене тим, що свій аналіз поезій Франка Ви виґрунтовуєте на її уважному прочитанні й переживанні. Це неабиякий хист, який не всім дослідникам пощастило мати… У Вас це є – адекватне й солідне прочитання, – а вже потім аналіз, концепції, методології, понятійний апарат. Особливо мені сподобалась тонка інтерпретація теми любові у Франка». На думку Миколи Зимомрі, ювіляр «непохибно проникає у суть кожного мистецького явища і вбачає в кожному українському класикові творця, що намагався після Бога створити нову землю». Наталя Поплавська акцентує на тому, що при аналізі творів Івана Франка й інших митців Микола Ткачук «прислухається передусім до тої «першої нути», яка йде від поетового серця, сіє de profundis його підсвідомості, його емоційного та естетичного світосприйняття». І цей ряд відгуків на книги ювіляра можна продовжити, бо їх з'явилося близько сотні.

Творча праця цілковито захоплює особистість Миколи Платоновича, не лише його теоретичне мислення, але всього його – діяльного, діючого, рішучого і терпеливого, вона крихта за крихтою збуджує його енергетичні сили, які викорінюють стереотипи і хибні погляди. Хто нічого не робив, той нічого не знає. Сидіти, будувати плани і розумно говорити ні до чого не приведе: треба підвестися і діяти. Ювіляр переконаний, коли знання і теорії вірні, то їх можна застосувати на практиці. Людське життя – це школа, в якій нерозумний від природи – хоч би їх товкли у ступі – залишаються при своїй нерозумності, а розумні від природи, незважаючи на несприятливі обставини, стають ще розумнішими.

Такі, як Микола Ткачук – обранці світу. Вони мають рідкісну здатність не лише «здогадуватися» і «думати», але знати, вірити і діяти. Вони схильні жити, не покладаючись на чутки, а спираючись на певні переконання. У той час, як Халявські, осліплені зовнішньою стороною речей, безцільно вештаються великим ярмарком життя, справжні вчені проникають у сутність речей і йдуть уперед, бо вони мають перед очима провідну зорю і ступають надійними стежинами. Тому їх слід у науці, всупереч заздрісному часові й глумливим викрикам моди, не припадає порохом, не заростає чортополохом. Пора б уже перевидати праці Миколи Ткачука у вигляді вибраного, куди б увійшли його кращі монографії і статті. Вони – свідчення живучості наукових ідей, які, як золоті ниті зв'язують його з іншими поколіннями.

Олексій Вертій, д-р філол. наук (Суми)

Етика Григорія Нудьги

У статті визначені основні джерела та складові етики Г.А.Нудьги як громадянина, вченого і письменника.

Ключові слова: життя, мета, смисл, цінність, світогляд, позиція.

The article identifies sources and multiple ethics G.A.Nudgi as a citizen, a scholar and writer.

Keywords: life, purpose, meaning, value, position.

У підсовєтській Україні нібито ніхто й не забороняв вивчати свій родовід, але ніхто й не заохочував до цього, ніхто й ніде не говорив про потребу такого вивчення. Відтак зацікавленість своїм родовим корінням поволі згасала, і рідко хто знав свій рід далі третього коліна. Чому так? Для чого це робилося? Відповідь на ці запитання дають архівні документи. Так, у церковних книгах реєстрації народжених, одружених та померлих у відповідних графах зазначався соціальний стан новонароджених, одружених, їх батьків, родичів та свідків. Не рідко у цій графі зазначалося – «козак». Козак – значить вільний, нікому не підвладний, повноцінний господар на своїй землі, людина особливого психічного та духовного складу й високого розуму, особливих

національних звичаїв. А таких були не лише цілі роди, а й села, містечка, міста. Характерно, що саме в цих козацьких поселеннях і місцевостях у періоди здвигу Національно-Визвольних Змагань найперше формувалися повстанські загони на чолі зі своїми провідниками, нащадками козацького воїнства, у глибокому підпіллі їх діти, внуки і правнуки боролися проти окупантів, у тому числі й московсько-більшовицьких, як то маємо, скажімо, в історії Холодного Яру. Ось тому-то окупаційні влади докладали усіх зусиль, щоб перервати цю спадкоємність поколінь, знищити дух непокори, вільнодумства, а на ґрунті самозабуття і національного самовинародовлення сформувати безлику, до всього байдужу, покірну масу, як її називали сусловскі комуністичні ідеологи, нову історичну спільність – «совєтський народ». Доля Григорія Антоновича Нудьги, відомого українського народознавця, літературознавця, культуролога і публіциста, – одна з яскравих сторінок тієї історії. У її глибинах – витоки його світогляду, характеру, національної громадянської позиції, розуміння ним мети, смислу та цінності життя.

Народився Г.А.Нудьга 21 січня 1913 року в селі Артюхівка Глинської волості Роменського повіту Полтавської губернії (тепер Роменського району, Сумської області) в козацькій сім'ї Антона Нудьги та Ярини Нудьги (Кулик) [1, с.228 – 229]. Край мав славні козацькі традиції, які формували духовний світ, життєві принципи та ідеали, світогляд і життєву позицію Григорія ще з дитячих літ. Серед населення Роменщини, тим паче серед козацької верстви, тоді можна було почути перекази про останнього кошового отамана Запорізької Січі Петра Калнишевського [2, с. 3 – 9]. З покоління в покоління козацькі звичаї, невмирущу козацьку славу передавали кобзарі. Тут, на роменських ярмарках, знаменитий Остап Вересай знайшов свого першого вчителя Юхима Андріяшівського. А після його смерті навчався у Семена Кошового з с.Голінка, що зовсім неподалік Артюхівки. Заходив Остап Вересай в сусіднє з Артюхівкою містечко Глинськ, де зустрічався з лірником Ничипором Колядою, про що сам свідчив так: «Прийшов я (з Голінки від Семена Кошового. – О.В.) на ярмарок у Глинське, найшов лірника Ничипора Коляду; кажу: «зділайте милость, Никифор Иванович! візьміть мене, до дому доставте… Побув у його три дні, та попросив його: він найшов подводу мині. За шість

гривень я договорив ёго (злот тепер пьять гривень). Привіз додому» [9, с.323–324]. Кобзарство у краї було побутовим явищем. З Антоном і Трифоном з Великих Бубнів Роменського повіту та Потапом з Нової Греблі Лохвицького повіту (тепер Роменський район) підтримував зв'язки відомий кобзар Іван Кравченко-Крюковський. 2 липня 1832 року поблизу Ромна від кобзаря Івана Стрічки Платон Лукашевич записав думу «Самійло Кішка», а 22 липня 1845 року в шинку в Борзенці під Ромнами думу «Удова» від Каленика Рожка записав Пантелеймон Куліш. 1845 року на Іллінському ярмарку побував Тарас Шевченко. Усе це визначало особливості побуту, формувало світогляд і глибоко національні характери краян. Тож цілком закономірно, що й Григорій Нудьга ще з дитячих років вбирав у себе вільнолюбивий дух українського козацтва, який ще був живим у місцевих звичаях, знався з кобзарем Іваном Запорожченком, кобзарською родиною Сологубів, а згодом з Євгеном Адамцевичем, дружина якого Лідія Парадіс родом також з Артюхівки, дієво досліджував кобзарські традиції та думовий епос.

Важливим джерелом розуміння Г.Нудьгою мети, смислу й цінності свого життя стали Національно-Визвольні Змагання українського народу, які на Роменщині були досить сильними. Саме тут, поблизу Артюхівки, у Глинську в 1891 році було написано програму «Братства Тарасівців». Один з учасників Братства і один з авторів згаданої програми Іван Липа зписав: «Під кінець літа ми замість Ромен, куди, як до великого міста, було багато охочих їхати, обібрали для себе затишне місто Глинськ, недалеко Ромен. … ми там склали програм. Він був дуже широкий. Пам'ятаю, було зафіксоване земельне питання (націоналізація землі, як тепер у С. – Р.), робітниче, як у звичайнім програмі С.-Д., а щодо політичного, то страшно сказати! – сепаратизм, самостійність України. Іншої України, як самостійної, Тарасівці собі й не уявляли» [4, с.7]. У 20-х роках минулого століття на теренах краю діяли повстанські загони під проводом отаманів Леонтія Христового, Олексія Дмитренка, Івана Крупського та інших, які чинили рішучий опір юдо-більшовицько-московській владі. У часі Другої світової війни та повоєнні роки на Роменщині також було організовано націоналістичне підпілля, дієву участь у якому брав Леонід Полтава [3, с.24 – 29, 53 – 74, 101 – 102].

Звичайно, такі обставини повсякденного життя формували у юного Григорія цікавість до всього. Допитливість, аналітичний розум допомогли зорієнтуватися в цих обставинах на високі національні історичні, духовні та культурно-освітні цінності, зробити свій вибір у житті. «Мені хотілося після семирічки вступити до Гадяцького педтехнікуму (учитель у ті часи для всіх нас був майже богом). Але грошей не було, щоб їхати до міста за 80 км. Школа дала мені рекомендацію до електротехнічного технікуму в Київ (мав нахил до фізики), але то була нездійсненна мрія. Я все-таки мріяв про учителя й літературу…» [1, с.141], – згадував згодом Г.Нудьга. 1929 року він успішно складає вступні іспити і стає учнем такого омріяного Гадяцького педтехнікуму. Тут відбувається подальше становлення Григорія як талановитого, національно свідомого юнака, його морально-етичних, життєвих загалом принципів та ідеалів. Серед них, у першу чергу, назвемо такі: скерування на національні взірці духовної досконалості української людини, нерозривний зв'язок з національним укладом повсякденного життя, спадкоємність ідей Національно-Визвольних Змагань, пов'язане з ними розуміння мети, смислу та цінності життя, виняткова воля і цілеспрямованість у повсякденній праці, у своєму самовизначенні, духовному, інтелектуальному, морально-етичному поступуванні.

Для співвіднесення себе з такими цінностями в минулому і сучасному у Гадячі учень педтехнікуму Григорій Нудьга знайшов досить-таки вдячний грунт. Тут, 16 вересня 1658 року, гетьман Іван Виговський після приборкання проросійських виступів полтавського полковника Мартина Пушкаря укладає відому Гадяцьку угоду про розрив з Москвою і створення в межах Київського, Чернігівського та Брацлавського воєводств незалежного Великого Князівства Руського, яке на рівних правах входить в союз з Польщею та Литвою. Тут народилися й жили Михайло Драгоманов та його сестра Олена Пчілка, тут певний час жила Леся Українка. Тут у 1915 – 1916 роках виходив політичний, економічний, літературний і науковий часопис «Рідний Край», редагований Оленою Пчілкою. На його сторінках зі статтями та художніми творами, присвяченими гостропекучим проблемам національного життя, виступали Б.Грінченко, А.Кримський, М.Лисенко, П.Капельгородський, А.Кащенко, Олександр Олесь,

П.Тичина, С.Черкасенко, інші представники української літератури, культури, освіти, громадські та політичні діячі [10]. У педтехнікумі була хороша бібліотека і, як скаже Г.Нудьга згодом, «море книг», які перехопили йому дух. Він бере дієву участь у роботі літературного гуртка, разом з іншими ровесниками в гуртожитку обговорює проблеми українського літературного життя, не пропускає зустрічей з письменниками. Це зміцнює і поглиблює інтерес, і так допитливого, юнака до красного письменства, літературної творчості та дослідницької роботи, створює обстановку високої національної духовності – основного джерела формування життєвих принципів та ідеалів, поглядів на життя і світ загалом, розуміння свого місця і призначення в них. Високий рівень викладання у педтехнікумі, робота в місцевому музеї над рукописами Лесі Українки, Олени Пчілки, Михайла Драгоманова та інших письменників – надихає, окрилює. «Директор музею, – пише Г.Нудьга у своїй автобіографії, – залучив мене до праці в музеї, і я вперше в житті відчув приємність від праці над рукописами. Тоді ж я надрукував перші статті про рукописи цього музею, а також вірші, оповідання та нариси. До того я в своєму селі знав тільки приятеля Т.Шевченка Г.Вашкевича, тепер я побачив і познайомився з живими літераторами, з яких деякі згодом зайняли поважне місце в нашій літературі. Тут я відчув смак літературної творчості» [1, с.142]. Сформовані в дитинстві в родинному колі, в обставинах життя артюхівської сільської громади, в Гадяцькому педагогічному технікумі морально-етичні принципи та ідеали визначили подальшу долю Григорія Антоновича. Він залишається вірним їм до кінця свого життя, жодного разу не зрадивши своїм переконанням, своїй громадянській і національній позиції.

Зупинимося на цих принципах, ідеалах, переконаннях та позиції, які становлять сутність етики Г.Нудьги, докладніше. Найперше наголосимо на критичному ставленні до дійсності, на принциповій, послідовній життєвій позиції. Сформовані вони на підставі співвіднесення потреб і реальних можливостей їх задоволення, відповідності чи невідповідності того, що діється у житті та суспільстві, усебічному становленню людської особистості, громади, нації загалом. Ось кілька таких прикладів. Григорій зростав у родині вільних козаків-господарів, які мали хліб

і до хліба, не знали, що то є бідність, уже по закінченні Гадяцького педтехнікуму зустрівся у рідній Артюхівці з небаченим розгулом насильства і наруги над чесними, трудолюбивими односельцями: у них забирали до зернини вирощений і зібраний хліб, залишаючи в урожайний рік на видиму голодну смерть. Сільський учитель не міг того стерпіти, очолив делегацію селян до голови Роменського окрвиконкому зі скаргою на уповноважених по хлібозаготівлях, вступає в конфлікт з ними, захищаючи обездолених. Від голоду у червні 1933 року помирає його батько. Григорій тяжко переживає ці події і після роздумів та висновків сам собі дав обітницю «не писати нічого про «щасливе колгоспне життя» [1, с.143], говорити і писати про те, що бачив і пережив, тільки правду [1, с.183]. Не дозволив собі відступитися від своїх принципів, зрадити своїм переконанням і тоді, коли на допиті під час слідства і знущань в катівнях НКВД хотіли зробити з нього зрадника. «Вы живёте во Львове, там у нас острая борьба за советскую власть. Вы нам должны помочь выявлять врагов…» [1, с.155], – запропонував слідчий, нагадуючи про можливість вийти на волю. «То ви хочете, щоб я продавав своїх колег? Цього ніколи не буде…» [1, с.156], – відповів арештант. За таких обставин вибір у нього був один – каторга. І Г. Нудьга свідомо прийняв його, не заплямувавши свою і свого козацького роду честь і гідність, не став будувати собі кар'єру на горі своїх однодумців і друзів, чим захистив їх. На такий крок змогла зважитись людина виняткової волі, кришталевої чистоти, високих морально-етичних принципів та ідеалів. Г.Нудьга зробив цей крок без будь-яких вагань, відбувши заслання на Колимі. Таким він залишився і в науці. Коли інші поспішали продемонструвати свою відданість «дєлу партіі і правітєльства» і наввипередки «досліджували» проблеми соцреалізму, комуністичної партійності літератури, Г. Нудьга добре усвідомлював: то – карколомна кар'єра, швидко і легко здобуті наукові ступені і звання, але то – тимчасово, то – паразитизм жалюгідного існування, то – блазнювання, то – не лише не потрібне науці, а й шкідливе для неї. Його життєві принципи та ідеали, розуміння ним завдань науки, мети, смислу і цінності життя ученого були зовсім інші, тому й обирав теми мало чи то й зовсім не досліджені, а то й заборонені.

Власть імущі, генерали від науки робили усе, щоб зламати його, щоб наукові праці не побачили світу, не дійшли до свого читача і не виконали свого призначення у формуванні справді національних основоположних підстав української народознавчої, літературознавчої та культурологічної наук, у формуванні свідомості нації. Однак він твердо йшов раз і назавжди обраним шляхом. «Рідкісний факт: у 1936 році став молодшим науковим співробітником АН у Києві, через 40 років звільнили як молодшого наукового співробітника АН у Львові! Чи я бездарність? Але ж мав сотні робіт, був членом двох міжнародних наукових товариств. А за що така кара? Адже ж я реабілітований, а колимський стаж записано до трудової книжки як працю в АН! То ж що? Помста, свавілля. Знову: – За що? Після звільнення я захворів, мав 2 операції, два інфаркти, інсульт, гіпертонію і злидні, бо при 96 крб. спробував дещо надрукувати – мені знизили пенсію до 77 крб. місячно, хоча середньомісячний мій гонорар був 6 крб. Отак і живу, хоча останнім часом трохи підтримала Спілка письменників [1, с.247], – писав Григорій Антонович у заяві на ім'я директора Інституту суспільних наук АН УРСР у Львові від 25 грудня 1989 року. До того ж видавництвам відповідними органами було дано вказівку не друкувати праці вченого. 20 років у «Музичній Україні» не допускали до друку його роботу «Українська пісня в світі», хоча вона витримала 31 рецензію, з яких лише одна була від'ємна. Тільки після цього, понівечену, у скороченому вигляді (з 1250 сторінок викреслили 700) вона побачила світ у 1989 році накладом 2500 примірників, якого явно не вистачило навіть для бажаючих її придбати не те, що для шкільних бібліотек, книгозбірень середніх спеціальних і вищих навчальних закладів, де вона була так потрібна. Прикметно: монографії академіків з проблем соцреалізму, «гуманістичного» пафосу підсовєтської літератури, про боротьбу за «нового совєтського чєловєка» і т. п., відзначені свого часу престижними преміями, уже давно забуті. Вистраждані ж усім життям книги Г.Нудьги сьогодні дієво входять в науковий обіг, у навчально-виховний процес у середній та вищій школі, формують і щ будуть формувати духовний світ та національну свідомість нашого сучасника і наступних поколінь українців. У цьому їх цінність. У цьому суть і повчальний зміст

морально-етичного вибору вченого, розуміння ним мети, смислу і цінності свого життя.

Тепер з'ясуємо зміст самого поняття «життя» в системі морально-етичних цінностей Г.Нудьги. У листі-співчутті до його родини з приводу кончини свого друга, колеги німецький математик українського походження Роман Савицький писав: «Ми оба себе прегарно розуміли, бо ми оба є науковці, тобто шукачі правди» [1, с.254]. Отже, життя – це правда, а правда – це життя. Правда ж для Г.Нудьги – істина, природні, тобто національні, підстави та закономірності становлення і розвитку людської особистості, суспільства загалом. Комуно-юдо-більшовицьку деспотію вільнолюбивий козацький нащадок, який добре знав реалії повсякденної української дійсності від початку 20-х років XX ст. і до кінця свого життя, не вважав саме такою, бо ж на власні очі бачив її на кожному кроці, сам пережив її власним життям. Відтак правду життя розумів не як замилування, нехай і українськими звичаями, обрядами, побутом у цілому, а як історичну пам'ять, збережену і передану в них новим поколінням, як вияв національного самопізнання і самоусвідомлення українців у них, в усьому укладі історичного, соціального, політичного, духовного і т.д. життя нації, як громадянську позицію і обов'язок перед Україною, її минулим, теперішнім і майбутнім. Для нього це не було гаслом, чимось таким, що його необхідно було показати, добившись прихильності до себе. Для нього це була повсякденна робота, дія, пошук істини, творчість, якою б ціною вони не давалися, постійне співвіднесення себе й інших з національними цінностями минулого та проблемами сучасності, визначення на цих підставах свого місця в житті.

В епоху так званого будівництва комунізму (коли ж стало очевидним, що ця ідея цілком провалилася, то вигадали будівництво так само міфічного розгорнутого соціалізму) панували псевдонаукові теорії Київської Русі як колиски трьох – російського, українського та білоруського – народів, російського народу як старшого брата, «новой історічєской общності – совєтского народа». В їх русло спрямовувались усі наукові (насправді псевдонаукові) дослідження, уся компартійна і державна політика. Кожен відступ від них вважався виявом «українського буржуазного націоналізму», підривом ідеологічних устоїв Совєтського Союзу, а

відтак – ворожою пропагандою. За такі відступи жорстоко карали звільненнями з роботи, утисками і переслідуваннями, ув'язненнями. Всього цього зазнав і Г.Нудьга, одержавши 8 серпня 1945 року за вироком військового трибуналу військ НКВД Полтавської області 10 років «лишения свободы с поражением прав на 3 года и конфискацией лично принадлежащего ему имущества» [1, с.232]. Покарання відбув на Колимі з 12 травня 1945 року по 29 жовтня 1951 року (за виконання норм виробітку «по зачётам» термін заслання скоротили). І по відбутті каторги не зрікся своїх життєвих принципів, ідеалів, переконань. Навпаки. Колима стала їх жорстоким випробуванням, ще більше утвердила в правильності обраного шляху в житті, загартувала характер вченого.

Його завжди обурювало безтурботне, байдуже ставлення мільйонів співвітчизників до свого минулого, сьогодення й майбутнього. Тому з болем застерігав: «Мовчати не можна. Чи не є Чорнобиль, масове будівництво на Україні недбало сконструйованих атомних станцій новим злочином, намаганням знищити мільйони українців якщо не голодом, то модерним методом?.. Невже ми глухі й німі до своєї долі? Невже нам дано тільки спокійно топтатися по кістках наших батьків?» [1, с.182]. Жахіття голодомору в рідному селі осмислював не як якийсь окремий випадок, не як тимчасове, безневинне явище, а в контексті національної історії, у зв'язку з цілеспрямованими, чітко продуманими вищим керівництвом тодішньої держави деформаціями нашої національної психіки, свідомості, нашого національного характеру, з долею нації. Відтак дійшов висновку: «Страх перед голодною смертю переріс у якусь містичну приреченість: так, мовляв, написано на роду. Оцей фаталізм, на мою думку, – головна небезпека української нації. Коли б хтось захотів організувати новий голодомор в ім'я дружби народів, «чуття єдиної родини», інтернаціоналізму, то, певно, зробив би це дуже легко» [1, с.203]. Злободенно, дуже злободенно сприймаються ці зболені думки. Надто, коли йдеться про сучасну політичну ситуацію в Україні, коли ми ніяк не можемо зрозуміти, хто є наші справжні національні провідники, а хто шарлатани і кар'єристи, не можемо провести чіткої межі між гідними бути на чолі нації і політичними авантюристами-забродами, сформувати уряди

національних патріотів, а не грабіжників різного штибу, які, забравши наші гроші, відправляють їх на свої рахунки у закордонних банках і воюють ними ж проти нас самих, коли ніяк не можемо визначитися, за кого ж маємо віддати свій голос на виборах, щоб ми, а не хтось інший, були господарями на своїй землі, доки її ці шарлатани, авнтюристи і грабіжники ще не забрали у нас.

Живучи у злиднях, гнаний і переслідуваний, Григорій Антонович «на волі» змушений заробляти на хліб насущний обліковцем на Винниківській швейній фабриці поблизу Львова, перебиватися іншими випадковими мізерними заробітками. За таких обставин охоплювали сумніви, вагання. «Вирішив кинути науку й літературу, стати робітником, але відраджував акад[емік] Возняк. Згодом з Києва приїхало два письменники (знайомі) і підтримували надію на реабілітацію. … Як я їм був вдячний. Їздив до Львова у вільний час (акад[емік] Возняк брав у спецфонді потрібні мені видання) і працював над літературою. Удосконалював дисертацію, підготував кілька статтей, пізніше опублікованих у різних виданнях. Але ще хитався між думками – покинути науку чи все-таки працювати бодай і в умовах найбільших злиднів» [1, с.171], – згадував про ті роки Г. Нудьга в автобіографії. Та й сила вченого в тому, що він зумів подолати усі сумніви, вагання, піднятися над самим собою і присвятити усе своє подальше життя науці та літературі. Відкривати для нинішніх і прийдешніх поколінь українців духовну велич свого народу, працювати для майбутнього України – основний морально-етичний принцип Григорія Нудьги-вченого за обставин повсякденних цькувань, утисків і переслідувань комуно-совєтськими сатрапами, за обставин комуно-совєтської диктатури. На цих підставах ґрунтується тематика і проблематика, добір матеріалу, уся сукупність поглядів автора на ті чи інші події, явища, постаті і т.д. в його книгах того часу, хоча і писав їх без будь-якої надії побачити надрукованими за свого життя, адже своїм задумом, ідейним спрямуванням вони були прямо протилежними згаданим вище компартійним теоріям, ідеологічним догматичним основам совєтського суспільства.

Цими принципами Г.Нудьга керувався у всьому. І тоді, як знаємо, коли учителював у рідному селі, і тоді, коли навчався в

Харківському та Київському університетах чи то працював в Академії наук та Полтавському педагогічному інституті або ж відбував заслання. Дружні, ділові та творчі взаємини з М.Рильським, П.Поповим, М.Возняком, Ф.Колессою, І.Крип'якевичем, їх заступництво і братня підтримка вигранювали духовний світ, морально-етичні принципи та ідеали вченого, зобов'язували до копіткої, відповідальної праці в науці та літературі, кликали бути послідовним і самовідданим їм до кінця. Доноси, оббріхування, переслідування не лякають Г.Нудьгу, вони лише змушують усе глибше і глибше задумуватися над повсякденним життям, зіставляти, аналізувати ті чи інші явища, робити висновки. «У Києві життя наше проходило між двома полюсними силами: почували і природно хотіли бути самими собою як українці. Велике тяжіння до правди, історії свого народу, пісні і мови … Хотілося бути від природи, а не від якихось побуджень українцями, як і всі народи – французи, англійці, італійці. Це ж так природно, як дихати, так звичайно … Одночасно у 1937 році настає такий час, що всі почали боятися найприроднішого – бути самими собою, страшатися своєї думки, мови, душі» [1, с.151], – робить висновок Г.Нудьга. На жаль, ця боязнь заволоділа багатьма і дуже багатьма не на роки, на цілі десятиліття. У навально зростаючому потоці захищених кандидатських і докторських дисертацій, виданих монографій, проведених конференцій і т.д., і т.п., сьогодні, в уже незалежній Україні, маємо не так багато вартісного, того, чого так потребує наше національне відродження, наше національне державотворення, більше ж – для звітності, для своєрідного змагання у кількості публікацій, отже і аморального, такого, що гальмує наш національний поступ, але щедро фінансованого державою.

Бути природним українцем, самим собою – етичний принцип, який Г.Нудьга протиставив зраді, пристосуванству, підлабузництву, карколомній кар'єрі, паразитичному існуванню. Останні сповідували його однокашники Д.Кушнаренко та І.Грицютенко, яким він довіряв, яких підтримував, яким допомагав. Однак, будучи пристосуванцями і кар'єристами, вони виступили зі статтею «Викорінити рештки буржуазних націоналістів в Академії наук», спрямованої і проти Г.Нудьги також. Відтак студента і

перспективного молодого вченого запідозрюють у зв'язках з «ворогами народу», переслідують. Однак він таки залишається самим собою. Переїздить до Полтави, де панувала не краща атмосфера. Відчував вимушену душевну самотність, але жив і працював з усією віддачею сил, енергії, таланту і знань. Окрім занять у педінституті знайомиться з дружиною та сином Панаса Мирного Михайлом Рудченком, донькою В.Короленка Софією, на засіданні кафедри ставить питання про створення музею Панаса Мирного, екстерном складає у Києві кандидатські екзамени, пише дисертацію, зустрічається з кобзарями П.Гузем, Д.Кушнериком, Є. Мовчаном та іншими діячами науки і культури. І все це після звинувачень в «українському буржуазному націоналізмі», отже й під пильним контролем «недремного ока». Цього життєвого вибору не сколихнула смерть сина, який народився в день арешту батька, не знищила Колима, цих принципів не зламали злидні, знущання й переслідування після повернення із заслання. Козацьким нащадком, природним українцем, самим собою залишився до кінця свого життя, навіть тоді, коли передчасно відправили на мізерну пенсію.

На цих принципах ґрунтувалася й етика Г.Нудьги-вченого. Саме тому усі його роботи у своїй сукупності дають досить виразний духовний та інтелектуальний портрет нації, яскраву картину взаємозв'язків українців з іншими народами світу від найдавніших часів до сучасності, визначають призначення та місце українського народу в історії духовного та культурно-освітнього загалом поступі людства. Коли б відступився від цих принципів, не став бути самим собою, як це зробили інші, сьогодні ми не мали б цього портрета, цієї картини, отже й національних підстав свого подальшого становлення і розвитку, не мали б перед собою ще одного взірця духовної, морально-етичної та громадянської досконалості української людини. Відтак втратили б і одно з відповідних скерувань в нашому житті, нашому неоднозначному сьогоденному світі.

Прочитаємо праці Г.Нудьги під кутом означених вище його морально-етичних принципів та ідеалів. Ми вже говорили про козацькі звичаї, звичаї Національно-Визвольних Змагань на Роменщині зокрема та Полтавщині в цілому, тісні зв'язки з видатними вченими, письменниками як джерело формування

духовного світу, життєвих принципів та ідеалів, розуміння мети, смислу і цінності життя, критичного ставлення до дійсності, життєвої позиції Г.Нудьги загалом. Цілком природно, що вони також стали основоположними і в науковій діяльності вченого. Осмислюючи становище підсовєтських гуманітарних наук, Григорій Антонович ясно бачив і усвідомлював – вони далекі від наукових звичаїв М.Максимовича, М.Костомарова, П.Куліша, М.Драгоманова, І.Франка, О.Потебні, В.Гнатюка, М.Грушевського, М.Зерова, таких викладачів Харківського та Київського університетів, як М.Наконечний, А.Кримський, М.Грунський, А.Шамрай та інших, а головне – від потреб широких кіл української громадськості, теперішнього і майбутнього української нації. Більше того, своєю юдобільшовицькою, комунопартійною заідеологізованістю, консерватизмом, догматизмом завдавали непоправної шкоди вітчизняній науці, національному будівництву в Україні, звертали їх з природного шляху розвитку на манівці, пристосуванство, дрібнотем'я, переривали ідейну та духовну спадкоємність поколінь, наслідки чого, як уже говорилось, ми пожинаємо ще й сьогодні. Принцип бути природним українцем, бути самим собою зайшов у гострий конфлікт з таким станом справ, бо ж коло його наукових інтересів визначили проблеми, пов'язані зі сприйняттям і розумінням українського козацтва, української мови, літератури та культури народами світу, їх впливом на культуру цих народів, з навчанням українців в університетах Європи, роллю українських учених, випускників цих університетів, у становленні та розвитку освіти та науки як в Україні, так і в Європі, із з'ясуванням національних витоків вітчизняного народознавства, літературознавства та культурології тощо. Навіть сьогодні в незалежній Україні така позиція вченого у декого викликає якісь не до кінця зрозумілі сумніви, вагання, невпевненість у твердому науковому її підґрунті, адже у ті часи це були, фактично, заборонені теми й проблеми, вони різко суперечили теоріям «старшого брата» та «єдіного совєтського народа», твердженням про повсюдний вплив на українську науку, освіту, літературу та культуру неодмінно революційно-демократичної, неодмінно передової російської думки, отже й не відповідали марксистко-ленінській комуністичній ідеології, побудованій на їх підставах методології совєтської псевдонауки.

Тому-то позиція Г.Нудьги у розв'язанні цих питань була, по суті, продовженням і розвитком ідей Національно-Визвольних Змагань, ідей та морально-етичних принципів класиків української науки зокрема.

Справді-бо, не бути байдужим до того, що творили в Україні комуністичні диктатори та їх посіпаки, протистояти їм, розбуджуючи в українців українське єство, формувати їх національну свідомість, скеровувати становлення сучасних і майбутніх поколінь у питомо українське русло за тих нелюдських обставин вважав своїм першочерговим обов'язком. Долав усі перешкоди і збирав матеріали про українських студентів на лекціях у Галілея, про Юрія Дрогобича (Котермака), сина дрогобицьких міщан-ремісників, який навчався в знаменитому Болоньському університеті в Італії, став тут доктором медицини і доктором філософії, читав лекції з астрономії і в 1481 році обраний ректором цього університету. Тоді в Україні мало хто знав про цю постать, а Ю.Дрогобич як ректор «очолив центр європейської науки і діяв та промовляв поруч з найвпливовішими громадянами міста, бо університет за тих часів мав статус малої держави, якою керував ректор, йому складали присяги професори й студенти на вірність науці» [5, с.165]. Його ж праці як провідника гуманістичних ідей і нових досягнень науки «були відомі в Європі, їх переписували й поширювали в рукописах» [5, с.166]. На основі конкретних фактів і документів Г.Нудьга довів, що у Галілея в Падуанському університеті навчалась ціла когорта студентів з України. Серед них Фелікс Кобринський, Яків Остроріг, Станіслав Держеняк, Василь Копеч, Іван Тичина (Тичинський), Лукаш Канон, Григорій Остроріг, Іван Орельський, Данило Коршак, брати Острозькі, Станіслав Кішка та інші. На початку XVII століття Падуанський університет закінчив сподвижник Богдана Хмельницького Станіслав Морозенко, а Криштоф Збаразький деякий час навіть жив у Галілея і близько приятелював з ним [5, с.172-185]. У книзі «На літературних шляхах» Г.Нудьга подає докладні відомості про навчання українців у Сорбонському, Ягеллонському, Страсбурзькому та інших університетах Європи.

Так, Мартин Тереховський з Гадяча у Страсбурзькому університеті навчався разом з Й.-В. Гете, тут у 1770 році здобув диплом доктора медицини, а згодом працював профессором

медико-хірургічної академії у Петербурзі. Він був автором наукових праць з медицини та природознавства. У Страсбурзі навчався й учений зі світовим ім'ям, основоположник вітчизняного акушерства уродженець с.Веприк (тепер Гадяцького району Полтавської області) Амбодик-Максимо́вич Нестор Макси́мович. Він також працював професором у Петербурзі. З цим містом пов'язана діяльність професорів сина козака Лубенського полку Н.Карпинського, сина значкового товариша О.Шумлянського. Стасбурзький університет закінчили Андрій Розумовський, учень та біограф Г.Сковороди М.Ковалинський. А в Лейденському (Нідерланди) університеті навчалися Максим Кривоніс, відомий культурно-освітній діяч Іван Полетика, син Кирила Розумовського Григорій та інші згодом відомі в Україні люди [5, с.210-212]. Повернувшись на Батьківщину чи то працюючи в університетах інших країн Європи, вони продовжували наукову та культурно-освітню діяльність, здобували цілком заслужену славу Україні, самовіддано працювали в ім'я поступу свого та інших народів.

Зрозуміло, що така та їй подібна інформація за обставин підсовєтської дійсності для російської комуністичної ідеології та її ревних сусловських речників мала небезпечний підтекст: як же це так – українці здобувають освіту і визнання за кордоном, стають світочами європейської науки, ба, навіть Росія для піднесення своєї освіти відчуває гостру потребу в них, запрошує їх на професорські посади в свої університети? а як же бути тоді з теорією «старшого брата», з його «впливами» на Україну? Потрібно робити усе, щоб українці цього не знали, потрібно усе це віддати самозабуттю! Саме тому праці Г.Нудьги нібито ніхто й не забороняв, але їх ніхто принципово й не видавав. Боротьба продовжується. Вірний заповітам свого роду, своєму обов'язку вченого Григорій Антонович всупереч усім заборонам, цькуванням та переслідуванням самовіддано продовжує пошуки у цій царині. Так з'являються фундаментальні дослідження «Українська пісня в світі» (1989), «Республіка козаків. Середньовічна Європа про Січ і козаків)» (1991, друге видання 2005), «Не бійся смерті» (1991), «Українська дума і пісня в світі» (кн. 1 – 1997, кн. 2 – 1998), «У колі світової культури» (2006), публікації у вітчизняній та зарубіжній пресі. Довгий час вони залишалися в рукописах і тільки перші три з них після тривалих заборон побачили світ за життя

ученого, інші ж стараннями науковців зі Львова, Фондів імені митрополита Шептицького, Петра Калнишевського та самого автора, особисто дружини Анастасії вийшли у світ уже по його смерті.

Воля до життя, прагнення до кінця виконати в ньому свій обов'язок навчили автора говорити мовою підтекстів, відповідних паралелей і т.п. Чого варті, особливо у ті часи, хоча б ось ці думки: «Українською (руською) мовою написано зведення державних (мається на увазі у Великому Литовському Князівстві. – О.В.) законів – «Литовський статут» (три редакції – 1529, 1566, 1588 рр.). Українською народною (або й книжною) мовою велося листування, судочинство, літературна творчість. Як обов'язкову в усіх установах, на теренах України, її було передбачено спеціальним законодавчим застереженням у «Литовському статуті» (1566, р.4, арт.1). Усе треба було писати, як застерігав закон князівства, тільки українськими літерами. І писали. Бо було узаконено (підкреслено автором. – О.В.) [7, с. 83].

«Німецький суспільний діяч Ф.Вебер видав у Франкфурті 1720 року свої спогади про козаків, головно за часів діяльності гетьманів П.Дорошенка, І.Мазепи та їх попередників … Західноєвропейські автори особливої уваги надають описові цієї (у Батурині 1709 р. – О.В.) різні і таврують ганебну роль у ній жорстокого Петра І та його «генерала» Мєньшикова, які виступили справжніми катами українського народу» [7, с.15]. «…Козаки не тільки успішно діють проти турецько-татарської навали на Європу, а й своєю силою та зброєю допомагають у визвольних війнах Франції, Німеччини, Австрії і навіть Іспанії. Запоріжжя стало «вогнищем козацької сили, солідарності, організованості» (М.Грушевський), і слід підкреслювати — силою, що обороняла не тільки українську культуру, а й культуру усіх народів Європи» [7, с.10].

«Не буде перебільшенням, коли скажемо, що разом зі славою про козацькі звитяги пісня була найбільшим чинником, який сприяв популяризації української нації серед народів світу. І коли голоси російських чи польських шовіністів силкувалися кинути тінь на факт існування української мови та поезії, то їм відразу була дана одностайна відсіч світовою прогресивною

громадськістю, яка у своїх аргументах на перше місце виставляла мову досконалої народної поезії» [8, с.34].

«Творчість українських композиторів М.Лисенка, В.Леонтовича, К.Стеценка та інших музикознавці Європи називали (після виступів хору О.Кошиця в країнах Європи у 1919 р. – О.В.) «новим словом у музиці». Українська пісня знову заохотила декого на Заході повернутися до музичних джерел народу. Одночасно з'явилися заклики до публікацій нових, досконалих перекладів української народної поезії на мови народів світу з тим, щоб їх можна було співати. У Німеччині навіть було скликано за рішенням Міністерства освіти з'їзд музикознавців і диригентів, який прослухав український хор з тим, щоб використати досвід українських композиторів і диригентів у роботі над народним мелосом. У 1920 р. німецький хор дав у Берліні великий концерт українських пісень німецькою мовою» [8, с.43-44].

Звернімо увагу: це було написано у роки розгулу брежнєвщини, коли усіляко урізалися права української мови, нищилася українська культура, переслідувалася українська інтелігенція, коли знову почали «страшатися» самих себе, боялися бути українцями, хоча в цей же час у тюрмах продовжували боротьбу з комуністичним режимом В.Стус, В.Чорновіл, В.Марченко, Л.Лук'яненко, брати Горині та інші світочі нації, коли усіляко насаджувалась думка про вторинність та примітивізм усього щиро українського. Така суспільно-політична обстановка в країні сама виводила підтекст сказаного Г.Нудьгою на поверхню, проектувала його в сучасність, пробуджуючи свідомість мільйонів українців. Нагадування про узаконені в «Литовському статуті» права української мови сприймалися як паралель до узаконеного окупаційними московськими властями необов'язкового вивчення української мови у школі, суцільне, аж до повного закриття, україномовних шкіл, переведення діловодства, судочинства, навчання у вищій школі «відповідно бажань» населення на мову «братнього» народу і т.д. Те само стосується культури, науки, інших виявів національного життя. Коли для німців І.Мазепа був справжнім національним провідником, українським патріотом, то комуно-московсько-сусловські сатрапи продовжували лінію Петра 1 і повсюдно паплюжили його ім'я, силкуючись усіма способами нав'язати українцям уявлення про нього як про зрадника

українського народу, викликати зневагу до нього. Та завдяки таким, як Г.Нудьга, їм, як знаємо, це не вдалося. Ті ж само сатрапи стали презирливо називати українську культуру «шароварщиною», старанно замовчуючи захоплене ставлення до неї, високе її поцінування в країнах Європи і в усьому світі. Але Г.Нудьга мужньо і послідовно проходив крізь ці дикі нетрі і в опублікованих статтях за кордоном, у деяких львівських та київських журналах, а згодом у понівечених збірнику досліджень «Слово і пісня» (1985), брошурі «Український поетичний епос. Думи» (1971), у вже згадуваній книзі «Українська пісня в світі» (1989), принагідних згадках, доводив до широкого українського загалу наведені вище та інші оцінки нашого національного характеру, нашої невмирущої пісні та культури. За таку непокору заплатив Колимою, незмінним упродовж усіх 40 років праці «молодшим науковим співробітником», поневіряннями, хворобами і, зрештою, передчасною смертю. Заплатив, але не став заробітчанином у злиденних духом комуністичних прислужників. Заплатив, але залишився українцем, самим собою, вірним принципам класичної української науки, правді, своєму народові як найвищим власним і загальнонаціональним цінностям. Ті, хто хотів поставити, але не поставив його на коліна, не дивлячись на високі наукові титули, – щезли. Г.Нудьга зі своїми працями впевнено виходить до свого читача, своїми ідеями закладає і формує основоположні підстави нової, справді української науки, національної духовності та культури в незалежній Україні, яким віддав усе своє життя. Такими є зміст його етики, розуміння ним мети, смислу і цінності життя. Таким нескореним нащадок козацького роду Г.Нудьга 14 березня 1994 року відійшов у вічність. «Не бійся смерті, ми тебе воскресимо» [6, с.206] , – говорить один з героїв повісті-есе про українського поета XVI ст., лицаря-козака Івана Журавницького. Г.Нудьга також не боявся смерті, бо залишив по собі для українського народу неоціненну наукову спадщину, високі національні ідеали, втіленням яких був сам. Воскресити його – значить донести їх до нашого сучасника і прийдешніх поколінь. Це – наше невідкладне завдання. Лише на цих підставах, на підставах Національно-Визвольних Змагань та їх провідників можемо, і повинні, виховати справжніх, національно свідомих громадян Незалежної України.

Література: 1. Дарча козака Леонтія Нудьги (діда Григорія Нудьги) козакові Антону Нудьзі (батькові Григорія Нудьги) [фрагмент], 31 березня 1902 року. Довідка матері Григорія Нудьги – козачці Ярині Нудьзі, 3 квітня 1911 року // Григорій Нудьга. Біобібліографічний покажчик / Упорядкування Василя Івашківа, Руслана Марківа, Андрія Вовчака. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І.Франка, 2007. Далі покликання на це видання в тексті.; 2. Грибовський Владислав. Петро Калнишевський. – К.: Без видавництва, 2007.; 3. Іванущенко Геннадій. Залізом і кров'ю. Сумщина в національно-визвольній боротьбі першої половини XX ст. Історико-документальні нариси. – Суми: Собор, 2001.; 4. Липа Іван. Братство Тарасівців (зі спогадів) // Нова Доба. Незалежний інформаційно-аналітичний вісник українства Сумщини. – 2006, серпень.; 5. Нудьга Г.А. На літературних шляхах. Дослідження, пошуки, знахідки. – К.: Дніпро, 1990.; 6. Нудьга Григорій. Не бійся смерті. Повість-есе, історичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1991.; 7. Нудьга Григорій. Республіка козаків. – К.: Варта, 2005.; 8. Нудьга Григорій. У колі світової культури. Упорядкування Р.Марківа. Без видавництва, 2006.; 9. Русовъ А.А. Остап Вересай, один из послЂдних кобзарей малорусскихъ // Записки Юго-Западного ОтдЂла Императорскаго Русскаго Географическаго Общества. – Киевъ, Въ типографии Императорскаго Университета Св. Владимира. – 1874. – Томъ 1,за 873 годъ. ; 10. Степаненко Ніна. Часопис «Рідний Край»: духовні обшири українства. – Полтава, ПП Шевченко Р.В., 2011.

В статье определены источники и составные этики Г.А.Нудьги как гражданина, учёного и писателя.

Ключевые слова: жизнь, цель, смысл, ценность, позиция.

Микола Зиморя, д-р філол. наук, проф. (Дрогобич)

Основа життєвих пріоритетів

(До 60-річчя від дня народження Григорія Терещука)

Скажу одразу: багатогранна діяльність доктора педагогічних наук, професора Григорія Терещука позначена такими орієнтирами, які нагадують мені потужні весняні потоки. Вони, щоправда, «контрольовані», бо перед нами носій якостей справжньої особистості. Це дуже важливо за сучасної доби, коли, приміром, освітня галузь переживає далеко не кращі часи. І не лише тому, що Українська держава має різноманітні, у тім числі й

економічні, негаразди. Чимало з того, що видається непродуманим, насправді можна б «тут і там» усунути, якщо б кожний був чесним на своєму місці. Власне, це і є його визначальне кредо: «Прагнеш стати європейцем, то стань насамперед українцем!». Тому й не дивно, що для нього примітні риси української ментальності, зокрема, устремління до нового, утвердження поступу до знань і ширше – до високої духовності. Йдеться про об'єктивний розвиток пріоритетних сфер, до яких, без сумніву, належать освіта й наука. Такі розмисли долучаю, власне, як своєрідний ключ до скромної оцінки творчого доробку Григорія Терещука.

Тернопільщина – край, що може бути зразковим, якщо закроювати бесіду про національні традиції. Це – мала Батьківщина Григорія Терещука. Тут майбутній педагог народився 1 жовтня 1954 року. Солодкі роки дитинства промайнули в селі Вибудів, що в Козівському районі. По завершенню студій (1976) у стінах Тернопільського педагогічного інституту розпочав трудову діяльність вчителем фізики та трудового навчання у школах м. Скалаті й Тернополя. До речі, судилося проводити також уроки з астрономії, які приносили молодому вчителеві особливу втіху. Він розумівся на зорях, що пливли, як і мрії про характер наукових уподобань. Останні й привели його 1978 року знову в рідний Храм – педагогічний інститут, що став за нової епохи національним університетом імені Володимира Гнатюка, власне, одним із найавторитетніших в Україні.

Згадка про зорі – невипадкова. Сказати б Шевченковими рядками зі славнозвісної поеми «Гайдамаки»:

«А сонечко встане, як перше вставало,
І зорі червоні, як перше плили,
Попливуть і потім…».

Так, уродженець Тернопільщини вдивлявся «на червоні зорі», коли у листопаді 1980 року вступив до аспірантури Московського науково-дослідного інституту трудового навчання та профорієнтації Академії педагогічних наук. Звісно, одержимому досліднику довелося чимало пізнати зі світу прикметних законів Вічності, що вочевидь неоднаково діяли й діють у стародавніх і новітніх країнах – від Вавилону, Вірменії, Греції, Китаю до Хорватії чи України. У червонокам'яній, що була за тодішньої епохи столицею однієї шостої світу, він достроково виконав

дослідницький пошук і в 1983 році успішно захистив кандидатську дисертацію.

Що ж, ні, нелегко збагнути витоки невідворотної еволюційності теоретичного мислення того, хто залюблений у світ дидактики. Однак Григорію Терещуку це вдавалося: у листопаді 1993 року, тобто після трирічного перебування в докторантурі, він блискуче захистив у Москві докторську дисертацію на тему: «Дидактичні основи індивідуалізації трудового навчання учнів загальноосвітніх шкіл». Примітно, що 39-и річний науковець повертається у Тернопіль, хоч були й різні принадливі пропозиції стосовно наукової кар'єри. Та це не для нього, бо його помисли були пов'язані з Україною, яка здобула 1991 року омріяну віками державну незалежність. Звідси – потреба у вихованні нових почуттів, а передусім – потоку суспільної свідомості. Її основу творить багатовекторність знань про тривимірний простір, що охоплює минуле, сучасне і майбутнє. Це важливо для практики, що має місце у життєдіяльності носіїв різних вікових категорій, але насамперед – учнівської молоді. Педагог теоретично обґрунтував «дидактичні основи індивідуалізації» що спонукає кожного індивідуально розв'язувати життєві проблеми. Власне, з погляду теперішнього доконаного – «тепер і зараз». Все це має, за слушними спостереженнями Григорія Терещука, ознаки нового бачення виховання й навчання. І ширше – філософії світосприйняття, духовного збагачення як основи гармонійного розвитку особистості, зокрема учнів загальноосвітніх шкіл. Для нього вагомий в усіх починаннях критерій істинності. Ним він керується в повсякденних рішеннях, націлених на успіх від задуму до його реалізації.

Від 1994 року Григорій Терещук очолює кафедру основ педагогічної майстерності у стінах рідної Алма-Матер. А невдовзі, у вересні 1995 року, він став проректором з наукової роботи. Від 1998 року він – завідувач кафедри трудового навчання. І повсюди він органічно поєднує патріотизм і професіоналізм, засади національного і зарубіжного досвіду. Коло його наукових зацікавлень охоплює аспекти індивідуалізації трудового й професійного навчання, трудового виховання, професійної педагогіки та професійно-технічної освіти. Перу вченого належить понад сто наукових публікацій. З-поміж них виокремимо

монографічні праці, які заслуговують на перевидання в українськомовному перекладі: «Дидактические основы индивидуализации трудового обучения учащихся общеобразовательных школ» (1993); «Дифференцированные задания по техническому труду для учащихся 5 – 7 классов» (1991); Активные методы трудовой подготовки школьников» (1991); «Индивидуализация трудового обучения: дидактический аспект» (1993). Чимало вивірених спостережень містять такі студії, як «Вища педагогічна освіта і наука України: історія, сьогодення та перспективи розвитку»; «Декоративне оформлення інтер'єру»; «Загальноосвітня підготовка учнів у процесі трудового навчання»; «Інноваційні педагогічні технології у трудовому навчанні»; « Концепція трудової підготовки учнів національної школи України». Хіба закономірно, що Григорій Терещук як педагог плекає надії на майбутні покоління, власне, тих, хто заволодіє переємністю досвіду на науковій ниві. Тому ціла низка його робіт має монотематичне спрямування: «Науково-дослідницька діяльність студентів: актуальність та організація»; «Організація та методика наукових досліджень студентів»; «Організація та методика наукових досліджень студентів»; «Основи наукових досліджень: теорія та методика»; «Основи педагогічних досліджень»; «Основи техніки і технології». Широкого розголосу серед наукової громадськості набули такі наукові розробки, як «Система виховання національної самосвідомості учнів загальноосвітньої школи», «Україна в контексті світової цивілізації», «Освітянські музеї як осередки національного відродження» та ін. А для автора цих рядків особливо цікавим видається дослідження Григорія Терещука «Концепція комунітативної англомовної підготовки педагогів», що дійшло до широкого читацького загалу в 2003 році. Воно націлене на принципово новаторське прочитання сутності названої парадигми. До слова, того ж року вчений був обраний членом-кореспондентом Академії педагогічних наук України. Це свідчить про визнання авторитету також і педагогічної школи, що склалася в останні десятиліття в Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка. До неї належать, окрім Григорія Терещука, такі відомі вчені, як В. Кравець, В. Вихрущ, А. Вихрущ, Я. Кодлюк, Г. Мешко, Н. Олексюк, В. Поліщук, Ю.

Поліщук, Г. Радчук, В. Чайка, О. Янкович. У цьому суттєва заслуга належить доктору педагогічних наук Володимиру Кравцю. Як ректор університету, він активно спонукав і розширення філологічної школи, відомої працями Р. Громяка, М. Ткачука, О. Куцої, М. Лановик, З. Лановик, О. Глотова, О. Веретюк, Т. Волкової, Н.Поплавської та інших.

Григорій Терещук – завжди у гущі молоді. Він справедливо розглядає студента крізь призму активного партнерства. Воно, ніби наскрізь відчинене вікно, з якого можна спостерігати навчальний процес і його учасників. Одне слово, чи є діяльним студент? Або ж пасивний, який тільки виказує декларативну причетність до організації заняття та реалізації його завдань. Годі говорити про досягнення мети такого навчання. Кажучи про рівень партнерських відносин зі студентами, Григорій Терещук охоче зізнається: «…Я можу захистити інтереси студента, допомогти знайти вихід з тієї чи іншої ситуації, вирішити якийсь конфлікт. З одного боку, це проблемні питання. Але, з іншого боку, їх вирішення допомагає найбільше відчути задоволення від своєї роботи. Приємно відчувати себе потрібним іншим, розуміти, що ти можеш вирішити ті питання, які не вирішує ніякий інший працівник. Але паралельно можу назвати, що не подобається у моїй роботі. Насамперед це конфлікти…». Оскільки упродовж 1991 – 2014 рр. випадало неодноразово перебувати в стінах Тернопільського університету, у т.ч. як член спеціалізованої вченої ради, а також член ДАК України, то можу особисто засвідчити: навчання для Григорія Терещука – це система, де побудова змісту навчання та його здійснення творить цілісну модель. Вона передбачає свідоме виконання програми виховання, що базується на шкалі трансцендентних вартостей, національних, родинних, екологічних і загальногромадянських цінностей.

Подейкують, що Володимир Мономах мав звичку повторювати: «Чого не знаєте, те вчіться; що ж знаєте, то не забувайте». Так і ранкове сонце радує усміхнену людину; але тільки воно за обрій – усмішка зникає. На лиці справжнього педагога – лагідність заклична, бо адресована учневі: роби, як я!

Будьмо певні: в Ювіляра, який напередодні свята Покрови зустріне на калиновому мості свою шістдесяту осінню пору, можна навчитися тих цінностей, які належать до непроминальних, тобто

вічних. Ті, які визначають життєві пріоритети, сказати б, на сьогодні й на завтра…

Ad multos annos!

З роси і води!

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Коли весна стає художнім образом, або Слово про Галину Корбич

Розмаїття рослинного масиву дивує назвами. Чого тут тільки немає? Первоцвіт весняний, м'ята холодна, зеленчук жовтий, деревій тисячолистий, нечуй-вітер волохатий, горицвіт весняний. Та не все прилипає до принад сучасної цивілізації. Так, приміром, тут не значиться сон-трава, що колись зростала побіля гірських вершин. Кажу колись, бо нині там рідко можна віднайти дзвіночки альпійські, які милували око кожного, хто знає: краще від гір – тільки гори. Однак ті, хто руйнує красу пралісів, наситяться гадючою цибулькою і полишають тяжкі сліди варварських рубок.

А все ж варто її шукати, оцю загадкову сон-траву. Як на мене, то вона має свій надійний затишок не в чагарнику, а в одержимих людях. До таких і належить доктор філологічних наук, професор Галина Корбич. Це ім'я особливих рекомендацій не потребує. Адже вона, поза всяким сумнівом, – один із найбільш плодотворних літературознавців за сучасної доби. Так, у широкому закрою.

Її перший фіалковий ранок вона зустріла в Києві. Тут вона народилася неподалік від будинку, де колись жив учень четвертої Київської гімназії, майбутній польський письменник і великий друг України Ярослав Івашкевич (1894 – 1980). У місті над Дніпром промайнули її ранні весни; дитинство мліло у щасливих променях, творячи візерунок зі щедрих радостей. На видноколі – образи батьків. Саме батько, колишній вчитель, взяв донечку за руку й запровадив поміж першокласники. Сталося це далеко від України: школа вписалася в її життєпис у місті Керки, що в Туркменії. Там випало батькові відбувати військову повинність. За тодішньої

епохи держава, яка обіймала одну шосту світу, робила все, щоб загубилися на її просторах долі людей, щоб розчинилися їхні прагнення бути біля рідних обійсть. Зрозуміло, Григорій Казиміренко вписав доню до першого класу з російською мовою навчання. Іншого не існувало. Проте щоденно особисто провадив «в домашній умовах» уроки з української мови. Він «по-своєму» уклав абетку, акуратно виписав її правицею. Коли ж надійшла черга на літеру «Є», то на якусь мить замислився: де ж їй бути в порівнянні з абеткою в російській мові. Галина й нині, буває, замислиться над місцем цієї літери, коли треба скласти бібліографічний перелік. Так спрацьовує дитяча пам'ять. Після повернення родини до міста над Дніпром Галинка продовжувала навчання в сто четвертій київській середній школі. Чи не провидіння для майбутньої словесниці? Зовсім поруч від названої школи жив і творив знаменитий поет Олександр Олесь, а його син Олег Ольжич навчався у цих шкільних стінах. Він залишив змістовні рукописні спогади про мальовничу Пущу-Водицю, де й понині функціонує – багатий на традиції – навчальний осередок. Подейкують, що рукописи не горять. Слушність цієї істини підтверджує факт: рукопис Олега Ольжича віднайшов у Празькому архіві Богдан Зілинський і передав знаному поетові й видавцеві Ігореві Трачу, який 1996 року вперше опублікував знахідку на сторінках редагованого ним альманаху «Зерна». За словами Галини Корбич, її зворушила ця публікація, бо містила переконливе свідчення про те, що «українські традиції 104-ї школи, як і за періоду Олега Ольжича, не пропали; не стер їх з лиця землі ідеологічний тиск з боку радянської влади. Велика заслуга у цьому вчителів, які і за часів мого навчання зуміли зберегти дух і набутки української школи, зокрема, Наталії Гордій, Івана Колесника, Йосипа Солямухи, Миколи Бекера, Ганни Нагорної».

Процитоване зізнання міститься в листі Галини Корбич, адресованому авторові цих рядків від 16 листопада 2013 року. Що ж, про Пущу-Водицю можна б продовжувати бесіду (а навіть згадати про сон-траву, що напровесні ніжно-лільовими килимами покриває лісові галявини), проектуючи її на українсько-польські культурні взаємодії. Її активним носієм був Ярослав Івашкевич, творчість якого спонукає ще й нині відкривати різні грані польської ментальності, заглиблюватись у річище пізнання духовних змагань

польського народу. Так ось, він охоче навідувався в цю справжню лісову оазу передмістя, коли відвідував польських друзів, власне, гімназіальних однокашників. Згодом письменник напише новелу-спогад «Сни»(либонь, це від збирання сон-трави в пуща-водицькому лісі), а також роман «Слава і хвала», де відтворені епізоди боїв під проводом Юзефа Пілсудського у лісах Пущі-Водиці. Там і знайшов смерть один із головних персонажів роману – Юзьо… Якщо вже про Пущу-Водицю, то варто згадати: тут бував на полюванні князь, як його величає «Літопис Руський», Володимир Ясне Сонце.

Для Галини Корбич правда не буває великою чи малою. Адже правда або є, або її нема. Ой, дивно влаштований світ. У ньому, як у великому озері, знаходить собі місце не тільки живе, але й те, що втопилося в час несподіваної бурі… Либонь, тому так вагомо звучить акафіст зі зверненням: «Радуйся, радосте наша, покрий нас від усякого зла чесним твоїм омофором». І нехай благодать явить піклування про подорожника!

…Коли ж то було? Давно. Йшла зі школи додому. Мить зупинки. Бо почула, як хтось оповідав про страсну седмицю, що окреслює час останнього тижня перед Великоднем. На той короткий період припали останні дні земного Христового життя: страждання, розп'яття, хресна смерть, поховання та Воскресіння. Школярка вслухалася в оповідку. Запам'ятався епізод про те, як на шляху до Єрусалиму Христос побачив розкішне дерево; гілки смоківниці пишно прикрашали стовбур густим листям, чим приваблювали подорожників. Та на їхній подив ніхто не міг віднайти плодів. І промовив стомлений Христос: «Нехай повіки не буде із тебе плоду!» І умить всохла смоківниця.

Для шестикласниці почуті факти викликали інтерес. Вона прагнула їх осмислити. Тоді раптом набігли чисті, як щире срібло, сльози, а відтак – рясне захоплення світлом з небес…

***

Що для неї непроминальне? Що супроводить її близькими й далекими дорогами? Будьмо певні: це – обличчя незабутніх! А ще – квітка, що має множинну основу: півники. Ця квітка завжди несе рятівну силу, оберігаючи від всякої нечисті. Галина Корбич схиляється над «богородицькою травою», бо впевнена: чебрець –

то добрий знак для її родини. Вона вдивляється у світлинки рідних – для неї вони живі…

Батьки Галини Корбич – Григорій Казиміренко та Єлисавета Казиміренко (дівоче – Попик) – завжди нагадували сковородинівський тип «внутрішньої людини» з її приматом духовного начала над «зовнішнім» зматеріалізованим світом. Вони були далекі від досягнення того, що сьогодні йменується кар'єрою, не переймалися поширеним в радянські часи стремлінням до міщанського добробуту, не ганялися за дефіцитом. До матеріальної сфери ставилися байдуже, а навіть мали зверхній стосунок, задовольняючись мінімумом, необхідним для життя. Якось Галина запитала свого чоловіка, чи пригадує він хоча б одне якесь прохання від її батьків: привезіть, мовляв, із Польщі те, чого їм бракує. Відповідь була однозначною: «Ні, ніколи». Батьки купляли ті продукти, що були наявні у київських магазинах. Звісно, має місце риторичне запитання: хто б не тішився кожному, навіть найпростішому подарункові від улюбленої доні, до того ж із-за кордону?

Натомість батьки завжди багато читали, до останніх своїх днів виписували різні газети й журнали, слухали радіо, яке повсюди в українських селах називали «брехунцем». Та вони жили у Києві, на Новобіличанському масиві. Нерідко бувало, що й ранок заставав їх за тим слуханням – жадобою правди і об'єктивности. Як вдавалося, то охоче «ловили» і закордонні радіостанції, обговорювали телепередачі. Батьків цікавив світ, хвилювали їх небуденні події, у т.ч. в політиці, історії, культурі, навколишньому середовищі. Хто тільки не милувався батьковими руками? Григорій Казиміренко і майстрував, і добре грав на мандоліні, і вміло малював. Тому й не дивно, що з кожної стіни буквально «дивилися» на гостей хати його картини. А ще батько по-господарськи експериментував із плодовими деревами – прищеплював плідною правицею. За це його сусіди ласкаво називали «мічурінцем». На невеличкій присадибній ділянці у Пущі-Водиці яблуні час від часу змінювали сорти своїх плодів. Відати б, як назвати дерево, на якому дозрівали разом груші й сливи?.. Наприкінці свого життєвого шляху Григорій узявся записувати у «товстий» зошит спогади у вигляді окремих епізодів.

Зграбністю форми, образністю висловлювань, динамічністю розповіді вони схожі на ескізи або маленькі новели.

Галина часто згадує батьків. Їхні неповторні образи для неї живі, хоч вони й належать Вічності. Для них була примітна така природна інтелігентність, яка є не якістю професії, а висвітлює внутрішній стан людини. Тут прикладом може послужити її Батько. Як військовий інженер-радіолокатор, він свідомо відмовився від просування на вищі щаблі військової служби. Щоправда, дружина ніколи не жалкувала не лише з приводу його рішення, а й своїх невикористаних життєвих ситуацій. Тут зримо напрошуються вкраплення із споминів Галини Корбич: «Моя мама вчилася в кіно-технікумі на розмножувача кінострічки. Надзвичайно гарна своєю південною вродою, притягувала вона увагу «кіношників». Проте з багатьох пропозицій знятися в кіно скористала лише один раз, та й то у якомусь документальному фільмі про домашні тварини, де мала справу з кроликами. У кіно-технікумі вона познайомилася з моїм батьком, котрий проводив лабораторні заняття. Прибавив її своєю скромністю і серйозністю, чим відрізнявся від безпосередньої братії служителів 9-ої музи. 13-річною дівчиною приїхала мама у Київ із села Кримка Первомайського району, що в Миколаївській області. Це село відоме тим, що під час війни діяла тут підпільна молодіжна організація «Партизанська іскра». До слова, її діяльності присвятив один з перших своїх творів Олесь Гончар. Членів «Партизанської іскри» розстріляли нелюди. Мама усе своє життя сприймала це, власне, як трагедію. Бо ж знала особисто багатьох із них, шанувала свого директора школи Моргуненка – організатора і керівника «Партизанської іскри». Вона вболівала, що в рядах партизанів знайшовся односельчанин-зрадник».

Так воно буває: ніби весняна пора, пражить сонце, а – глянь крізь віконце, де поділося сонце? Заквітлі вишні несподівано одягнулися в білі снігові шапки… Хоч за вікном і панує травневий розмарин.

***

Ні, не кожна дівчина нині знає зміст давнього слова «привертень». А колись в Закарпатті нерідко можна було почути: »Гафійка дала Петрові привертень, бо так вже за нею ноги заплітає, що й ходити не годен». Отже, привертень означає «привертати»,

«дати чари», тобто зачарувати за допомогою напою з рідкісної рослини – гронянки.

Зрозуміло, Галина Корбич цього звичаю, який побутує на Рахівщині й Міжгірщині, не відала. А зі своїм судженим– Юзефом Корбичем – вона познайомилася у цікавому місці, одне слово, у клубі польських студентів. Про існування такого осередку в Києві, що постав у 70-х рр. минулого століття, знало небагато киян. Тоді чимало молодих людей з Польщі навчалося в українських університетах. Тодішня польська влада вміла подбати про дозвілля молодих співвітчизників. Їм на правах господарів було надано невелику частину приміщення Генерального консульства Польщі у Києві. Хлопці й дівчата оформили її на свій смак. Там панувала неповторна атмосфера – пливли тихі мелодії, точилися бесіди, покріплені легким вином. Здавалося, невимушеному спілкуванню не буде межі. Примітно, що кожен з уродженців Польщі міг запросити сюди добре знайомих друзів. Як на ті часи, то був у Києві, за свідченням Галини Корбич, «маленький клаптик культурної Європи. Як же він відрізнявся від подібних реалій у тогочасному Києві! Обмаль ресторанів, цілковита відсутність кав'ярень молодіжного профілю. Як тільки у новозбудованому кафе починала збиратися молодь, його одразу зачиняли, переробляли, зміняли профіль; власне, можновладці робили все, щоб не допустити творчих угруповань, у середині яких могли виникати крамольні думки.

Кажуть, судженого і возом не об'їдеш. Так сталося і з нашою парою – Галиною Корбич та Юзефом Корбичем. Ні, гронянки вони не звідали. Натомість була магічна сила знайомства, яке тривало упродовж трьох літ, коли вона навчалася в Київському університеті імені Тараса Шевченка. З-поміж своїх наставників Галина Корбич виокремлює Павла Федченка, Василя Яременка, Петра Кононенка, Валентину Поважну.

З її боку нелегко приймалося рішення вийти заміж, бо ж це означало необхідність виїхати з України на чужину. У сьогоднішніх умовах подібні факти мали б інше трактування, зосібна стосовно поняття міждержавних кордонів. Що ж, навіть об'єктивно існуючі географічні межі виглядають звуженими, а весь світ, так видається, стає меншим. Адже він – у певному сенсі –

перетворюється у спільне для всіх жителів планети місце проживання.

Проте у 70-х роках ще неоднозначно сприймалося і відчувалося закордоння, що поєднувалося з розподілом на «своє» і «чуже». Галині Корбич вдалося обидва поняття об'єднати, сконцентрувати їхні животворні начала на Польщі. Звичайно, у цьому процесі вона могла повністю покластися на Юзефа Корбича, який явив зразкове розуміння життєвих колізій дружини. До речі, в його особі польська наука має свого авторитетного репрезентанта. Юзеф Корбич успішно захистив дисертації – кандидатську й докторську, отримав звання професора, відтак – члена-кореспондента Польської Академії наук. Нині він – член багатьох польських установ, товариств і колективів, пов'язаних із наукою. Назвати б найважливіші з них: експерт у Національному центрі науки, що прийшов на зміну Комітету наукових досліджень. До того ж він – експерт у складі Державної акредитаційної комісії, заступник голови секції технічних наук у Центральній Комісії до справ наукових ступенів і звань тощо. Окрім того, йому надали членство ряд міжнародних організацій і корпорацій, робота яких відповідає сфері його професійної діяльності – обчислювальних процесів, автоматики, електроніки. Перу Юзефа Корбича належить вісім капітальних монографічних праць. Наголошую на цих фактах ще й тому, що польський вчений зі світовим ім'ям є випускником Київського політехнічного інституту. До того ж і кандидатську й докторську дисертації він блискуче захистив у стінах знаменитого Київського Інституту кібернетики НАН України. І встиг це досягти, маючи за плечима тридцять п'ять літ від роду. Що ж, для нього Київ закономірно постає рідним містом, бо ж тут – з незначними перервами – жив і трудився майже шістнадцять літ.

Як тут не підкреслити ще один примітний факт? Батьки Юзефа Корбича – Розалія та Семан – походять з казкової Атлантиди – Лемківщини. Вони опинилися на західних теренах внаслідок горезвісної акції «Вісла». У її рамках було насильно виселене все українське населення з рідних земель. Та у родині плекали Шевченкову мову, культурну традицію етнографічно-лемківського районування. Все це націлює на рефлексію, що так зримо проступає із реалій цьогорічних історичних подій зі столичного Майдану: лемківська пісня «Плине кача» здобула

нечувано всенародний розголос, власне, як поминальний славень на честь Небесної сотні… Досі співали, коли прикипала до живих сумна церемонія прощання, «Чуєш, брате, мій…» Богдана Лепкого.

Відтоді Дніпро й Вісла понесли чимало водних хвиль, власне, як знак минулого у часі й просторі. Однак, в біографії Юзефа Корбича значиться лише одне місце праці, яке він обійняв після здобуття вищої освіти в Києві й повернення до Польщі. Це – університет у місті Зельона Гура, де він як вчений та організатор вищої школи здобув упродовж кількох десятиліть високий авторитет. Його різностороння діяльність промовисто свідчить, що центр і периферія – поняття відносні, надто сьогодні – у добу інтернету й різноманітних видів швидкісного зв'язку. Усе залежить від людини, її активності: людина може перетворити продуктивну периферію в центр або принаймні наблизити її до нього.

Цілком очевидно, що із містом Зельона Гура пов'язане і життя Галини Корбич, якій судилося працювати на ниві україністики, власне, в екстериторіальних центрах цієї галузі. Тому доводиться їй трудитись жертовно: щоденно випадає їздити на роботу в осередки україністики, що функціонують далеко від місцевості під Зельоною Гурою. Йдеться про Варшавський університет (1995 – 2000), а також Познанський університет імені Адама Міцкевича, де вона трудиться від 2000 року. Справжньою віхою на шляху її становлення як зрілої дослідниці став захист кандидатської дисертації «Літературно-науковий вісник» (1898 – 1906) та український літературний процес». Він відбувся в 1994 років Інституті літератури НАН України. Праця була виконана під науковим керівництвом визначного українського вченого Федора Погребенника (1929-2000). Новаторська робота удостоїлася схвальної оцінки з боку авторитетних опонентів – Павла Федченка та Наталії Сидоренко. Її матеріал ліг в основу змістовної монографії «Журнал «Літературно-науковий вісник» львівського періоду (1898 –1906)» (Київ, 1999).

Натомість захист докторської дисертації відбувся 7 квітня 2011 року у стінах Познанського університету імені Адама Міцкевича (2011). В її основу лягли ґрунтовна монографія «Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму. Вибрані аспекти рецепції» (Познань, 2010), а також узагальнений науковий доробок, що охоплював біля

сто опублікованих праць. Офіційні опоненти – професори Б. Бакула, Я. Поліщук, В. Соболь, А. Матусяк – високо оцінили працю Галини Корбич. Так, польський вчений Богуслав Бакула аргументовано виокремив її значення стосовно познанської україністики на контекстуальному тлі українсько-польських літературних взаємодій. У чому полягає сутність її заслуг? Вона спричинилася до тих зрушень, які активно вплинули на трансформацію відношення наукових кіл в Польщі до плодотворної рецепції українського письменства загалом. Звідси – посилення інтересу польського суспільства до української культури. До слова, Познаньський університет імені Адама Міцкевича став ініціатором заснування першої кафедри україністики в Польщі після проголошення незалежності Української держави. Таким чином, нерідко навмисна недооцінка з боку польської науки культурно-історичного оточення, власне, з проекцією на духовні устремління українського народу, зазнала позитивних змін передусім на зламі XX – початку XXI ст.

***

Творчий доробок Галини Корбич добре відомий не лише у Польщі, але й в Україні. Її наукові зацікавлення справді широкі. Вони стосуються передусім вивчення творчості Марка Вовчка, Михайла Драгоманова, Михайла Грушевського. Увага дослідниці зосереджена на літературно-критичній сфері раннього українського модернізму. Цій темі присвячена згадана монографія, на сторінках якої висвітлений літературно-критичний дискурс раннього українського модернізму крізь призму його рецепції в типологічному, сказати б, тривимірному зіставленні: Захід – Польща – Росія. Авторка усебічно розглянула художні досягнення Івана Франка, Лесі Українки, Миколи Євшана, Микити Сріблянського, Андрія Товкачевського, Гната Хоткевича, Василя Панейка, Андрія Ніковського, Миколи Вороного. Вона переконливо обстоює сутність компаративістичного вивчення фактів, подій, явищ, тенденцій та закономірностей як культурного симбіозу, у межах якого взаємодіють концепти різних гуманітарних ділянок, у т.ч. герменевтики, феноменології, структуралізму. Словом, рівень моделювання історико-літературного процесу, за слушним твердженням польського літературознавця Богуслава Бакули, адекватно віддзеркалює

складові художнього світу. Він відображає універсум культурного поступу з проекцією на «внутрішні» (мононаціональні) та «зовнішні» (полінаціональні) міжлітературні взаємодії. Для монографічного дослідження Галини Корбич властиве новаторське прочитання цілої низки питань, що характеризують, приміром, модус Європи як чинник становлення українського модернізму, набутки російського письменства в контексті ідейно-естетичних поглядів Миколи Євшана, польський модернізм крізь призму антиномій Івана Франка, уявні світи Лесі Українки на рівні декодування текстових структур. Поділяю думку Валентини Соболь про те, що порушені Галиною Корбич аспекти «досі не піддавалися глибшому вивченню на грунті польської україністики». Загалом ця праця заслуговує на ширший аналіз, який – при іншій нагоді – хочеться подати в окремій площині.

А «тепер і зараз» прагну наголосити: елемент жертовності у круговерті життя Галини Корбич має постійну величину. Остання передалася й дітям. Так, син Ярослав, будучи підлітком-ліцеїстом, несподівано заявив: «Ось – моя Біблія». І при цьому показав на підручник з фізики. На третьому курсі навчання у Варшавському університету стало відомо, що Ярослав вже заслужив місце в аспірантурі. Справді, він став аспірантом у стінах рідного Храму науки, а продовжив навчання – у Технічному університеті у німецькому місті Ганновер. Там і відбувся успішний захист його кандидатської дисертації зі спеціальності «теоретична фізика». Опісля було стажування в Барселоні. А нині Ярослав Корбич працює в науковому фізичному центрі при Гданському університеті. Шестирічна внучка Леся ще не побувала в Києві, але вже впізнає місто на образках. Вона захоплено дивиться телевізійні передачі з України. Коли ж на моніторі побачить славетний Софіївський собор, то радо плескає в долоні й вигукує: «Київ! Київ! Київ!» Так-так, Галина Корбич не натішиться вихопленою з уяви картинкою. Бо переконана: таким чином, усе знову повертається на круги своя...Питаймо себе: коли ж весна водить ягілки-хороводи? Либонь тоді, коли зорі хороводять на небі та віддають свою теплінь людям. І охоче повторює давно завчені строфи з поезії «Ураніл» Ярослава Івашкевича у блискучому перекладі Дмитра Павличка: «Богине тривкості і світла неземного, / Що вмієш день останній побороти, / Богине знищення і всього

злого, / Стій на сторожі дому і ніщоти. / Візьми мене в свої зелені гони / І вирви руки – змилуйсь наді мною, / І поховай, і дай мені свої корони. / Щоб був тобою я, ніщотою й сосною».

А вона, щаслива й усміхнена, поспішає комусь на приязну зустріч. Що ж, є сподівання: її ніколи не покине почуття споглядання і ширше – розуміння прихильності до ближнього. Навіть тоді, коли їх ділить необмежена відстань. Адже все, що живе, рано чи пізно гасне. Тільки веселі казкові велетні Гаргантюа та Пантагрюель полишаються без упину радісними у тих вічних забавах, які виписав великий гуманіст XVI століття Франсуа Рабле…

РЕЦЕНЗІЇ

Микола ЗИМОМРЯ, проф. (Дрогобич)
Наталія НАУМЕНКО, проф.(Київ)

Крізь сад письменницьких портретів

(Ткачук М. Історія української літератури XX століття. –Тернопіль: Медобори, 2014.– 608 с.)

Фундаментальна проблема, яку ставить перед собою автор монографічного викладу Микола Ткачук, це – відтворення цілісної картини українського літературного процесу XX століття. Вона набула значної дискретності в силу радикальних соціально-культурних зрушень (ідеологічно зумовлене вилучення імен і текстів із наукового та читацького обігу; недостатність наукових знань про літераторів новітньої доби; нерозробленість власне українських літературознавчих концепцій та критеріїв оцінки художніх творів).

Зрозуміло, будь-яка нова студія для майбутнього читача – невідомість, таємниця, загадка, цікавинка. Надто ж тоді, коли це – нарис історії вітчизняного письменства; адже йдеться про авторів, відомих читачеві здавна, але зчаста, на жаль, короткими, принагідними згадками в критичній літературі, збірниках наукових праць та періодиці. А інколи – з постійною переміною знаків, акцентів.

Упродовж тривалої історичної доби – від кінця XIX до початку XXI століття – український літературний часопростір визначався, з одного боку, виразною амплітудою періодів розквіту та занепаду, вільного польоту творчої думки та засилля кон'юнктурного письма, а з другого – дедалі сильнішою потребою інтеграції в культуру інших народів. *Перша проблема* зумовлює дослідницьку увагу до актуалізації національної пам'яті в різні періоди розвитку літератури; *друга***,** надто ж сьогодні, в епоху глобалізації, – осмислення інноваційних процесів у письменстві, зміни художніх систем та естетичних чинників її умотивованості, місця та ролі української словесної творчості у загальносвітовій культурній парадигмі.

«Кожна епоха може думати, ніби володіє канонічним смислом твору, однак варто лиш трохи розсунути межі історії, щоб той єдиний смисл перетворився у множинний, а закритий твір у відкритий», – писав Умберто Еко в роботі «Відкритий твір». При всій суперечливості цієї ідеї можемо скористатися нею, перевідкриваючи тисячі разів відкриту, на перший погляд, українську літературу.

Ми, звичайно, не знайдемо в ній нових творів. Проте, відкинувши пафос, риторику й ідолопоклонство, проаналізуємо її мову, її внутрішню логіку, діалектику боротьби в ній різних ліній і традицій. А для цього вглибимося в її тексти і розкриємо їхні глибинні структури, підтексти. У цьому завданні можна якнайширше послуговуватися прийомами семіотики й різних течій структуралізму, пам'ятаючи про їхні pro і contra, обмеження й максималізм.

Часто і зараз послуговуються такими критеріями, як «знання» літературного твору й цілого літературного процесу (начебто вони існують об'єктивно, а не в нашій інтерпретації), «вписують» окремі постаті і літературні явища в контекст (нібито

він не створюється кожного разу під певним кутом зору, який вибираємо разом з методом, яким описуємо їх).

Декларована об'єктивність, під яку сьогодні «підверстується» і крайній суб'єктивізм, ігнорує те, що літературна історія існує насамперед у текстах та їх інтерпретації, а літературний твір – це не якийсь об'єкт, що стоїть сам по собі і повертається одним і тим же обличчям до кожного читача і в кожний період. Що ж стосується літературного критика, дослідника, то він входить зі своїм світом, своїми інтенціями і цінностями у структуру тексту, створює і підпадає сам під систему умовностей і кодів інтерпретаційного процесу – процесу породження смислів.

Тому й варто, за словами теоретиків неоромантизму, «долати протистояння непереборних опозицій», у яких одне перед одним постають минуще і вічне, просте і складне, пересічне й непересічне, зовнішнє й внутрішнє.

Серед основних причин *відродження літератури в Україні 20-30-х рр. XX століття* (розділ перший) М. Ткачук вирізняє тогочасну літературну ситуацію, яка викликала потребу в жанровому розмаїтті. Період 1910 – 1930-х років у історичному плані – становлення молодого українського письменства. На сторінках щойно створених часописів бурхливо дискутувалися нагальні завдання мистецтва, його зв'язки з дійсністю. Тривали пошуки літератури, співзвучної новому часові – стрімкішому за добу рубежу XIX – XX століть, яку Іван Франко називав «нервовим часом».

Співіснування в українській поезії першої третини XX століття художніх систем: неоромантизму (що його в монографії М. Ткачука репрезентують В. Сосюра, Ю. Яновський, М. Йогансен, О. Влизько), неокласицизму (М. Рильський, М. Зеров, П. Филипович, О. Бургґардт, М. Драй-Хмара), символізму (М. Філянський, Я. Савченко, П. Савченко, Д. Загул, Д. Ярошенко, М. Терещенко), імпресіонізму (В. Чумак, В. Еллан-Блакитний, М. Хвильовий), експресіонізму (Т. Осьмачка), футуризму (М. Семенко), конструктивізму (В. Поліщук) – зумовило настільки неосяжну кількість письменницьких імен, що годі й спробувати осягнути їх сам-один. Спільним знаменником для них є, за висловом автора рецензованої праці, «мобільність» в освоєнні

багатств світу, його суперечностей, трагізму буття людини в складному вирі подій (с. 25).

Такий само висновок можна зробити й з аналогічних праць Т. Салиги – збірок статей «Імператив» (1997), «Високе світло» (1995), зокрема й оглядовій статті «Українська поезія: шляхами шукань», де наукова акцентуація зміни художніх систем у віршуванні доцільно доповнюється цитатами з ліричних творів, іноді й досі неопублікованих.

Доцільно пригадати «Думки про мистецтво» Євгена Маланюка, що допоможе й науковцеві, й читачеві простежити становлення інтегративної картини світу, репрезентовану в «Історії…» М. Ткачука, через потебнівську сув'язь наукового (історичного) та поетичного мислення в межах світогляду літератора:

«*Мистецька творчість не полягає на аритметичних комбінаціях атомів життя, бо – в моменті тих комбінацій – атоми будуть бездушні, а життя – неживе… Мистецька творчість не полягає на репортажовім чи там натуралістичнім малпуванні життя, бо те малпування – статичне, а життя – це рух, динаміка… Митець мусить зродити з себе свої образи… вибрунькувати їх цілісно, опукло, тривимірно – так, як це робить саме життя*». А це вельми важливо і для самого письменника, і для дослідника його творчості.

Акцентуючи на жанрово-стильових особливостях української лірики періоду «Розстріляного Відродження», Микола Ткачук розглядає їх у синхронії та діахронії. Так, із його погляду, традиції футуристів відбилися у доробку Анатолія Мойсієнка та Віталія Гайди (с. 46), – тема доволі цікава, одначе вона іще чекає на свого дослідника. Адже слід узяти до уваги, що на мовному рівні у доробку футуристів виявляється наївність, «дитинність» в осмисленні довкілля через різні, зокрема вільні та візуальні, віршові форми. Прагнення показати світ у динаміці привело до переважання у віршах іменників та дієслів, контамінації прикметників з іменниками у неологізмах (як символ невіддільності предмета від його якості), активного користування звуконаслідувальними словами, контрастної кольористики та графічної чіткості вислову, що характерно й для творів названих сучасних поетів.

Щоправда, дещо сумнівною у структурі наступного розділу – «Драматургія і театр доби Відродження» видається наявність нарису про загальний розвиток української культури того часу. З нього варто було *починати* мову про відродження української літератури, адже тут, безперечно, закладено мистецтвознавчі та суспільствознавчі ключі до розуміння специфіки власне писемних текстів – знакових феноменів доби.

Проте загалом монографія Миколи Ткачука являє собою унікальну галерею письменницьких портретів, заснованих на відомих, одначе по-своєму інтерпретованих біографічних фактах, передусім тих, які ведуть читачів до відкриття «своєї» грані у цьому портреті. На ґрунті звичних анкетних даних (дати народження та смерті письменника, хронологія творчості тощо) вибудовується ціла історія, з якої пізнаються таємниці творчої лабораторії митця, становлення його індивідуального стилю. І ця історія під пером науковця може викристалізуватися в абсолютно несподіваному жанровому вимірі – романі у новелах, віршах у прозі, приватному листі, детективі…

Кожен літературний портрет під пером Миколи Ткачука набуває причетності не лише до писемних, а й до мистецьких жанрів. У пастельних тонах виписано постать Павла Тичини: «Вірші [збірки «Сонячні кларнети»] пройняті спалахами життєлюбства, радістю, очікуванням, юнацькими надіями. Водночас художній світ забарвлений драматичними нотами. Її назва відбиває *філософію віталізму*, тобто життєствердження, символізує світову гармонію, радісний гімн природі, омузичений сонячним промінням кларнетів» (с. 109); «Чарівний портрет української дівчини-весни нагадує образ уквітчаної весни… Сандро Боттічеллі» (с. 113), «Автор «Сонячних кларнетів» постає перед читачем як геніальний музикант і диригент всесвітньої гармонії, краси та досконалості» (с. 132).

В образі Максима Рильського не можна не спостерегти жанрових особливостей гравюри, передусім малюнка голкою, акватинти й навіть офорту. Зокрема, це стосується згадок не лише про його літературний доробок, а й про роботу над словниками, дипломатичну діяльність. Варто зупинитися на аналізі хрестоматійного «Яблука доспіли…» (с. 151 – 152), аби осягнути «офортову» контрастність мислення-чуття не лише Максима

Рильського, а і його дослідника – Миколи Ткачука. Крім традиційної символіки яблука як атрибуту весілля та одруження, науковець згадує й міф про яблуко розбрату; він акцентує на співударах мажорної та мінорної тональностей вірша, «довірливій» інтонації та філософській розважливості ліричного героя…

До Ткачукового аналізу віршів Євгена Плужника придатним видається визначення китайської картини ґохуа – *синтез малюнка, вірша й каліграфії*: красивий поетичний пейзаж, квіти, риби або птахи, зображені на вузькій смузі сувою. Предмети ніби виймаються з поетового оточення і вводяться у біле поле картини, супроводжуваної віршами самого художника й червоними печатками. Своєрідна повітряна перспектива (розмиви туші, що створюють враження туманної імли й глибини простору) сполучується з протиставленням планів, ритмічним співвідношенням великих і малих форм, а у мовленні – з домінантою дієслів, як-от у вірші «Вчись у природи творчого спокою…»: « *Вчись у природи творчого спокою / В дні вересневі. Мудро на землі, / Як від озер, порослих осокою, / Кудись на південь линуть журавлі. / Вір і наслідуй. Учневі негоже / Не шанувати визнаних взірців, / Бо хто ж твоїй науці допоможе / На певний шлях ступити з манівців»?*

Із аналізу цього архітвору М. Ткачук робить висновок: Є. Плужник «вірить у цілющу силу й розум природи, тому що в ній немає манівців, які перестрівають людину на шляхах істини» (с. 166).

До стилю прози Михайла Стельмаха науковець добирає мовні засоби, які можна порівняти з петриківським розписом: «За допомогою метафоричного мислення оживають осінь, весна, дощ… Пахощі асоціюються зі звуком чи барвою – сріблястий звук сміху, осінь пахне кропом у селі, вогняними антонівками, золотистим зерном. Така яскравість колористики підсилює емоційний настрій ліричного героя» (с. 383). Ці слова слід підкріпити цитатою з повісті «Гуси-лебеді летять…»: «*Мати почала діставати… свої вузлики. В них лежало те, що далі зійде, закрасується й перев'ється по всьому городі: огірки, квасоля біла, ряба й фіалкова, безлуский горох, турецький біб, чорне просо на розвод, кукурудза жовта й червона, капуста, буряки, мак, морква, петрушка, цибуля, часник, наут, соняшник, кручені паничі, нагідки, чорнобривці,*

гвоздика і ще всяка всячина». Прикметно, що наведений опис послужив основою для гобелена Людмили Жоголь «Стельмахові роси»: тут згадані в цитаті квіти зображено на тлі густого зеленого лісу.

У віршах В. Герасим'юка М. Ткачук спостеріг синтез різних стильових манер на ґрунті карпатського орнаменталізму, головною емоційною константою його доробку визначено подив (с. 470). Проте у віршах поет цього не декларує, не заявляє про зміни своїх естетичних засад, не закликає до версифікаційних експериментів. Йому важливіше надавати образам несподіваних семантичних значень, поєднувати реальне з ірреальним, конкретизувати абстракції. Згідно з автором рецензованої монографії, В. Герасим'юка цікавить не стільки видимий бік образу, скільки внутрішня сугестивність. Його твори вирізняються поліфонізмом наскрізних інтонацій, образів-символів, мікро- та макросюжетів, реалістичного та ірреального планів ліричної оповіді, які, вступаючи в невидимий діалог, утворюють «ефект поетичного багатоголосся» (с. 468 – 469).

Орнаментика української народної вишивки притаманна й нарисові про Василя Голобородька (розділ «Київська школа поетів»). З творчістю Голобородька, як і загалом «Київської школи», в українську поезію увійшов непідробний драматизм народного життя. Через слово поступово відроджується слов'янська міфопоетична свідомість; відбувається повернення до первісної основи буття (с. 503).

Усе це, на нашу думку, зумовило появу незвичних доти жанрових ґатунків вірша: поезія-літопис («Русь червлена», «Саркофаг: сторінка майбутнього літопису» В. Кордуна, «Літо літописує» В. Голобородька, «Спорудження храму» М. Григоріва), поезія-малюнок («Хлопчик малює літо» В. Голобородька), поезія-замовляння, поезія-витвір народного рукомесла, симультанна поезія, витримані у ключі народнопісенної образності поезії-діалоги та полілоги. Фольклоризм як першооснова віршування виявляється тут і на внутрішньому, і на зовнішньому рівнях.

Актуального на сьогодні антивоєнного звучання, втіленого в природних образах, набуває літописний стиль у вільновірші В. Голобородька «Літо літописує» (1981). Ключовий для стародавніх літописів концепт «літо» (у значенні «рік» –

наприклад, «В літо 946…», «В літо 988…») інтерпретується у нинішньому його значенні – «пора року». Уява автора наділяє його здатністю бути «літописцем»: *Літо літописує про луг – / ярощу бджіл. / Літо літописує про поле – / проріщу пшениці: / Воїнство зерен під землею іде / у мосянжевих шоломах копиць, / чуєш: коні бряжчать джерельними вуздечками!»*

Постаті князя та його воїнів символізуються в образах пшеничного зерна, і в моменті їхнього проростання, спостереженого ліричним оповідачем, прозирає очуднена рефлексія на тему війни та миру, колізія руйнівної та творчої сил. Мирне «воїнство зерен» не тільки «*пильно розглядає невідомі предмети: / іржаві гільзи, / уламки снарядів*», а й цілком серйозно «*замислюється над їхнім призначенням: / бо ж те хоч і посіяне, / але ніколи не проростає*».

Значну увагу в монографії М. Ткачук приділяє й тенденціям розвитку української літератури початку XXI століття: поверненню в науковий обіг репресованих і маловідомих постатей, численним літературним фестивалям та конкурсам, літературним угрупованням, розвиткові різних родів літератури на тлі зламу століть… і, нарешті, дискурсивній практиці як письменства, так і його наукових інтерпретацій.

Кожен з нових напрямів і методів має своїх прихильників і противників, майже кожен на сьогодні виявив і свою обмеженість. Головне ж – структура сучасного знання загалом забезпечує дослідникові можливість вибору певного наукового дискурсу і певної методології. Здається, усвідомивши кризу тотального смислу академічної методології, можемо прагнути (і не лише прагнути, а й створювати, як це робить М. Ткачук) диференційовану, різнорівневу, відмінну методами, стилями, з різними інтерпретаційними стратегіями структуру літературної науки, критики, яка була б спрямована до реального, а не абстрактного досвіду індивіда.

Саме на такому контрасті будується огляд української драматургії останньої третини XX – початку XXI століть. Тут М. Ткачук детально зупиняється на двох постатях – Олексі Коломійцеві та Ярославі Стельмаху.

Так, О. Коломієць скеровує свій погляд на нетрадиційну драму і вводить її елементи в свої п’єси. Доказами майстерного

світобачення, проявленого уже в першому творі «Фараони» (1962), є побутова фактура п'єси, український національний колорит (у порівнянні з «Лісістратою» Аристофана, (с. 576), жива народна мова, унікальний український гумор. І, як вінець усьому названому, – довге сценічне життя. І герої Коломійця – не «іконописно-позитивні», як влучно характеризує їх Микола Платонович, а багатогранні особистості, у яких своєрідно збалансовано «позитивні» й «негативні» риси.

З другого боку, драматургії Ярослава Стельмаха незатишно і тісно на ложі морально-етичної проблематики. Тісно тому, що каліцтво моралі, характерів та поглядів художник створює без зайвого пафосу обурення і моральних учень, – як обставини, запропоновані дійсністю, засуджувати які – не варто, сперечатися з ними і кричати – тим більше. Вони – як дощ, тому – куди корисніше, зрозумівши це відкрити парасольку.

Ярослав Стельмах аналізує не тільки характери, а й інтереси людей, обставини, в яких вони живуть і котрі їх формують. В цьому розумінні його погляд історичний – бо, якщо за Карлом Марксом, історія є ні що інше, як діяльність людини, спрямована на задоволення своїх потреб. А характери? У процесі боротьби за свої інтереси вони змінюються, деформуються, перелаштовуються і, скинувши свою стару личину, знаходять нове вираження обличчя – наївне, інфантильне, цнотливе, інтелектуально недоторкане, віддане (с. 580 – 581).

Драматургію після Вампілова, нині призабутого й відомого лише за екранізаціями на телеканалах на кшталт «Наше улюблене кіно», «Культура» та «Ностальгія», заведено називати поствампилівською – ліричною, чеховською, на півтонах, підтекстах, паузах і других планах. Ярослав Стельмах, та й Олексій Коломієць – також, очевидно, поствампилівці, але не тільки в цьому – стилістичнім змісті. Одна з перших п'єс Вампілова початково називалася, як звісно, не «Прощання в червні», а «Ярмарок». Тема ця – яскравого розпродажу, всезагального торгу, очевидно, і ріднить п'єси Коломійця та Стельмаха з драматургією Вампілова, Арро, Злотнікова, Казанцева, Розумовської, Петрушевської… ріднить тому, що для всіх персонажів значуще питання: «А скільки це коштує?» Автори тонко, як нейрохірурги, «оперують» знакові для них факти і обставини. Будь-коли їхні

п'єси, можливо, стануть достовірним історичним документом – про рівень наших всезростаючих потреб і запитів, у т.ч. про нас…

XX століття подало яскраву картину достеменного літературного «вибуху» (за образним висловом Марії Зубрицької), який, з одного боку, спричинився до лавиноподібного потоку літературної інформації, а з другого – спровокував множинний характер її осмислення. З огляду на розмаїття нововідкритих імен і явищ у новітньому письменстві, автори цього проекту ведуть наукові дослідження в контексті зіставлення та порівняння маловідомих або нових творів української літератури кінця XIX – початку XXI століття зі знаковими літературними постатями та феноменами цієї доби.

Без «дихання життя», про яке говорить перша книга Біблії, «дихання», яке кожний творець мусить вдихнути в свій твір, від твору залишається «бездушний зліпок глини, аритметична сума хаотизованих атомів, що розпадуться від найменшого подмуху». Ці думки поета-вченого Є. Маланюка мають глибокий науковий сенс: аналізувати літературні твори – означає вміти відчувати і досліджувати енергетику художнього слова, що й засвідчує рецензоване дослідження Миколи Ткачука.

Людмила Краснова, д-р філол. наук, проф.(Дрогобич).

Primus inter pares - перший між рівними

(*Микола Ткачук. Художній дискурс лірики Андрія Малишка. – Тернопіль; Медобори, 2013. – 309 с.*)

Хочете любити Україну – читайте А. Малишка, – сказав колись Остап Вишня. І мав рацію. Дослідження Миколи Ткачука охоплює широкий спектр значень поетичної спадщини визначного поета. Так, насамперед, любов до Вітчизни. Дослідження як ця любов оформила себе поетично – це магістральна лінія літературно-теоретичного осмислення художнього дискурсу лірики А. Малишка (і не лише лірики). Автор не оминув своєю увагою й епічний струмінь поетичного доробку Малишка.

Відштовхуючись від теоретичних узагальнень і концепцій визначних учених-філологів – Д. Чижевського, М. Бахтіна, Б.

Кормана, Ю. Лотмана, Ю. Тинянова, дослідник вибудовує свій власний підхід до осмислення постаті поета як гармонійної особистості, у сукупності й цілісності його біографії, світосприйняття, філософських розмислів й мистецького credo.

Автор монографії про Андрія Малишка намагається не оминути нічого цікавого й вагомого з того, що висловили ті, хто знав поета особисто, насамперед, – це Дмитро Павличко. А також усе значуще, що залишали інші дослідники творчої манери поета. Це роботи Л. Дем'янівської, О. Шпильової, Н. Гаєвської, В. Іванисенка, Л. Коваленка й ін.

Микола Ткачук як теоретик літератури і дослідник етичних і естетичних концепцій володіє даром тонкого розуміння і проникнення у герменевтичні звиви й вибудови художнього тексту, в таїну підтекстів та їхню асоціативність. Він усебічно осмислює роль багатогранної особистості ліричного героя – alter ego атвора, протагоніста, оповідача-наратора, автодієгетичної постаті. Ця примхлива мінливість авторського «Я» веде до кінцевої думки про максимальну наближеність всіх цих іпостатей до реально живого, щирого й відвертого в усіх виявах мужньої маскулінності поета складної доби.

Автор монографії про Андрія Малишка дає можливість реципієнтові відчути, як пульсує слово поета під різними кутами зору дослідника. Зміст свого наукового доробку М. Ткачук починає зі спроби відразу окреслити особистість поета й чудового пісняра – «Творча особистість Андрія Малишка». А далі йдуть вектори у складниках цієї цілісності, йдеться про віталістичну концепцію світу лірики, про патріотичний пафос її в роки Другої Світової війни (хоча пафос, пафосність, екстатичність не полишали поета ніколи). Йдеться про філософію кордоцентризму, прометеївську проблематику, про культурологічну тематику, гуманістичне спрямування поезії. Осібно розглядаються сонети Малишка, окремі цикли.

Своєрідним резюме можна вважати завершальний розділ «Суб'єктно-об'єктна структура лірики» Малишка. Тут автор монографії висловлює власне бачення суті лірики, яка відтворює стани людської свідомості, емоційно забарвлені роздуми, вольові імпульси, враження, ірраціональні відчуття і прагнення (с. 281). У цьому розділі Микола Ткачук супроводжує власні розмисли

думками і спостереженнями над сутністю лірики В. Халізєва, В. Сквознікова, С. Бройтмана, О. Білецького, В. Смілянської.

У теоретико-філософські думки дослідника гармонійно вплітаються окремі інтерпретації найбільш визначних творів Малишка. Особливо приваблюють автора монографії такі твори, як «Україна моя» і загалом поезії про воєнні звитяги: «У ліриці періоду війни поет піднісся до широких художніх узагальнень і філософських рефлексій. Він дивує читачів напругою морально-етичних шукань, уважного до первинних у своїй значимості проблем людського буття» (с. 79).

Тривожно-романтичний за духом і почуттями твір «Україно моя» хвилює дослідника, як і кожного реципієнта, хто б це не був школяр, шанувальник поезії як такої, дослідник чи фронтовик. Микола Ткачук з теплим почуттям і щирою повагою наводить слова Олеся Гончара, які напрочуд точно передають сутність рефлексій сприймаючого: «За словами Олеся Гончара, тільки «поет справді народний, митець глибокого патріотичного почуття міг так передати пекучий біль розлуки із рідною землею, тугу за Україною, оту синівську непогасну спрагу, що нею говорить не один рядок найкращих Малишкових поезій того часу» (с. 87). Так розумів фронтовик-митець слова й думки іншого фронтовика-поета. Вони боронили рідну землю від посягань ворога.

Автор монографії, говорячи про твір «Україно моя», разом з іншими шанувальниками творчості Малишка поділяє відгуки й інших поцінувачів: «Характирною рисою наративу твору Малишка є особлива «загостреність патріотичних почуттів воїна-українця (підкреслення моє – Л.К.), крізь призму яких поет сприймав драматичний перебіг воєнних подій. Можна сміливо сказати, що ні до цього часу, ні потім Малишко не сягав такої глибини поетичного самовираження, такого вільного припливу натхнення» (с. 86). Але й цю поетичну перлину поета наздогнала офіційна критика 1947 року, навісивши ярлика: «національно обмежений твір» – це одна болісно-гірка рана додалася до в цілому трагічної біографії поета (розстріл брата, горе матері, острах батька).

Микола Платонович розглядає поезію Малишка різних періодів. На першому етапі і пізніше крізь призму віталістичної концепції життєрадісного світосприймання. В дусі «активного романтизму» (М. Хвильовий) ліричний герой Малишка, стверджує

автор монографії, «із захопленням оповідає про широкі можливості, що відкриваютсья перед ним: «Тисячі доріг – і всі мої!» (с. 29). «Це ідеальний архетип світу, – продовжує автор – в якому мешкають «ідеальні типи» людей. Малишко оспівує рідну землю, багаті урожаї, рясні сади, у полі співає жайворонок і гудуть трактори, а навколо – усміхнені й доброзичливі люди, хлібороби, шевці, вчителі, працівники артілі» (с. 30).

Що це? Утопія? Чи певна довіра до влади, заклик до неї бути саме такою? Чи це прояв валеродизму, бажання захистити себе, українського поета, свою музу і своїх рідних від жорстокої реальності? Чи влада могла забути про розстріл брата ніби за участь у загоні Зеленого? Влада нічого не забувала. А у 1938 році, після кривавого 37-го, оптимізм поета не згасає, скоріше, навпаки, перегукується із сумновідомим пафосом п'єси «В степах України»: «Люди йдуть, свою цілують землю, / Не схиляють пліч ні перед ким» («Земля»).

Тоді ж співали: «Эх, хорошо в стране советской жить!». А Сталін сказав: «Жить стало лучше, жить стало веселее...» І М. Ткачук ні на хвилину не забуває, що «у позатекстуальному світі залишалися драматичні події голодомору 1933 року, загибель мільонів людей у Сибіру, знищені на Соловках діячі української культури, представники «Розстріляного Відродження»; смерть тисяч і тисяч невинних людей на Колимі, Магадані, Воркуті, масові розстріли безневинних людей, яких було таємно зарито в ровах у Биківні, Куропатах. Тридцяті роки – найчорніші сторінки українського народу» (с. 32). І на фоні цього суцільного жаху – залишатися оптимістом, носієм засад віталістичної концепції? Це – страшне двійництво, трагедія душевної і духовної розщепленості. І автор книги це інтуїтивно (і не лише) розуміє, співчуває, вболіває за улюбленого, тоді ще такого молодого українського сурмача, якому довелося переживати дуальність поетичного мислення, що потрібно було бути дуже мужньою людиною, щоб побачити «зорі в калюжі води» (О. Довженко) (с. 2).

Навіть у неперевершений цикл «Україна моя» довелось вставити слова вдячності «старшому братові». Війна довго не відпускала від себе поетичні візії поета. Микола Ткачук звертає нашу увагу на поезію Малишка «Степовий двір», у якій «підводяться з могил танкісти й сурмачі, / Розвідники й піхота –

пішанці, / І світяться під місяцем вночі / Повиті димом молоді зіниці». Відчутний слід «Балади про Василя Тютюнника» Євг. Маланюка: «То повстав Василь Тютюнник / І полки веде».

Розлядаючи знакові твори Малишка, автор дослідження бачить їх у єдиності змісту і форми, гармонійній цілісності. Він звертає нашу увагу на згущену метафорику лірики Малишка, численні зіставлення, паралелізми, ритміку рядків, на домінантні образи, структуротворчу роль інверсійних побудов, чинники загальної мелодики – алітерації, асонанси, повтори і перегуки рим, характер строфіки. Змістотворчими та ідеєтворчими рядками поета Малишка стають його непроминущі й вічні: «Україно моя, мені в світі нічого не треба, тільки б голос твій чути і ніжність твою берегти». І віра його в щасливе майбуття України: «Але бачити буду: цвіти зацвітають хороші у твоїм, Україно, зеленім і вічнім саду».Такий висновок формується під впливом глибокого, фахового і грунтовного дослідження лірики А. Малишка й його світоглядного credo.Наукове і разом з тим романтично піднесене за духом дослідження Миколи Ткачука, ця ошатно видана книжка знайде багатьох зацікавлених шанувальників поета, який і в гіркі періоди свого життя й життя України мав мужність зберегти свою гідність і полум'яну любов до Батьківщини.

Руслана Галицька, канд. філолог. наук (Броди)

Відлуння живого слова

(Життя зі словом. Ювілейний збірник на пошану доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука. – Київ – Дрогобич: Посвіт, 2014. – 598 с.)

Ювілейні збірники, видані на пошану відомих учених, громадських і політичних діячів, – сьогодні поширений літературний жанр, що набув окремого статусу і ваги. Комусь вони можуть подобатися, а комусь – ні, але за кожним таким виданням стоїть яскрава творча особистість і невтомна людська праця. Тільки той збирає щедрий ужинок і спроможний підсумувати зроблене за багаторічний плин життя, хто працював у поті чола, наполегливо

ішов до вершини і жив не тільки для себе, а й для інших. Зрештою, кому є що підсумовувати.

У науковому світі немало вчених, які мають високі титули, державні нагороди, високо піднялися по кар'єрній драбині, але прозвітувати не те, що науковими відкриттями, а численними публікаціями не можуть. Усі їхні сили і здібності були спрямовані на інше – задоволення власних амбіцій і комфорту в житті.

Ткачук М.П. завжди багато писав і видавав. Уже сам перелік його книг і наукових публікацій зайняв би не одну сторінку. І цей високий творчий ритм він зберіг від студентських літ до наших днів, коли вже, здавалося б, можна збавити обороти і спочити на лаврах. Але з роками його творчий запал, непогасне творче горіння не тільки не пригасає, а все більше і більше розгорається.

У цьому, безперечно, є якась своя особлива таємниця і магнетичний чар, який і намагалися розгадати автори ювілейного збірника «Життя зі словом», виданого з нагоди 65-річного ювілею доктора філологічних наук, професора Миколи Платоновича Ткачука. І чи не найближче до цієї тайни наблизився проф. М.І. Зимомря, який виступив ініціатором збірника, його упорядником і видавцем. Він також написав ґрунтовну вступну статтю під промовистою назвою «Наука як чин служіння», яка заслуговує на окрему розмову. Чому? Тому що написана не сухим академічним стилем, не з «відчіпною» поспішністю, до якої, здається, ми вже починаємо звикати, коли пошановуємо заслужених людей, а з особливим пієтетом, піднесенням і поетичним замилуванням. Власне, ця стаття подивувала мене рідкісним поєднанням і сплавом високої поезії і чистої науки. На перший погляд, дивне і навіть не сумісне поєднання. Але саме воно дозволило досвідченому метрові українського літературознавства уникнути ювілейної позлітки і наповнити письмо живим духом. Судіть самі. Ось наскрізь ліричний фрагмент зачину: «Чи спроможний хтось охопити поглядом те, що рідко розгортається перед ним, коли стане на вершині Говерли? Навкруж – небеса на величезній скатертині: ліниво споглядають на глибінь, під якою зеленіє сонна землиця. Попри край обрусу, власне, під ним легенько плавають яструби. Вище не піднімуться. А людина стоїть собі на крайчику гострої гори, ніби граючись із величною Красунею! Ніколи не забудеться

мить, коли ми – Василь Марко та я – мимоволі дивувалися, як одного липневого дня ласкаво гралося сонце з людьми: то сходило й пражило недосвідчених мандрівників, то несподівано різко заходило за синій гребінь – і цілувало усіх на вершині студеною дощовою лавиною. Так воно буває…» (С.9).

А за цим високим ліричним потоком іде жива тканина життя: «З чого все почалося? Будьмо певні: з любові до книжки. Читання для Миколи було урочистим святом, коли воно відбувалося у скромних шатах Золотолинської сільської бібліотеки. Нею завідувала дружина голови колгоспної артілі Тетяна Захарівна Сірова. Вона всіляко заохочувала таких, як Микола; ніколи не перечила підліткам брати до рук вибрану ними будь-яку книжку. А за це вони «чергували» на її місці за дубовим столом, допоки вона не завершить домашню роботу. Якось учні 4 класу посперечалися, чи спроможний однокласник прочитати великий обсягом твір. Це була трилогія Павла Автомонова «Коли розлучаються двоє». Звісно, її Микола Ткачук прочитав і досі зберігає, сказати б, як реліквію у власній книгозбірні. Та особливо улюбленими його письменниками були І.Котляревський, Леся Українка, І.Франко та М.Стельмах. захоплювався творами В.Гюго, Е.Золя, Гі де Мопасана, Р.Роллана, М.Пруста, Л.Арагона, А.Франса, Г.Манна…» (с.13-14).

Однак проф. М.І.Зимомрі вдалося поєднати не тільки ліричне і аналітичне начало, його вступна стаття виходить за межі свого формального канону, стає, так би мовити, більша самої себе, бо в ній, як у своєрідній збільшувальній лінзі знаходимо ознаки нарису та есею, літературного портрета і наукової розвідки. А ще епічний стиль оповіді перемежовується своєрідними ліричними відступами, в структуру тексту легко і природно вкраплюються фрагменти віршів і пісень, зринають імена поетів і вчених, вчителів і простих селян. Дивовижне поєднання! Але саме завдяки такій розкутій манері оповіді слово дихає, пульсує, несе особливий енергетичний заряд і озон життя.

На рівні слова найприкметнішого ознакою цього стилю є простота, але не та спримітизована, знижена, панібратська спрощеність, а наснажена життєвою мудрістю ясність, що досягається працею, талантом і любов'ю. Власне, саме її величність

любов стала наріжним каменем усієї архітектонічної побудови збірника.

«Із вдячністю Ювіляр згадує Миколу Хомичевського, який вів свого небожа широкими шляхами життя і культури. За словами Василя Фольварочного, Микола Ткачук дуже схожий і зовнішністю, і вдачею, і душевною заглибленістю, і альтруїзмом, і світлом душі та життєрадісною натурою на Бориса Тена…

Подейкують, що любов розпочинається з гри. Та головне не гра, а любов. Вона ж вивищує особистість і животворить інших. Для Миколи Ткачука любов особливо промовиста, коли розповідає про дружину, синів Олександра та Вадима, які також стали філологами, а також обійстя, де панує злагода. Для нього кожен успіх синів має щасливу канву, що блистить цінностями зворушливого діалогу… З уст Миколи Ткачука не сходить лагідна усмішка – знак внутрішнього багатства, а ще – такого добродійства, яке сприяє сонцю світити людям» (С.24).

Натхненним вступним «Словом про Миколу Ткачука» М.І.Зимомря задав тон для довірливої і відвертої, зичливої і безкомпромісної розмови, тож у структуру збірника легко вписалися дослідження й есеї Олександра Астаф'єва «Про цілющу і чисту воду», Олександра Галича «Творчість Андрія Малишка з погляду наратології», Романа Гром'яка «Від балад Левка Боровиковського до прози Івана Франка: у прочитанні Миколи Ткачука», Людмили Краснової «Творчий шлях Миколи Ткачука та його обшири», Ігоря Добрянського, Миколи Зимомрі і Наталі Науменко «Цінний набуток про український літературний простір» та інші.

Про кожну з цих публікацій, що склали розділ «DICTAE PERSONAE», годилося б сказати окремо, бо це справді неординарні, цікаві і вагомі дослідження, написані людьми знаними і шанованими в науковому і літературно-мистецькому світі України, та, на жаль, така розмова неможлива в рамках оглядової рецензії. Однак сподіваюся, що до них неодноразово звертатимуться інші науковці і дослідники, передусім молоді, і вони ще стануть предметом цікавих наукових студій, як, власне, кажучи, і весь збірник «Жити зі словом», до якого просяться епітети віховий і знаковий.

Другу частину збірника склали оригінальні дослідження та вільні студії і розвідки, написані науковцями з різних регіонів України. Прямого стосунку до творчості М.П.Ткачука вони начебто не мають, але в збірнику не сприймаються як чужорідне тіло, бо науковці аналізують ті твори, які не раз були об'єктом дослідження ювіляра, які він любить, вивчає, у світлі яких живе. Маємо своєрідний перегук думок, прочитань та інтерпретацій. Тож цілком природно тут зринають імена Тараса Шевченка, Івана Франка, Павла Тичини, Максима Рильського, Андрія Малишка, Федора Потушняка, Павла Русина, Герберта Кунера, Володимира Івасюка, Олеся Гончара, Василя Слапчука, Романа Іваничука, Івана Дзюби. До речі, з Іваном Дзюбою Микола Ткачук активно листується, і хочеться вірити, що ця небуденна епістолярія теж колись буде оприлюднена, бо листи непересічних особистостей, безумовно, мають таку ж мистецьку цінність, як і їхні наукові чи літературні праці.

М.Зимомря зізнається, що укладаючи цей збірник, постійно тримав у пам'яті слова великого Бориса Тена «Книги мають свою долю». Хочеться вірити, що доля у цієї книги буде щасливою, бо в ній дивним чином переплелися голоси десятків людей, кожен з яких по-своєму неповторний, а отже, тут злилося чисте світло людських душ, об'єднаних любов'ю до живого слова. Тож на сторінках книги зринають імена багатьох інших знаних в Україні та за її межами митців, зокрема Василя Махна, Євгена Барана, Богдана Мельничука, Петра Хропка, Гордія Безкоровайного, Володимира Барни, Миколи Жулинського, Василя Марка, Ігоря Добрянського, Петра Сороки, Олени Гнідан… Цей високий ряд можна продовжити. До речі, іменний покажчик, що вміщений у книзі, налічує кілька сотень (!) імен. Факт більш, ніж промовистий. Ці імена створюють своєрідне силове поле чи ауру книги – напрочуд світлу, теплу, глибоко людяну. Адже за словом стоїть душа, якщо воно щире, зичливе і виношене у серці.

Микола Ткачук завжди писав з внутрішньої потреби, гострого бажання прислужитися людям, допомогти утвердитися і вистояти у цьому світі. Він один з небагатьох вчених нашого краю, що відгукувався не тільки на твори класиків, а й молодих митців, які особливо потребували підтримки.

Усе, що народжувалося під пером Миколи Ткачука, отримувало широкий резонанс і зацікавлення читацького загалу. І це не дивно. Адже завжди його публікації відзначалися глибокою вдумливістю, красою думки і виваженою науковою аргументацією. Як лоцман у бурхливому книжковому морі, він допомагав пройти зацікавленому читачеві, зорієнтовував його на твори вершинні і самобутні, а також остерігав від речей пересічних і маловартісних.

Про невичерпну енергійність і дієвість Миколи Платоновича Ткачука свідчить і те, що він ніколи не сидів, склавши руки, завжди намагався бути корисним іншим, працювати для загального добра, активно поєднував творчу роботу з суспільно-політичною. Зрозуміло, що така безкомпромісна життєва позиція і невтомна працездатність принесли йому не тільки заслужене визнання, а й допомогли надбати чимало щирих і відданих друзів у житті. Він незмінно був у гущі подій, брав найактивнішу участь у творенні «живої політики», якщо можна так висловитися, поринав у епіцентр усіх подій, іншими словами кажучи, жив і боровся за нашу незалежність. І сьогодні, незважаючи на поважні літа, не зраджує своїм юнацьким ідеалам і творчій натурі. З роси та води, дорогий ювіляре!

Людмила Краснова, д.філол. наук, проф. (Дрогобич)

Вічний діалог

(Микола Ткачук. Суб'єктно-об'єктна структура української лірики XIX – XX століть. – Тернопіль, 2014. – 182 с.)

Якщо доля велить полягти за свій край
В несподівану ранню могилу,
Ти, мій батьку святий, серце скорбне втримай:
Смерть моя дасть отвагу і силу!
(Михайло Старицький)

Як актуально промовляють до нас сьогодні ці рядки… Діалогічність тут набирає всеохопного сенсу на тлі христоцентричності. Це – найвищий рівень суб'єктно-об'єктних відносин в структурі української лірики двох століть. Суб'єктно-

об'єктна сфера на теренах ліричних містить у собі необмежені можливості і форми вічного діалогу автора – поета, його ліричного «я» або його духовних замінників зі світом реципієнтів і опонентів.

Автор багатьох монографій, невтомний дослідник непроминущих цінностей художнього слова Микола Ткачук занурився у невичерпальні можливості сфери суб'єктно-об'єктних зв'язків ліричного слова. Всі ці звиви у функціонуванні суб'єкта формують захоплюючу гру сенсами – суб'єктний синсемантизм, синкретизм. Микола Ткачук свобідно орієнтується у всіх цих злетах духовних стосунків в огромі проявів суб'єктно-об'єктної структури української лірики таких митців, як Маркіян Шашкевич, Тарас Шевченко, Іван Франко, Богдан Лепкий, Андрій Малишко, а також українських ліриків останньої третини XIX століття.

Відштовхуючись від думок знаних науковців, які сьогодні сприймаються як літературно-теоретична класика (М. Бахтін, Г. Брандес, О. Білецький, Л. Гінзбург, Б. Корман, Ю. Тинянов, С. Бройтман й ін.) Микола Платонович вибудовує власну концепцію суб'єктно-об'єктної структури ліричного тексту як такого. Вченому імпонує думка М. Бахтіна про автора як ієрархічно організоване явище і те, що в ліриці відносини «я» та «іншого» набирають діалогічного характеру. Відбувається поєднання героя й автора – лірична самооб'єктивація. У цей інтерпретаційний простір, або сферу дослідник уводить власне бачення форми діалогічних відносин (або стосунків?). Вічний діалог передбачає «іншого», чужий голос, в якому втілює себе ліричне «я». Отже, лірика можлива й існує як «хорове» явище.

Концепт діалогічної природи лірики, за М. Бахтіним, дав поштовх С. Бройтману розглядати лірику як стосунки між суб'єктами і стверджувати міжсуб'єктну природу лірики. Різні типи суб'єктного синкретизму («я» як «ти», як «ми», «він», невласне-пряме мовлення, гра «точками зору», голосами й інтенціями у ролевих віршах) – дослідник доповнює власними видами форм наративів. Суб'єкт мовлення, на думку автора монографії, це той, кого змальовують і описують, тобто він є носієм наративу. Усі форми і вияви нарацій – це суб'єктний синкретизм. Але М. Ткачук паралельно вживає інший термін – суб'єктний неосинкретизм, який формувався у ліриці XIX – XX століття (с. 9). У чому різниця? У яких проявах художньої сфери?

Розмисли дослідника щодо суб'єктно-об'єктної структури лірики активізують і будуть активізувати дещо призабуті розмови про ліричне «я», про його близькість до суто авторських міркувань, авторського сприйняття світу. Дехто взагалі відкидав саму ідею про існування ліричного героя, або, навпаки, стверджував максимальне наближення ліричного «я» до самого автора та його біографії, декому імпонує ролан-бартівське твердження про «смерть автора» після публікації тексту, дехто вдається до методики іманентного прочитання (за Е. Штайгером) або закликає до повільного, «порядкового» прочитання поезії. А дехто лишається на позиціях Гегеля, або знаходиться у полоні засад певної літературно-філософської течії – екзистенціалізму, структуралізму, деконструктивізму тощо. І сам автор – М. Ткачук в одній із своїх численних монографій стверджував: «Складність сучасної літературознавчої парадигми визначається передусім тим, що у процесі аналітичної інтерпретації художньої картини світу конкретного письменника досліднику у пошуках відповідної моделі сприйняття художніх картин світу й людини-митця доводиться звертатися до цілого спектру літературознавчих методик»[3]

Таке поліметодичне розмаїття спонукає дослідника до певного вибору в залежності від об'єкта дослідження. Жак Дерріда оголосив примат реконструкції, яка сприяє осмисленню внутрішньої суперечливості смислів тексту, тобто закріплених у ньому метанаративів. Створювалася ситуація, коли стосунки між читачем і текстом видозмінюються із суб'єктно-об'єктних стають суб'єктно-суб'єктними. Виникає можливість інтерпретації самого себе, або, за Полем Рікером, – конфлікт інтерпретацій.

Отже, у нинішній ситуації, коли дослідник обрав об'єктом інтерпретації українську лірику XIX – XX століть, більш прийнятним для нього стає суб'єктно-об'єктний напрям тобто суб'єктно-об'єктна її (лірики) структура. Багатосуб'єктність української лірики зумовила явище «поетичного багатоголосся» (Б. Корман), або суб'єктного синсемантизму.

Якщо зростає роль ліричних висловлювань від першої особи (за підрахунками науковця у Михайла Старицького таких

---

[3] Ткачук Микола. Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурс. – Суми : Видавництво СумДУ, 2009. – С. 5.

творів 46 відсотків), то очевидно поглиблюється синсемантичне навантаження на кожне «я»: суб'єкт мовлення спостерігає себе як іншого, навіть як померлого, або бачить себе у проспекції.

Одним з духовних виявів «я», на думку Олени Бистрової, є втілення бахтінської ідеї сповіді як вищої форми свобідного саморозкриття і самоочищення[4]. Сповідь – для себе, сповідь «як спроба об'єктивного ставлення до себе самого» у стані духовної кризи, у стані розпаду цілості образа героя, його «я», у стані певного двійництва, розщепленості «я». Подібна духовна і душевна криза веде до стану позазнаходженості, розпаду індивідуальної свідомості у бік відкритої множинності свідомостей.

Одним з найконцептуальніших розділів монографії Миколи Ткачука «Суб'єктно-об'єктна структура української лірики…» є «Ліричний суб'єкт у наративі циклів «Осінні думи», «Скорбні пісні», «Нічні думи», «Excelsior» Івана Франка. Як визначного літературного теоретика автор монографії репрезентує Франка всебічно, насамперед як теоретика в галузі ліричного світосприйняття – «способу моделювання світу й людини, підкреслює особливий емоційний тон «репродукування вражень», «внутрішнього «я», в поезії «чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз замітно переходить у домену чисто інтелектуальної праці» (с. 102). Цікавим є міркування і спостереження Миколи Ткачука щодо *актантної* поезії і наративної граматики. Справді, в основу поезії лягає семантична модель (можливо певна матриця), в якій головну роль відіграють «дійові особи» – акктанти. Актант конкретизується в ліричних героях та їхніх вчинках.

Обрані для розгляду наративні цикли Франка відверто сповідальні. Це прагнення абсолютної відвертості в діалозі ліричного «я» з «ви» відчутне вже у заголовках із модальним забарвленням, із «суб'єктивною модальністю». Гранична відвертість духовного і душевного начал «я», потяг до сповідальності особливо гостро проявили себе в ліричній драмі «Зів'яле листя». Це – крик душі. Бахтін стверджує категорію душі як один зі складників особистості, який бере участь у діалозі… «В

---

[4] Бахтин М.М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского» // Контекст. 1976. – М. : Наука, 1977. – С. 310.

цьому діалозі людина бере участь сповна й усім життям: очима, губами, руками, душею, духом, усім тілом, вчинками»[5].

Таким чином, сповідь – це діалог в дихотомії я/ти або суб'єкт/об'єкт, а його довіреною особою є душа, або «ландшафт душі» (М. Бахтін). Гомодієгетичне ліричне «я» вболіває за весь світ у всіх його проявах (с. 111). Автор монографії тонко відчуває розмаїття відтінків у виявах художніх візій Франка, коли буває неможливо відмежувати його від Франка людини, обидві ці іпостасі існують та функціонують у безмежному екзистансі. Екзистенційний підхід до світу полягає в певній обумовленості буттям будь-якого гуманітарного знання, філософія все більше наближалася до життя людини, і ця тенденція не могла не позначитися на творчості Івана Франка. Це філософське підґрунтя вбачається в кожному дослідженому М. Ткачуком франковому тексті. Особливо гостро це відчувається у розмислах стосовно циклу «Скорбні пісні».

Екзистенціалізм як течія, як своєрідний погляд на культуру і життя, на безпосереднє переживання людиною у її індивідуальному бутті явищ ідеальних мав відгомін в усіх літературах світу і в українській літературі – у творчості І. Франка, Є. Маланюка, Л. Мосендза, Л. Костенко. Засади екзистансу – вектор у глибини проявів ліричного мовця, а відтак путь до усвідомлення суті суб'єктно-об'єктної структури лірики, функціонування ліричного «я».

Літературознавець розглядає екзистанс у різних його проявах. І тут виникає перегук з думкою Бахтіна про можливість існування у людини, а значить і в ліричного «я», декількох душ. Так, автор-науковець зазначає такий духовний прояв, як «Екзистенціал самотності» (с. 54). Могутня сила цього духовного і душевного буттійного прояву відбилася на суб'єктах не лише Шевченка та Франка, але позначилась і на статусах інших суб'єктів поезії, інших митців. У Ліни Костенко, у властивій для неї імпресіоністичній манері вихоплення із буття геніальних мазків: «Зелене око орхідей, / і хтось на скрипці грає… / Вдова – це тінь серед людей, / свіча, що догорає…» Наратор-страждалець свій стан огортає узагальненнями, типологічними твердженнями і

[5] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 318.

паралельним баченням та усвідомленням вічних супутників екзистансу: краса квітів і музики – очікування кінця…

Микола Ткачук любить своїх поетів, обраних ним для проникливого дослідження. Через призму чіткої наукової аргументації відчутно пробиваються кришталики емотивності авторських інтенцій, вони ж і формують загальний емотивний підмурівок. Це особливо відчутно у роздумі особливо про Шевченка: «Інтрузивний наратор з любов'ю згадує дівчину, енергетичний потенціал якої приносить щастя і надію. Наратив забарвлений особистими елегійними почуттями та інтонаціями…» (с. 51).

Отже, проблема суб'єктного синкретизму, суб'єктно-об'єктна – структура лірики, сфера багатовекторного функціонування ліричного «я» - всі ці питання з науковою переконливістю і увагою до попередніх дослідників, з особистісною зацікавленістю схвильовано і з любов'ю до поетичного Слова висвітлив у своїй ювілейній монографії (на Спаса, 19 серпня, авторові виповнюється 65!) невтомний трудівник і подвижник у царині гуманітарних наук – Микола Платонович Ткачук. Спасибі йому!

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)
Наталя Науменко, проф. (Київ)

Непроминальна основа людського досвіду

(*Гальчук О.В. «…Не минає міт»: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920 – 1930-х років / Оксана Гальчук. – Чернівці : Книги – XXI, 2013. – 552 с.)*

Скажемо одразу: Оксана Гальчук, авторка цінної наукової праці «…Не минає міт»: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920 – 1930-х років», приділила «поетичній епосі» першої третини XX століття, суперечностям та її найбільш непересічним художнім здобуткам усебічну увагу. «Літа минають, не минає міт!» Ці слова Миколи Зерова – чи не найбільш

«антично» орієнтованого поета XX століття – викликають асоціацію зі славнозвісною сентенцією, також античного коріння: «Ars longa, vita brevis».

Так, «поезія становить собою один із найцінніших дарів Духа людини, щоб утішити її в клопотах, понурості і в темноті матеріального існування». Це твердження Василя Барки демонструє «так звана поетична епоха, щоб людина здатна була зрозуміти та творчо переосмислити досвід і свій, і своїх близьких, свого народу, усього людства» (В. Кожинов) на тлі початку нового тисячоліття. Аналогічне переосмислення відбувається постійно, власне, це має місце у кожну епоху розвитку людської цивілізації.

У першому розділі «Українська античність: історико-теоретичний дискурс» авторка ставить питання перед читачем так: *Як же вплинула античність на становлення української культури, зокрема й поезії першої третини XX століття? Як зумовлює вона особливий міфічний підтекст тогочасного письменства?*

Що ж, аналізуючи та порівнюючи різні наукові теорії стосовно ролі античності у розвитку європейської цивілізації (у тім числі поняття інтертексту як чинника інтерпретацій античного доробку у мистецтві подальших епох), прагнемо дійти висновку, суголосного дослдіниці: міфологізація української літератури на межі століть на основі використання античного тексту – етап художнього поступу, що набуває нової якості, що яскраво розкривається в поетичних засобах інтерпретації реального міфу і нової міфотворчості – авторському міфі (с. 108). І тому різні парадигми осягнення античності в Україні-Русі – історико-філософська, культурно-філологічна, критико-аналітична – не заперечують, а доповнюють одна одну в повномасштабному діалозі української й античної літератур.

У другому розділі – «Художня реалізація дифузної моделі трансформації античного тексту» – предметом вивчення стали традиції Овідія, інтерпретовані в образно-стильовому контексті поезії Миколи Філянського, та концепти орфеїзму в ліриці Володимира Кобилянського.

Прагнення упорядкувати світ через слово, явлене в Овідієвих «Фастах», перегукується з гармонією світобудови «Calendairum'у» Філянського: за точку відліку року береться вересень, а не січень, як у сучасному календарі; активне

спостереження за перетвореннями у природі проеціюється на зміни душевного стану ліричного героя, що спричинюється й до переміни стилів вислову. «Опрацювання Філянським традицій класичної літератури відбувалося крізь призму ідейно-тематичного комплексу, що постав на перехресті естетики, поетики й художнього досвіду неоромантичної, символістської та неокласичної систем» (с. 147).

До цього можна додати, що український лірик надає своїм карбованим «фактам» сецесійного забарвлення. Таким за стилістикою є згаданий у монографії вірш «Троянда»: *«Весілля, боже яснооокий! / Вінків, трояндових вінків,/ Щоб я, схвативши стан високий, / В танках під храмом захмелів!» / Так сам Анакреон співав колись, молився, / Твій цвіт колись чоло і перси обсипав І в нектарі сам цар колись тебе купав... / Де ж бог, кому в ті дні молитви ті неслися, / Олтар, перед яким огонь не погасав, / І храм, де пісні глас ніколи не стихав?»*

Троянда виступає концептуальним символом святості та сполучення античного й християнського начал у словесному «іконописі» М. Філянського, репрезентованому віршем «В музеї культів»: / *... Як та гетьманша молода, / Вона із рямців вигляда. / Немов троянди пелюсток, / Її напудрені ланити, / Живі горять на грудях квіти, / І брови зведено в шнурок… /* Відомо, що у барокових іконах є одна обов'язкова деталь – квіти. Вони розміщені у вазонах або сплетені в гірлянди, прикрашають розквітлі патериці або правлять за постамент, на якому зображені святі (наприклад, Христос і Богоматір на іконі «Нев'янучий Цвіт»). Ікона Святої Іуліанії, про яку йдеться у поезії, своїм пишним, одначе не надмірним флористичним декором уособлює ідею райського саду. А згадані у вірші троянди – не лише елемент іконічного зображення, а й типове для любовної лірики порівняння (ланити, мов троянди). Така багатогранність іконописного мотиву й надихає ліричного героя М. Філянського виголосити: «*Люблю українських святих – / Вони не знали дум сумних*». Ось промовиста деталь з проекцією на зіставлення з поезією творця поеми «Німеччнина. Зимова казка». Йдеться про паралель в оцінці Миколи Зерова: «Легенький вплив Гайне, урочисті слова про хаос…, нарядний, в яскраві рими убраний, пантеїзм», – так Микола Зеров характеризував індивідуальний стиль Володимира Кобилянського.

У такому ключі розглядає його і Оксана Гальчук – як українського поета-орфіка, одного з небагатьох. Мотиви вічного перетворення, метемпсихозу у піфагорійському дусі, анакреонтичні інтонації лірики – орфічна концептосфера стилю поета: «*Так смутно-прекрасні осінні дні, / Як з шелестом листя на землю спадає. / Нечутно той шелест за літом ридає, / Що вснуло в сосновій труні. / Так смутно-прекрасні осінні дні. / Краса переходу – найвища краса!». / Прекрасне те листя, що впало під ноги…/ Як трупом засохлим покриє дороги, / Ясніші стають небеса… / Краса переходу – найвища краса…»*

Відомий лінгвістичний факт, згідно з яким ім'я Орфея поєднує два образи: фінікійське *aour* – світло та *rophae* – зцілення дають «той, хто зцілює світлом». З одного боку, світло творчості освітлює в природі те, що вже є, а з другого – сила мистецтва створює те, чого в природі немає.

Утверджена на ґрунті порівняння єдність різних естетичних концептів – поетичної лексики та синтаксису, метрики, ритміки, жанру та стильової парадигми – розгортає, без перебільшення, панораму індивідуального стилю двох непересічних, але, на жаль, маловивчених поетів, для яких «вселенськість», комічність міфу перегукується з безпосереднім його сприйняттям, переживанням (с. 163).

Цікаво, що осмислення малознаного поетичного доробку передує дослідженню знакових феноменів української поезії 1920 – 1930-х років – Павла Тичини та Дмитра Загула (розділ третій «Античний інтертекст поезії символістів»). Це – знову-таки певний імпульс до самостійного наукового пошуку, до спроб дослідити динаміку перетворення античних формо змістових концептів лірики як у загальному, так і в індивідуальному стилі поета.

Прикметно, що з численних віршованих творів Павла Тичини взято до уваги не лише ранню, а й пізню лірику («Пругкий початок кукурудзи…», «Срібної ночі»), ставлення критиків до якої було неоднозначним. За аргументованим спостереженням Оксани Гальчук, трансформація традиційного античного образу за умови збереження його семантичної константи стала у Павла Тичини способом «нюансування сутностей, показу вічних проекцій того, що відбувається» (с. 212). Особливо ж це стосується колізії прометеїзму – одного з провідних образів новітньої української

поезії, який у Тичини отримує характерні риси антиутопії – жанру, який щойно зароджувався в нашій літературі. Тут авторка монографії звертає увагу на репліку Прометея «Піду життя творити нове – хоч і по трупах», що, за задумом поета, мала стати засадничим принципом буття суспільства. І чи не нагадає це сучасному читачеві нав'язлі в зубах гасла «покращення життя вже сьогодні» та «руїну подолано – стабільність досягнуто» на тлі тієї ситуації, в якій опинилася наша держава в останні роки?

Античний колорит Загулової творчості – не лише у варіюванні міфічних сюжетів, доречної гри з міфонімами та іменами давньогрецьких і римських діячів. Відомою є його теоретична праця «Поетика» з доволі цікавими роздумами на теми метричного та вільного віршування: «Щоб зрозуміти, в чому суть верлібризму, треба знати, що кожен час, кожне з'явище, кожна людина і кожен настрій має свій ритм. А тому що форма віршованого твору не може відділитись від змісту його, а той зміст є почуванням, настроєм, – тобто внутрішнім ритмом, то форма вірша й мусить віддавати той внутрішній ритм, що його ніяк не можна вбгати в метро-тонічну систему».

«Античність» лірики Дмитра Загула прозирає вже в деяких заголовках його віршів – наприклад, «Дифірамб пісні», «Дифірамб водоспаду», де жанрові характеристики дифірамба все ще працюють на створення піднесеної, хвалебної, а не іронічно-саркастичної інтонації. Екстатичний характер діалогу, момент «примирення» ліричного героя Д. Загула зі стихіями «упокореної природи» кореняться у специфічній лексиці, поліритмії віршового вислову – чергування трирядкових метрів. Незвичайною є система римування: на початку, в перших п'яти строфах, рими вживаються в основному точні (*рух – дух, скелі – пустелі – стелі, доріг – біг, пройде – упаде – ніде* тощо), а також внутрішні. Ліричний суб'єкт не лише прославляє могутню стихію води, а й сам перетворюється на неї: «*Я, твій безсмертний коханець, / Люба земле моя – / Розіллюся потопою-зливою /* На просторах твоїх / *І нестримною повіддю / Людство заллю». /* Через аплікацію знакових імен і явищ античності і Тичина, і Загул дають оцінку найяскравішим сторінкам вітчизняної історії та культури, що змушує нас по-новому поглянути на, здавалося б, добре вивчені твору української поезії першої третини ХХ століття.

Таку саму концепцію має й розділ четвертий, один із найбільш масштабних, – «Варіанти неокласичної інтерпретаційної моделі української античності». Оскільки так уже повелося, що поняття «античність» в українській поезії асоціюється з течією неокласицизму, то Оксана Гальчук знаходить власну «нішу» в дослідженні цієї наукової парадигми, а саме – інтертекстуальний шар лірики «п'ятірного грона».

Ґрунтовно простежено формальні (композиція, образна система, жанр, стиль, мова) та змістові (тематика, проблематика, ідея) чинники творення індивідуальності кожного з поетів-неокласиків, а також Євгена Маланюка. Згідно з висновком О. Гальчук, неокласики мислили рецепцію і трансформацію античного тексту важливими літературними прийомами духовної інтеграції (с. 343), а Маланюк уважав античність способом вийти за соціально-історичні й просторово-часові межі, акцентувати і на моменті часу, і на вічності (с. 398), а на загал – чинником творення новітньої культури, подібної до Ренесансної.

П'ятий розділ написано у pendant до четвертого – тут об'єктом розгляду постає вже неоромантична інтерпретація античного тексту. Саме в оцих двох «нео-» (можна прилучити сюди й необароко, до якого тяжіли й футуристи) виразною постає натурфілософська символіка.

Український неоромантизм вирізняється стихійністю, життєствердженням, драматизмом, патетикою, фантастикою й гумором (М. Неврлий). Неоромантичному символові притаманний колорит таїни, одначе він не співвідноситься з непізнаваним, а, навпаки, для розкодування вимагає роботи свідомості (Д. Царик), і тому багатогранними символами такого ґатунку і для неокласиків, і для неоромантиків виступають море, корабель, морська мандрівка, скарби.

Візьмімо, наприклад, підрозділ, присвячений творчості Олекси Влизька. У «Баляді про остаточно короткозоре Ельдорадо» жага пошуку чарівної, сповненої скарбами країни охоплює не лише «людей, що втекли від своїх земель» (порівняймо з «п'яним кораблем» Артюра Рембо: «Я вирушив туди, куди хотів давно») і конкістадорів, а й літераторів – романтиків та неоромантиків Роберта Луїса Стівенсона, Джозефа Конрада, Едмона Ростана, трубадура Жоффруа Рюделя. Ідея нескінченності й водночас надії

на щасливий кінець цього пошуку – завершальний емоційний акорд не лише наведеного твору, а й усієї збірки: «*Чи власна земля / назавжди тюрма, / А краща, – / чи всюди, де нас нема? /* Сенсорика, у поєднанні з незвичайним графічним оформленням вірша, дозволяє Влизькові – та й іншим неоромантикам, зокрема М. Бажанові – показати рух душі людини XX століття, спрямований на пошук своєї сутності та свого місця в довкіллі.

Не без емоцій зауважу: читачі сучасної наукової літератури просто спрагли за подібними творами. Творами, позбавленими схиляння перед новомодною термінологією, яку іноді навіть самі автори годі й здатні пояснити. Тут панує та сама вишукана наукова й водночас художня мова, вплив якої спонукає згадати неоромантичну за стилем поезію Максима Рильського «Прочитавши Містралеві спогади». Її ліричний персонаж виражає прагнення до відновлення прадавнього синкретизму науки та поезії, спостереженого ще Олександром Потебнею й притаманного для деяких сучасних учених і творців.

Біблійні інтонації та мовленнєві прийоми, передусім полісиндетон, персоніфікація («смугляві обійми»), багата сенсорика («…де чуються й води, і сіль, і сушена риба…»), а також інтеркультурні мотиви («…цілують і жалять, мов оси» – алюзія до Франкових «Вольних віршів», «дівчата з Арлю» – асоціація з картинами Ван Ґоґа), – усе це прислужилося М. Рильському до створення образу такого багатогранного явища, як мова: «*Мова, обвіяна вітром і сонцем, / Мова, де чуються й води, і сіль, і сушена риба, / І трави високі, / І срібні маслини, / І черви, що шовк білопінний прядуть, / І смугляві обійми, / І з Арлю дівчата, що сині стрічки / Заплітають у коси, / Що цілують і жалять, мов оси, / Мова південна встає*».

Проекція зовнішнього довкілля на внутрішній світ ліричних героїв українських поетів 1920 – 1930-х років багато в чому залежить не лише від мовного виразу, а й від культурологічного наповнення. Усі аналізовані в праці Оксани Гальчук автори, переосмислюючи символічні концепти античності у сув’язі з мотивами культури Сходу, слов'янського світогляду, вибудовують новітню філософію осягнення світу, в якій природа та творчість перебувають у стані колообігу, а першоосновою є Слово-Ім'я.

Добрані до розгляду поетичні тексти в монографії О. Гальчук постають яскравою мозаїкою вітчизняного письменства 1920 – 1930-х років – античні епічні поеми, писемна поезія часів Ренесансу, канонічні ліричні жанри, оновлені оди, дифірамби, елегії, складні за жанровою семантикою твори епічного, ліро-епічного та драматичного профілів, сатиричного та пародійного змісту. Безперечно, все це спонукає реципієнта до власних творчих пошуків у царині прочитання античної компоненти в українській поезії не лише 1920 – 1930-х років, а й шістдесятників, і покоління 1990-х, і двотисячників.

Не буде перебільшенням, коли б сказати: монографія Оксани Гальчук стане надійним орієнтиром для фахівців різних поколінь та стилів наукового мислення, які стануть до важливої справи – створення панорамної картини української поезії першої третини ХХ століття під кутом зору рецепції античного спадку.Промовиста рефлексія, яку варто згадати: захист дисертації відбувся у трагічний для сучасної України день – 20 лютого 2014 року. Тоді відлітали у засвіти люди молоді й не зовсім, студенти, службовці та робітники, яких невдовзі наречуть Небесною Сотнею. І над усім стояло не по-зимовому тепле небо – з-за хмар ледь-ледь визирало сонце, пробиваючись промінням крізь чорний дим від палаючих шин та охопленого пекельним вогнем Будинку профспілок…

Так, чимало було тих, хто лише не ділив Україну – навіть уже на очах теперішніх поколінь… Як не зазіхали на українців різного роду пройдисвіти, щоб, за словами В. Грабовського, «упокорити, викорінити вільнолюбний дух і загарбати Божу землю… Але так і не змогли добитися свого. Героїчний і мужній хліборобський народ, мов отой легендарний фенікс, постійно поставав із попелу та руїни ще згуртованішим і міцнішим. Недарма ж і лежить козацька країна на справді дивовижно могутньому, феноменальному геологічному утворенні – Українському кристалічному щиті».

Тепер навіть люди, побіжно знайомі з античною культурою, по-новому відкрили для себе ім’я Тіртея. Про нього відома така легенда: Спартанці, що воювали із своїми сусідами – мессенянами (Друга Мессенська війна), одержали від дельфійського оракула пророцтво, де він наказував їм запросити в «радники» афінянина.

«*А тому вони послали в Афіни повідомити про віщування і просити такого мужа, який би порадив, що їм робити. Афінянам не хотілось не послухати бога, але їм не хотілось також, щоб лакедемоняни, без великих небезпек, стали власниками найкращої частини Пелопоннесу. Міркуючи так, вони відшукали якогось Тіртея, який навчав грамоти і якого вважали за людину недалеку на розум; до того він шкутильгав на одну ногу. Отож його й послали до Спарти. А Тіртей, прибувши до Спарти, почав складати елегії і співати їх насамперед сановникам, а потім і всім, хто збирався послухати його*».

За цією легендою, войовничі Тіртеєві елегії так натхнули молодь, що під впливом його поетичної агітації спартанці здобули остаточну перемогу. І з цим важко не погодитися, читаючи, наприклад, такі рядки (переклад Григорія Кочура): «*Добре вмирати тому, хто, боронячи рідну країну, / Поміж хоробрих бійців падає в перших рядах… / О юнаки, у рядах тримайтесь разом серед бою, / Не утікайте ніхто, страхом душі не скверніть. / Духом могутнім і мужнім ви груди свої загартуйте, / Хай життєлюбних між вас зовсім не буде в бою! / Воїни, непереможного в битві Геракла нащадки! / Мужніми будьте: ще Зевс не одвернувся від вас. / Юрб не лякайтесь ворожих і страху ніколи не знайте, / Щит свій у перших рядах кожен міцніше тримай. / Щит до щита, до китиці китицю, щільно зімкнувшись, / Станьте плече до плеча, ногу щільніш до ноги / Ставте, шолом до шолома і ворога бийте нещадно / Кожен, тримаючи меч, стиснувши списа держак!*»

Сьоме століття до нової ери… Приблизна дата створення цих віршів. Якщо ж вчитатись уважно, то з процитованих рядків напевно постане Майдан Незалежності у місті над Дніпром. Це – Київ, 2014 рік по Різдві Христовому. Тривогою сповнено весь інформаційний простір, як і славнозвісний Шевченків заклик: «Борітеся – поборете!». Два слова, у яких сконцентровано силу тіртеївського віршованого слова та споконвічну українську волю до перемоги. Тут і прочитується непроминальна основа людського досвіду. Його сутність однозначно й переконливо проступає з монографії Оксани Гальчук**,** якій вдалося докладно висвітлити особливості античного тексту з проекцією на поетичний простір українського модернізму 20 – 30-х років XX століття.

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Noblesse oblige – стан твій, людино, тебе зобов'язує…

(Ярослав Радевич-Винницький. Етика і культура спілкування – Львів : Сполом, 2001; Етика і культура спілкування. Навчальний посібник. – К. : Знання, 2006. 291 с. 223 с. Серія «Вища освіта XXI століття».)

Переді мною – дві ошатно видані книжки. Їх приємно взяти до рук, погортати зміст. А тоді – зацікавленість тим змістом – і почати, не відволікаючись уже, читати і перечитувати і знов повертатися до змісту. Автор не зазначає, чи це 2-ге видання – 2006 року (зазвичай пишуть: виправлене, доповнене тощо). Тільки з'явилась позначка на другій книжці: Навчальний посібник. Проте деякі зміни, звичайно, є, як у змісті викладу, архітектоніці розміщення матеріалу,так і у призначенні певним колам реципієнтів. Автор цілком оправдано міг би об'єднати обидві форми звернення до користувачів, тому що коло тих, кому ці праці адресуються, значно ширші. На наш погляд, це не окремі шари суспільства, духівництво, працівники торгівлі, клерки в офісах або традиційні реципієнти – учні, студенти, вчителі, аспіранти. А військовикам хіба не слід прагнути стати культурною елітою суспільства? Якщо у першій книзі Радевич-Винницький вважає, що його праця «стане у пригоді (тепер чомусь почали вживати сполуку «стане у нагоді» – Л.К.) як тим, для кого слово є інструментом їхньої професії: педагогам, журналістам, священикам, політикам та ін., так і широкому загалові людей, особливо школярам і студентам, які хочуть удосконалитися в мистецтві спілкування, то в другому виданні він значно звузив коло адресатів. І чому наголошується лише саме на значенні слова у спілкуванні, а «посібник» пропонується тим, хто хоче добре знати рідну мову? Для цього існують інші посібники. І хіба нема спілкування без слів? А посмішка, яку так радить дослідник усім? До усміхненої людини легше звернутись, з нею приємно спілкуватись. А жести? Запрошення сідати через відповідний жест, увійти до оселі, а рука, що притиснута до серця? А вираз очей?

«Очима ти сказав мені: люблю» (Ліна Костенко). А кивок головою на знак згоди або навпаки? А рухи плечима?! Без слів можна передати і радість, і смуток, і насміх, іронію, зневажливість і – захват, екстатичні почуття. Можна без слів заохотити, попередити, привітати, підбадьорити. Автор широко висвітлює усі прояви і можливості спілкування.

Вчитаймося у назви запропонованих розділів: Мова і мовлення; Спілкувальна поведінка; Стилі мови і мовлення, Етикетна поведінка у мовленні (рекомендації для адресата), Фонетична сторона усного етикетного мовлення (інтонація, мовчання), Невербальні засоби спілкування (поза, погляд, міміка, вираз обличчя, пантоміміка тощо); Стандартні етикетні ситуації і т. ін.. Усе дуже цікаво, кожен розділ, кожен підрозділ ніби запрошує читача до «спілкування», уважного прочитання і використання.

Друга книжка дещо сухіша, більш стримана, більш академічна, більше пристосована до статусу підручника. Проте, обидві мають солідне наукове підґрунтя. Автор – учений, лінгвіст знайомить своїх читачів не лише з тим, яка має бути віддаль між спілкувальниками-мовцями, або комунікантами, якщо вони зустрілися на вулиці, пише про пози мовців, вираз обличчя й інші прояви етикету, але знайомить з проблемами стилів, фонетики, орфоепії, лексики, фраземіки. Вживає сам і долучає читачів до широкого простору професійної термінології (у першому виданні книжки є словник – перелік вжитих термінів зі сторінкою використання). Тут допитливий читач ознайомиться із значенням таких термінів, як акультурація, алегроформа, антифразис, білінгвізм, деритуалізація, ідіолект, інтроверт, конотація, перцепція, фатична функція тощо і те, на якій сторінці дослідження вони функціонують. Ярослав Костянтинович – великий шанувальник термінів, тому намагається максимально увиразнити значення, довести його необхідність у процесі комунікації, пояснити походження.

З деякими рекомендаціями автора щодо манери вдягатися, зовнішності людини, колоративів і прикрас читач міг би і посперечатися, але це не головне. До того ж – de gustibus non disputandum. А є ще і мода! У стриманій, ненав’язливій формі Радевич-Винницький подає свої численні рекомендації (розділ 12) щодо поведінки людини на всі часи, у будь-якій ситуації – як

слухати балакучого комуніканта, як керувати своїми почуттями, як уникати пліток, не хизуватися, як запрошувати на танець (чи до танцю?), згадується пісня: «До танцю просим товариство! / Танцюйте всі – любіть життя! / Танцюйте все – любіть музики – / В танку знайдете забуття…».

Багато чого дізнаємося. Виявляється, є лайлива залежність. А як же її позбутися? Дещо з хороших і давніх традицій відходить, наприклад – листування (див. с. 163 першого видання). І сам автор пише про це із сумом: «Листування як засіб дистантної комунікації в минулому відігравало значно більшу роль, ніж у наші дні» (с. 163). «Листів не заступлять ані телефони, факси чи електронна пошта», – ніби спростовує цей д-р П. Моцюк. Мабуть що заступлять… На превеликий жаль.

Якщо «Етикет і культура спілкування» 2006-го року – навчальний посібник, то йому потрібен гриф, свого роду благословення на активне існування в суспільстві. Автор повинен розпочати клопотання. Слід прицільно визначити, кому посібник адресовано. Усім охочим? Так, але насамперед?

У цьому ж напрямі працює ще один науковець – лінгвіст Дрогобицького університету Богдан Пристай. Йому належать два видання «Як себе поводити» і «Українське весілля, хрестини» (Дрогобич, 2013). Обидва набули широкого розповсюдження в нашому регіоні. Вони компактні, зручні у користуванні, значну увагу приділено поведінці у храмі, ритуалові прощання з небіжчиком. Пан Богдан скромно назвав свою працю – «порадник» (Як себе поводити), але у підвалинах цього порадника – велика копітка праця, глибоке знання народних традицій, шанобливе ставлення до рідної історії, духовної і земної спадщини. «Як себе поводити» – це лише перший фрагмент повної назви цього порадника. Далі йдуть необхідні уточнення, саме в них інтригуюча привабливість: на роботі, навчанні, у кабінетах влади, при зустрічах і прощаннях, у громадському транспорті, на весіллі, у театрі, у ресторані, у храмі, на похороні.

Такі розвідки ушляхетнюють суспільство, збагачують духовне життя людини, скеровують думки до високих моральних зразків, нагадують про щось втрачене у вирі життя, урухомлюють потяг до вічних цінностей. Може, когось і не хвилює, як висловити комплімент, але як зберегти почуття гідності і бути громадянином

своєї вітчизни, ці видання – Я. Радевича-Винницького і Б. Пристая – вчать і вербально і невербально.

Наталія Науменко, проф. (Київ)
Владислав Грещук, проф.(Ченстохова)

Полістилістична основа творчих змагань зі словом

(Життя зі словом. Ювілейний збірник на пошану доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука / за ред. проф. М. Зимомрі. – Київ-Дрогобич : Посвіт, 2014. – 598 с.)

Упорядкування ювілейного збірника можна небезпідставно порівняти зі світотворенням. У центрі універсуму – постать того чи іншого ювіляра; галактиками навколо нього розпросторюються галузі науки, у яких він має зримо потужній, а тому й помітний слід; а планетами в цій своєрідній галактиці стають учні, нащадки та його послідовники як наставника. Звісно, кожен зі своїм унікальним стилем мислення та мовлення, кожен зі своїм макросвітом, із яких у сукупності виростає макросвіт конкретної наукової школи. У нашому контексті йдеться про Миколу Ткачука, відомого вченого-літературознавця, критика, педагога, члена Національної спілки письменників України, академіка АН Вищої школи України. Тому певним об'явленням святості став солідний науковий збірник «Життя зі Словом», що виданий з нагоди 65-річчя науковця. Творцями цього культурного полілогу виступили сімдесят авторів.

Зрозуміло, будь-яка нова книжга для майбутнього читача – невідомість, таємниця, загадка, цікавинка. Надто ж тоді, коли це – збірник наукових студій, що мають так звану «адресну» орієнтацію на читача. За давньою літописною традицією, Ювілейний збірник відкривається похвальною частиною на честь деміурга наукового макрокосмосу – Миколи Ткачука. Тут містяться окремі вітальні листи, дослідницькі статті; їхні автори – такі знані науковці, як Олександр Астаф'єв, Олександр Галич, Людмила Краснова, Ігор Добрянський, Микола Зимомря. До них належать, без сумніву, Людмила Бублейник і Роман Гром'як, які, на жаль, не дожили до

презентації своїх праць – відійшли за межу Вічності, коли книжка була у процесі її підготовки до видання.

Не буде перебільшенням, коли б сказати: на сторінках Збірника представлено «труди і дні» професора Миколи Ткачука. Вони склали змістовну хронологію його наукової та педагогічної діяльності, її основні віхи та становлення наукового доробку вченого. Чи випадковість? Ні, мабуть, невипадковою є такий собі збіг: словесник з Тернопільського університету викликає в уяві іншого Ювіляра цього року, Миколу Платоновича Бажана, чия постать є знаковою в українському письменстві. Адже, за свідченнями науковців, Микола Бажан у «світліші» періоди своєї творчості (зокрема 1970 – початок 1980-х рр.) був неперевершеним майстром «лірики злуки мистецтв». Відомо, що нашу поезію XX століття він збагатив високою культурою слова й образу, філософською напругою мислі, став прикладом суворого і постійного опору бездумному сентименталізмові, лінивому епігонству, провінційній вузькості; засвідчив широту інтелектуальних, загальнокультурних обріїв.

Виваженим є слово під пером Миколи Ткачука. Тут синтезуються нерідко похвала й критика, обґрунтовані твердження науковця та рясна, шаноблива цитація з поетичних і прозових творів: «Енеїди» Котляревського, поезій, оповідань і драм Франка, заквітчаних новел Григорія Косинки, уривки верлібрів Василя Голобородька… Саме це й захоплює до глибини душі. Феноменальна пам'ять, щире співчуття, співпереживання письменникам та їхнім персонажам, – усе це сформувало неповторну рису Миколи Ткачука як ученого: *уміння прожити ціле життя, кілька життів у часопросторі художнього твору.*

Про Майстра можна впевнено сказати: він навчає нас повертати Слову його первозданну музику, втрачену (подеколи й безслідно) у новомодному термінологічному шумовинні. Не може бути, – каже він, – повноцінного дослідження літературних явищ, якщо в ньому немає посилань на художні тексти. І в цьому Микола Ткачук – безсумнівний послідовник люблених і досліджуваних ним Івана Котляревського та Івана Франка. Адже вони дивовижно узгоджували теоретичну думку й політ творчої уяви, прозову мову з віршовою. Ці вміння та навички професор Микола Платонович Ткачук неустанно передає своїм однодумцям різних поколінь і

наукових рангів. Його науку можна було б схарактеризувати словами давнього друга та однодумця Миколи Зимомрі: «*Мистецтво рецепції художнього тексту передбачає багатолінійну обізнаність з параметрами історичного, соціального та культурного характеру. Звідси – необхідний рівень компетенції реципієнта: а) читача, б) критика, в) інтерпретатора, г) перекладача*».

…Існує багато визначень, що таке мова. Вельми оригінальне і, вочевидь, найлаконічніше з них започаткував доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри сучасної української мови Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка Анатолій Мойсієнко: мова – це світ світів. Обґрунтовує він свою формулу так: мова – це своєрідний світ світів, де парадигматика кожного окремого може бути розглянута на іманентному (внутрішньомовному) рівні; на рівні «мова – зовнішній світ»; осібно – мова на рівні художнього тексту.

Відтак мова постає незвичайним орнаментом барв, ліній, предметів і явищ, де кожна нова ланка випливає з усвідомлення попередньої, творення нового її образу, бачення, відчуття. Це – наче соняшник, який є прообразом унікального писанкового «безконечника», надто ж у сув'язі з іншими мовами.

Про це й розмірковували співтворці збірника «Життя зі словом», чиї дописи було присвячено мові, мовознавчим студіям, перекладові та перекладознавству. Це знакові статті «Співвідношення спільних та диференційних семантичних ознак у лексиці східнослов'янських мов» Людмили Бублейник (Луцьк, Україна), «Вербалізація концепту Крути в українській поезії» А. Загнітка (Донецьк, Україна), «Особливості перекладу творів дитячої літератури» Олени Кобзар (Полтава, Україна), «Труднощі передачі сучасних українських артіонімів при перекладі українською мовою» Тетяни Корольової зі співавторами (Одеса, Україна), «Народна загадка в системі та структурі інших фольклорних жанрів» А. Мойсієнка (Київ, Україна), «Лінгвістичні тлумачення модальності (на матеріалі індоєвропейських мов)» В. Ткачука (Тернопіль, Україна), «Творчість Тараса Шевченка у франкомовному світі» О. Чередниченка (Київ, Україна), «Особливості відтворення емотивно-оцінної лексики в англомовній інтерпретації (на зразках поетичних творів Тараса Шевченка)»

Ольги Яскевич та Мирослави Зимомрі (Дрогобич, Україна). Окремого слова заслуговує цикл статей дослідників з Польщі, зокрема, Казиміра Денка, Ярослава Грицковяна, Владислава Грещука, Анни Карпінської, Ришарда Скршипняка, Анни Кокоцінської, Анни Краєвської та Валентини Врублевської.

Усе починається з мови – і кожен день, і кожен рік, і кожен вид людської діяльності. Виникла думка, враження від якогось несподівано яскравого предмета чи явища – і людина поспішає заявити про неї словом, дати їй свою назву, як колись прапредок Адам давав імені рослинам і тваринам… Навіть якщо Нестор-літописець творив свою «Повість минулих літ» практично у повному усамітненні, він повсякчас думав про своїх майбутніх читачів – «чительників», як говорили в пізніші барокові часи, – і звертався до кожного з нас із запитанням «Звідки єсть пішла Руська земля?» Відповіддю на нього може бути одне просте речення – «З мови». З мови, яка завжди була й лишається головним визначником естетичного чуття та менталітету всіх народів.

Водночас сучасний науково-дослідницький дискурс літературознавства вирізняється надзвичайним зацікавленням у класичній спадщині минулого (далекого й не зовсім) та установленням паралелей із літературою нашого сьогодення, що виявляється у ґрунтовній інтерпретації та тлумаченні знакових художніх явищ, їхніх тематичних та ідейних концепцій, жанрово-стильових вимірів, пошуку своєрідної «метамови», завдяки якій можливий погляд на літературний твір як на явище, що стоїть на межі різних наук і мистецтв.

Тому дослідження літератури, з сивої давнини до початку XXI століття, репрезентовано працями «Два світи Миколи Гоголя» С. Абрамовича (Кам’янець-Подільський, Україна), «Актуалізація досвіду «епічного театру» в сучасній українській драматургії» Олени Бондаревої (Київ, Україна), «Козьма Порадин – мандрівник без мети» М. Сулими (Київ, Україна), «Відлуння травматичного досвіду у малій прозі Герберта Кунера» І. Зимомрі (Дрогобич, Україна), «Нові тенденції прочитання прозового доробку Андрія Чайковського» А. Гуляка (Київ, Україна), «Християнські свята в поетичній інтерпретації Б.-І. Антонича» Ірини Дмитрів (Дрогобич, Україна), «Структура білого вірша у ранній творчості Максима Рильського» Оксани Кудряшової (Київ, Україна), «Поема Павла

Тичини «Похорон друга»: продовження естетичної комунікації» В. Марка (Кіровоград, Україна), «Багатоголосся роману Василя Слапчука «Книга забуття» Луїзи Оляндер (Луцьк, Україна), «Вільновіршування та його критичні інтерпретації в доробку Андрія Малишка» Наталії Науменко (Київ, Україна), «Візія війни в літературі ХХ століття» Я. Поліщука (Рівне, Україна), «Поетика містичного у казках Івана Франка» Галини Сабат (Дрогобич, Україна), «Алегорична парадигма творчості Івана Франка» Марії Моклиці (Луцьк, Україна)…

Сучасні філологи, ведучи огляд розвитку літератури загалом та за окремими періодами, акцентують на виявленні та всебічному науковому розгляді персоналій, які дозволяють скласти належне уявлення про українське красне письменство та осягнути його місце у національному й загальносвітовому культурному часопросторі.

Теорія літератури та компаративістика постають не лише у «чистому» вигляді, а й в органічній сув'язі з іншими науками. Свідченням цьому є статті «Портрет у художній та документальній літературах як об'єкт вивчення» А. Галича (Луганськ, Україна), «Автобіографія Івана Дзюби на тлі доби» О. Галича (Луганськ, Україна), «Плюралістична парадигма грузинської шевченкознавчої компаративістики» Людмили Грицик (Київ, Україна), «Література vs філософія: екзистенціальна свідомість і художній дискурс (версії Альбера Камю та Андрія Платонова)» О. Кеби (Кам'янець-Подільський, Україна), «Теорія відносності й термінологія точних наук у новітньому літературознавстві» Мар'яни Лановик (Тернопіль, Україна), «Проблема співвідношенні матеріального та духовного світів у просторі екзистенціалістського мислення» Зоряни Лановик (Тернопіль, Україна), «Трансформаційна аура літературних сюжетів» А. Нямцу (Чернівці, Україна), «Комунікативна модель жанру послання Тараса Шевченка» О. Ткачука (Тернопіль, Україна).

Від елегантного та поетичного гранослова Анатолія Ткаченка, як і зазвичай, чекали та чекають «задерикуватого» полемічного виступу. Знаний непримиренний борець проти термінологічного шумовиння і підміни понять у філології, цього разу він звернувся до суто теоретичних проблем у статті «Поетика /

поетологія: об'єкт / суб'єкт», у якій, блискуче синтезувавши засоби наукового, публіцистичного та художнього стилів, провів успішний «двобій» із науковцями, схильними некритично сприймати новомодні концепції.

Висловлені у недавніх статтях і виступах ученого-поета теоретичні думки сконцентрувалися у визначенні, що може стати класичним: «*Осягнення не лише себе, а й сукупного Іншого, до того ж коли почуваєшся частиною його не ідеального менталітету, звичаїв, психічних реакцій, вдачі, мови – одна з основних формозмістових ознак художності… А з усіх можливих розумових підходів найбільш фаховим буде аналіз у сферах лексики, тропіки, стилістичних фігур, ритміки, власне – поето- та філо-логії*».

Прокладаючи шлях через це розмаїття термінів, творячи каскади неологізмів та раз у раз змінюючи інтонацію наукової оповіді, А. Ткаченко доходить висновку, що поетологічний аналіз розкриває макро- та мікроелементи майстерності, техне, а стилістичний синтез розгортає функціональні, структурні, семантичні зв'язки, осмислюючи вирізнені елементи вже як чинники процесу творення.

Попри розмаїтість сміливих наукових ідей і концепцій, дух Слова як поетичного твору став визначальним у творенні особливої атмосфери «дружньої гутірки», відомої нам із поезії Богдана-Ігоря Антонича. З отим дещо наївним зізнанням «Символіка завбога наша / І орнаментика засіра. / Де ж міра мір, єдина міра?» Автори статей усіляко намагаються довести, що й символіка української літератури вельми багата, і орнаментика така, що нею могла б пишатися будь-яка мова. А «міра мір», якої кожним своїм висловом радить дотримуватися Микола Ткачук – це доречне вживання та поєднання слів, та обов'язково із любов'ю, котра ключовим концептом і ввійшла до назви науки – «філологія».

У плетиві щирої мови української та чимось «подивованої» польської невід'ємність Думки та Слова реалізувалася з повною потужністю. І кожен, беручись до пера або сідаючи до комп'ютера, слідує тим трьом концептам, які свого часу утвердив ключовими у мовознавстві та літературознавстві Олександр Потебня:

Мова є прообразом усякої творчої діяльності, а слово містить у собі «таємницю» творів мистецтва.

Мистецтво за своєю структурою споріднене зі словом, мистецький твір – нерозривна єдність образу й ідеї, оскільки такою самою єдністю є слово.

Мистецтво, як і слово, виникає не для образного вираження готової думки, а як засіб створення такої нової думки, яку не можна виразити в теоретичному мисленні.

Справедливо зауважував Вольфганг Ізер у статті «Процес читання: феноменологічне наближення» щодо розуміння белетристичного твору: «*Будь-яке читання входить до нашої пам'яті і з часом затирається. Пізніше воно може знову відновитися і налаштуватися на різний тон, у результаті чого читач спроможний розвивати непередбачувані до того моменту зв'язки… Встановлюючи ці взаємодії між минулим, теперішнім та майбутнім, читач, по суті, змушує текст виявляти свою потенційну різноманітність зв'язків*». Наукові та навчально-методичні праці з історії національної літератури також підпадають під це правило, оскільки духовний та естетичний досвід письменника в них узгоджується з духовним та естетичним досвідом читача, по-різному знайомому з особливостями розвитку літератури своєї країни.

Завдяки цьому рецензовано видання перетворюється на широке семантичне поле з численними гіпонімами (персоналіями, творами, жанрами, стилями) та гіперонімами (періодами розвитку літератури), взаємодія яких скерована на виявлення сутності української літератури – унікального феномена світової культури.

Так, наукові праці та підручники, статті й нариси залюбленого в українське слово літературознавця допомагають усвідомити своєрідний код писемного твору Миколи Платоновича, розпізнати його. Осягнути силові поля художнього слова, відчути читацьке осяяння, усвідомити радість *спів*-чуття, *спів*-праці та *спів*-творення.

Так, основним у цих словах є корінь «спів». Коли душі співають в унісон. А надто ж тоді, коли Микола Ткачук виступає заспівувачем:

Многая літа… Всім науковцям і поетам… Уславленим словами і ділами, покладеними на вівтар рідної України…

Про Миколу Ткачука його соратник Олександр Астаф'єв говорить: це – «не лише талановитий науковець, він володіє

рідкісним багатством душі, здатністю «інтимно» переживати всі художні твори, уболівати за їх авторів і персонажів, – тут, коли хочете, таємниця його особистості, якщо може бути названо «таємницею» його глибокий і цілісний народний характер і його уміння сіяти «красу і розум». Усе це – завдяки творчому діалогові нашого сучасника з аналізованим автором та винесеним із глибин макрокосмосу українських і зарубіжних письменників «дивних перлів», із яких зроблено витончене намисто.

«Сонця контур старовинний», помітний навіть поза хмарами, супроводжує професора Миколу Ткачука та його численних учнів усюди – і під склепіннями західноукраїнських католицьких храмів, чиї стрілчасті шпилі символізують безперестанний рух до Неба; і в дрогобицькій долині, здалеку схожій на чарівну країну; і на дорогах Київщини, Галичини, Волині та Поділля, де, углибаючи в передосіннє спасівське тепло, щедро роздає винний аромат Рідне Слово.

Наприкінці варто наголосити: Ювілейний збірник «Життя зі словом» вміло упорядкували Микола Зимомря, Іван Зимомря та Олександр Ткачук.

Наталія Науменко, проф. (Київ)

Чистий простір в саду золотих троянд

(Микола Зимомря. Дзвін для ангелів: образки. – Ужгород: ФОП Бреза, 2014. – 148 с.)

У блискучій повісті «Золота троянда», присвяченій секретам мистецтва, К. Паустовський писав: «*Неспростовною є істина, яка стосується письменницької майстерності, зокрема роботи прозаїків. Вона полягає в тому, що знання суміжних галузей мистецтва – поезії, живопису, архітектури, скульптури та музики – надзвичайно збагачує внутрішній світ прозаїка й надає особливої виразності його письму. Воно наповнюється світлом та фарбами живопису; місткістю та свіжістю слів, властивими поезії; співмірністю архітектури; опуклістю й ясністю ліній скульптури; ритмом та мелодійністю музики*».

Гадаю, що добрий знавець поетики синтезу мистецтв, Микола Зимомря недаремно дав своїй новій збірці прозових мініатюр «Дзвін для ангелів» підзаголовок «образки». Насамперед це спонукає пригадати українське письменство кінця XIX – початку XX століть, коли авторські жанрові класифікатори – музичні (імпровізація, ноктюрн, фантазія) або малярські (образок, а також шкіц, замальовка, етюд, акварель, фрагмент) – ознаменували собою появу значної кількості різновидів новели, розбудову новелістики як окремого жанрово-стильового масиву літератури.

Уважний погляд на поетику образків М. Зимомрі дозволяє назвати їх новелами. Новела – це мистецтво жанру в найчистішій формі, що склалося в давнину в тісному зв'язку з магією та міфом. Сам жанр новели та його еволюція у жанровій системі української літератури різних періодів – від кінця XIX до початку XXI століття – засвідчує собою одвічне прагнення до пізнання нового, до створення нових форм осягнення світу.

Тому новела, особливо у сучасній літературі, важлива як жанр, що стоїть на перехресті всіх літературних родів: епіки (розповідь про незвичайний випадок), лірики (увага до внутрішніх переживань, темпоритм оповіді) та драми (внутрішня драматургія новел, головними дійовими особами яких є оповідач, різні прояви його alter ego).

Гранична стислість, якої новітні майстри новели досягають наприкінці XX – на початку XXI століть, – це наслідок «зосереджуючої миті життя та особливих композиційно-стилістичних прийомів, які щільно сполучають образи, аби викликати швидкоплинний спалах думки, почуття, настрою, вичарувати цілокупне враження від душевного стану чи грані характеру дійової особи» (В. Фащенко). Зразки цього жанру належать перу Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка, Василя Стефаника, Івана Чендея.

Засадничим принципом творення образу персонажа у Миколи Зимомрі виступає незглибиме усвідомлення причетності до минулого, сучасного й майбутнього України. Натура прозаїка виявляється на рівні поліфонічного світу ідей та образів, спрямованих на предметне осягнення соціальних і морально-етичних реалій другої половини XX – початку XXI століття, закроюючи кожну розповідь у метафоричному ключі:

«*Відомо: комусь неважко запалити вогонь. Ні, не йдеться про Віфлеємський. Хтось запалить невеличке багаття, а з нього викотиться одне згарище. Та надто нелегко посіяти, власне, викресати іскринку для світлого полум'я. Таке спроможна вчинити тільки погідна в усьому людина. Вона йде на прю з усім, що множить навкруг лихі пожадання*» («Настрій»).

Письменник повсякчас звертається до свіжих тем, актуальних проблем, неординарних конфліктів, непересічних постатей. Ще під час читання збірки художньо-документальних нарисів Миколи Зимомрі «Час і життя» (2012) можна було переконатися, що автор обрав напрочуд надійну стратегію гірської подорожі. Він успішно послуговується правилом, яке можна сформулювати так: «не просто оминути небезпечну розколину між скелями, а слід побудувати через неї міст, щоб і ті, хто йде за провідником, могли відчути руку того незримого Ангела-хранителя, який допомагає подорожньому подолати шлях».

Не випадковим у цьому розрізі є факт, що перша опублікована ще 1962 року новела Миколи Зимомрі звалася «Вишиванка». Саме такий, «вишиваний» погляд на життя своїх краян та спроби показати його у хрещатому узороччі власної душі – райського саду золотих троянд – зумовили індивідуальний стиль творця таких «живих образків», як «Живий хрест», «Покрівці «Срібні сльози», «Зозулині черевички». Цей стильовий ключ можна було б визначити як «пост-експресіонізм стефаниківського ґатунку з багатоколірною орнаментацією закарпатського писанкового узору». Є ще одна ознака, на яку не можна не зважити. Це надзвичайно багата синонімія до дієслів, що позначають головні етапи життя, надто ж – народження людини. Так, Микола Зимомря воліє говорити про свого сучасника не просто «з'явився на світ», чи «народився», а скаже:

«*Передвічний благословив струмені живої води на час його* [Михайла Волощука] *народження*»; «...м*алинові дзвони несуть веселе й добре в казкову даль батьківських коренів*» (йдеться про Я. Грицковяна); «*Василь Поп вперше побачив світ під високим небом Хуста... Звідси в тиху та ясну погоду зримо видніються все ще живі руїни древнього замку*»; «*Петро Гудивок привітав білий світ на Великдень*»; марафон життя Романа Гром'яка «*започаткувався… під теплим по-весняному нескрипучим дощем*

21 березня 1937 року»; «*Що ж то був за світ, який Ігор Добрянський побачив 3 травня 1955 року? Час був зачарований*»… («Час і життя»).

Микола Зимомря, наголошуючи у своєму нарисі на знакових фактах біографії автора-персонажа образків (названого чи то повним ім'ям, чи ім'ям без прізвища, чи то просто займенником Він), скеровує думку реципієнта й до його естетичних поглядів. Можна звернутися до Павличкового опису творення поезії, написаного в унісон із «Секретами поетичної творчості» Івана Франка: «*У першому «гарячому» і священному періоді [творчого процесу], коли відбувається ніби виверження з глибин підсвідомості забутих вражень, відкладених там життєвим досвідом образів, поет формує лавину почувань і думок словами… Але творчий процес, хоч яким би він був психічно складним, загадковим, індивідуальним, і непіддатливим для найменшого змеханізування, все-таки, мабуть, у кожного поета перемежовується або завершується «технічним періодом», коли спадає емоційна напруга, втихомирюється розбурхана фантазія, а свідомість аналізує недоліки або достоїнства писаного чи вже в чорновому варіанті закінченого вірша.*

Саме в цей «технічний період» своєї праці поет може скористатися справжнім словником рим, щоб надати змістові й формі свого твору більшої гармонії, самій формі більшої досконалості, щоб, крім усього іншого, через неповторюваність рим зберегти неповторність свого нового творіння».

Чи не таким шляхом творилися й творяться поетичні нариси та есе Миколи Зимомрі? Тому жанрову належність «Дзвону для ангелів» можна схарактеризувати не просто як зібрання нарисів і прозових мініатюр, а й як новітню модифікацію *роману в новелах* – жанру, котрий постав в Україні ще в добу «Розстріляного Відродження», зусиллями Юрія Яновського, а нову актуалізацію отримав під пером Олеся Гончара. Такий висновок щодо збірки М. Зимомрі доцільний і тому, що у невеликій за форматом книзі – лише 148 сторін – поєднано широкий романічний розмах із гранично стислою новелістичною структурою.

Архітектоніка роману в новелах характеризується щільною сконцентрованістю подій в окремих його епізодах, підкресленням найістотнішого в поведінці персонажів, вилученням «ретардацій»,

які часто гальмують розвиток дії. І ця сконцентрованість часто-густо приводить до того, що Wendepunkt – концептуальний елемент новели – стає «невидимим», а іноді оприявненим через три зірочки. Помітний розвиток дії, через три крапки йде розв'язка… а де ж традиційна кульмінація – найвищий момент оповіді? Як, наприклад, у творах «Золота бринза», «Жалива в серці», «Дзеркало», «Пароль гри», «Чесна печаль».

Кожен має пережити свій Wendepunkt. Письменник – не оператор із камерою, котрий фільмує все без розбору, що потім буде названо… «теленовелою». І у «Дзвоні для ангелів» фігура недомовленості – по-новому актуалізований прийом: спроба приховати від читача кульмінаційний момент (адже недарма по-латині culmen – це «вершина»), аби він потім здійснив своє «сходження» й отримав задоволення від контакту з небом.

У багатьох новелах свого «роману» Микола Зимомря подає виразний соціально-психологічний портрет одного, іноді двох персонажів, показує героїв у найгостріших зіткненнях і таким чином через мозаїку окремих новел створює широку панораму життя. З перших сторінок збірки «Дзвін для ангелів» інтригує читача розмаїття заголовків. З них прозирає панорама карпатського дивосвіту: «Музика на прю з вітрами», «Золота бринза», «Едельвейс», «Зозулині черевички», «Пейзаж з образом», «Бурштиновий метелик», «З полонинського вершка», «Густа листва», «Яструби», «Сонцецвіт», «Франкове свідчення», «Лесині листи», «Келих із живою водою» та інші.

Досвідчений реципієнт у кожній частині цієї мозаїки знайде віддзеркалення баченого, чутого, пережитого раніше – або через художні твори, або з власного життя. Отже, типове у типових обставинах. Наприклад, окремі колізії новел («Пожовкла травиця», «Туман над долиною, або Знак тяжкої дороги», «Зла тінь», «Едельвейс») мають – в ключі типологічних зіставлень – перегуки з повістями Анатолія Дімарова «Боги на продаж», «Попіл Клааса»; інший, молодший співтворець, може, знайде сяку-таку схожість із есеїстикою Івана Андрусяка (збірка «Дуби і леви»). А ось «Сонце у темряві» і «Знак болю» наче візуалізують перед кожним події не такого давнього минулого – січня-лютого 2014 року. Авторці цих рядків випала нагода поспілкуватися з Миколою Зимомрею саме в той бурхливий студений день, коли 20 лютого в Інституті філології

Київського національного університету засідала спеціалізована вчена рада. У розмові він окреслив для себе ситуативну подію, що тоді склалася, специфічним акцентом: «Ось ті чотири дні, які потрясли мою душу; мене тягне Бог до Будинку, який весь у полум'ї на Майдані».

…Попри виразну метафоричність і пісенне інструментування, варто зазначити особливу лаконічність і подеколи «містичність» низки образків, чому посприяло так зване «непряме зображення». Тут варто згадати хрестоматійний приклад із доробку А. Чехова – опис місячної ночі, повторений у різних варіаціях: «*На дорозі блищала шийка від розбитої пляшки й чорніла тінь млинового колеса*».

Цією фразою передано відразу декілька ознак погожої ночі. Об'єктом непрямого зображення є деталь «місяць», не заявлена словом, проте присутня у мові: без його яскравого світла ані скло не блищатиме, ані млинове колесо не відкидатиме тіні. Відчувши та осмисливши цю деталь, читач сам створює враження місячної ночі. До речі, колесо стало однією з концептуальних деталей художнього оформлення книги, що належить Василеві Зимомрі. Йдеться про елемент колісниці Святого Іллі, оточеного ангелами, на аверсі; на реверсі ж – квіткоподібне колесо-сонце, на тлі якого постає вербалізований портрет автора та його витвору. Поділяємо думку, яку висловив визначний український літературознавець і письменник Любомир Сеник: «*Книжка «Дзвін для ангелів» містить добірку поєднаних між собою образків-мініатюр, одне слово, своєрідних етюдів, вихоплених творчою уявою з безпосередньо пережитого, побаченого, почутого… Зразки малої прози… містять наповнені ліричним струменем змістовні ремінісценції, в яких домінують авторські переживання за сенс чесно жити на землі*».

Впадає в око вдала запопадливість: у своїх образках Микола Зимомря оживлює образи довкілля, спонукуючи читача замилуватися красою природи, пробудити любов до неї, згадати відомі змалку казки, пісні, прислів'я та приказки. Конкретність деталей пов'язана з історичними асоціаціями, фольклорною символікою, і все разом творить яскраву мозаїку олюдненої природи. Способами непрямого зображення постатей української культури – не називаючи їхніх прізвищ, а інколи й імен, – прозаїк

моделює образ митця та його довкілля через чуттєві та логічні константи, виявляючи свободу у доборі прийомів такого моделювання. Потім, при уважному вчитуванні в кожну репліку, просіюючи крізь свій досвід наведені у тексті реалії, назви творів, біографічні реалії, читач розкодовує загадку автора. І охоплює його суто аристотелівське відчуття катарсису, радість упізнавання персонажа й відчуття причетності до дивосвіту його архітворів.

Наприклад, із кількох висловів нарису «Спонука», герой якого – «пан Анатолій на калиновому мості», котрий «належить доціла до тих майстрів, хто мислить себе без галасу та всіляких винагород», котрий «творить не задля пози, а для внутрішнього поклику» в уяві досвідченого у поезії знавця виникає філігранний образ героя. І після прочитання образка переконуєшся, що мова – це справді модель Всесвіту, це «світ світів». Адже йдеться в ньому про самобутнього поета-мовотворця Анатолія Мойсієнка, творця «шахової поезії» та паліндромного сонета, «золотих есе» осені та «мови чебреців», якою звучить «сюжет ранковий».

Мистецька синестезія – явище, яке особливо гостро актуалізується в добу зламу століть. Творчий доробок А. Мойсієнка – промовистий тому приклад. Саме це дозволило свого часу відомому поетові-пісняреві Й. Фиштику твердити, що співець Чернігівських садів «явив нову дикцію в сучасній українській літературі», а М. Зимомрі – констатувати, що ця «нова дикція» увійшла в повну силу.

А ось нарис, чия назва створює «горизонт очікування» чогось суворого, небезпечного та водночас величного й веселкового – «Відвічний водоспад Ніагара». По кількох рядках читаємо: «*...несподівано навчитель розгублює останнім часом свою колишню потужність. Може, саме тому нині окремі слова стали такими важкими й невимовними. Щоправда, на селі ще можна почути колись часто вживані сполуки: «Дякую красно»; «Вибачте, прошу». Так, згадуємо те, що минуло тільки тому, бо нерідко пересихає горло, коли сьогодні навкруг так багато дрібного й мізерного. Того, що заважає бути учителеві справді провідником поміж зрілими та дітьми. Неначе відчуваєш серпневу спрагу, хочеться пити, але не мовчати…*»

Суворість і небезпека відлунюють у занепокоєності автора станом української мови, забуття цілого масиву слів та занепаду

прадавніх традицій повсякдення. Але більше – знеособлення людини, зокрема вчителя, втрата нею тієї первозданної місії, котру кожному дає Бог і котру Іван Франко визначав як «життя для людей». І що ж пропонує Микола Зимомря, аби зупинити ці руйнівні процеси й повернути людині її сутність? Передусім звернутися до прикоріння свого роду:

«*Господи, де ж то позначене місце з географічним центром Європи? Кожний допитливий школяр знає напевно: то село Дулово, що розташоване на Срібній землі – в Закарпатті. Чи воно насправді є фактом? Так чи не так, а пам'ятний знак як свідчення стоїть поблизу Дулова. І не перестає радуватися. Хоч наш співрозмовник зі Сходу, а для нього всі місцини в сонячному Закарпатті по-материнському милі й рідні.*

Такою лагідною видалася того незабутнього дня бесіда зі співрозмовником Анатолієм…»

І відразу суворість Ніагарського водоспаду змінюється тисячею веселок проти сонячного проміння (побачених нехай і по телевізору, а кому пощастило – то й наживо): «*…співрозмовник вмів приголубити увагу двох слухачів то китицею віршованих строф з-під пера Шевченка, Франка, Лесі Українки, а також трьох Василів – Симоненка, Стуса, Голобородька (звісно, для нього найбільш зручно – з пам'яті), то дзвінким співом запальної пісні «Ой, у лузі червона калина похилилася…»*

Словом, щось виразно добре, щире та до болю привітне виринає з його роздумів про долі людські. Ага, звідкіль його привітність?.. В його уяві – образ Срібного птаха: летить до рідного села з красномовною назвою Привітне».

І от секвенція рельєфних образів – «співрозмовник зі Сходу Анатолій», неперевершений знавець «китиць віршованих строф», пісня «Ой у лузі червона калина похилилася…», «образ Срібного птаха», село Привітне Мурованокуриловецького району – складається в цілісний портрет: уродженець Вінниччини Анатолій Гуляк, літературознавець, професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка, відомий зокрема й знанням напам'ять величезного числа віршованих і прозових текстів української літератури. І відтак зрозумілою стає метафора водоспаду, котрому ім'я дали індіанці (Ніагара – «великий шум»),

як символічний синонім незнищенності українського народу, його звичаїв, традицій, світогляду й мови.

…Крізь основні об'єкти мистецького зацікавлення неважко помітити різнопланову, почасти суперечливу постать Майстра – ліричного і водночас палкого, нестримного, але завжди відвертого й правдивого, згодного вдаватися до «дражливих» тем, осмислювати найважчі проблеми доби. Як наслідок – багата галерея образів, характерів, які репрезентують світовідчуття автора й оцінювання людини в її соціальній і духовній самобутності.

Мова «Дзвону для ангелів», лірична та публіцистична водночас, розкриває читачеві (перефразовуючи вислів С. Крижанівського з нарисів про Максима Рильського) два головні секрети: «таємниці природи та таємниці мистецтва».

До тлумачення цих секретів по-різному підходять і автор, і реципієнти. Невіддільність світу людини від світу природи, утвердженням якої й є словесна творчість, виявляється як у проеціюванні картин карпатського довкілля на емоційний стан оповідача або розповідача, так і у введенні в пейзаж мистецьких мотивів та історичних алюзій.

Для Миколи Зимомрі це передусім запозичені з фольклору та книжної поезії назви, цитати й образи, імена багатьох особистостей. Тут І. Орлая, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, В. Пачовського, О. Олеся, В. Ґренджі-Донського, Ф. Потушняка, Андрія та Валентини Малишків, В. Симоненка, В. Стуса, П. Скунця, Ф. Зубанича, В. Коротича, Д. Павличка, Я. Поліщука, О. Астаф'єва, А. Мойсієнка, Л. Сеника, Е. Андієвської, Т. Карабовича, Д. Кременя, Д. Луценка, М. Вінграновського, Т. Мельничука…

Цю рецензію прагну завершити рядками з мініатюри «Образ»: «Руки ожередять непорушні снопи , а погляд втомленх очей раз-у-раз здіймається до неба – спека надломить його і лавиною упаде дощовиця. По якійсь хвилі небо – розколоте навпіл блискавкою – знову гармоніюватиме кольорами: веселка, як обмережаний сніп, звисатиме над урвищем Пікашик. На її тлі ввижається мені образ Матері… її мелодія зі словами: «Україно, мамко моя, / Україно, няньку мій! / Я за тебе, Україно, / Муки тяжкії терпів!»

Враження М. Зимомрі, авторитетного письменника-літературознавця, від знайомства з автором (чи то особистим, чи з книжок), із його художніми та науковими творами, своєю чергою, зумовлюють усі подальші сприйняття та переживання, й у результаті формується портрет унікальної людської особистості з лише їй притаманним складом розуму, волі, душі. Так, справжній носій пера здатен прозріти нові й нові штрихи цього портрета. Власне, так, як це зробив і ще, сподіваємося, зробить Микола Зимомря у його майбутніх творчих змаганнях.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Жанрова природа лірики у колі сучасних літературознавчих досліджень

(Назарець В. М. Жанрові модифікації української адресованої лірики: монографія / Віталій Миколайович Назарець ; ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'янчука». – Рівне: О. Зень, 2014. – 384 с.)

Процес розвитку сучасної літературознавчої науки засвідчує, з одного боку, ускладнення традиційного термінологічного апарату, що ним здавна послуговуються теоретики літератури, а, з другого – залучення до усталеного термінологічного колообігу нових понять, які відображають світоглядні засади мислення, притаманні науці нової доби. До числа подібних понять і відноситься категорія адресованої лірики, якій присвячує своє монографічне дослідження Віталій Назарець. У монографії адресовану лірику потрактовано як загальне означення такого метажанрового утворення, що охоплює поетичні жанри з підкресленою адресною настановою, інакше кажучи, жанри, в яких

предметом зображення виступає комунікація із внутрішньотекстовим адресатом.

Актуальність питань, які порушуються в праці В. М. Назарця, не підлягає сумніву і обумовлена, по-перше, нагальною потребою розширення теоретичних спрямувань вітчизняного літературознавства, введення їх у широкий контекст сучасної світової літературознавчої думки і, по-друге, необхідністю оновлення та збагачення вітчизняної теорії літератури новітніми методами та прийомами аналізу художніх та літературно-критичних творів словесності.

Серед тих завдань, які висуваються в монографії як пріоритетні, можна виділити такі. По-перше, автор ставить за мету узагальнити та систематизувати уявлення про жанрові аспекти лірики, притаманні сучасній літературознавчій науці, і аргументувати розроблюване ним поняття адресованої лірики. По-друге, простежити генезис теоретичних уявлень про адресовану лірику в зарубіжному та вітчизняному літературознавстві. По-третє, спираючись на попередньо напрацьовані факти та спостереження, отримані результати застосувати для розробки типології жанрових форм та жанрово-тематичних модифікацій адресованої лірики, а також для аналізу об’єктно-суб’єктної структури її комунікативної організації.

У монографії жанрові форми адресованої лірики розглянуто у широких часових межах (від античності до XX століття) на матеріалі творчості західноєвропейських та російських поетів. Особливо акцентовано на дослідженні теоретичних принципів функціонування та літературно-історичних закономірностей розвитку жанрових форм адресованої лірики у творчості українських поетів, насамперед XIX – XX століть: Амвросія Метлинського, Віктора Забіли, Миколи Костомарова, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Івана Франка, Павла Грабовського, Бориса Грінченка, Володимира Самійленка, Михайла Старицького, Мусія Кононенка, Лесі Українки, Миколи Вороного, Богдана Лепкого, Петра Карманського, Олександра Олеся, Максима Рильського, Спиридона Черкасенка, Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Павла Тичини, Володимира. Сосюри, Богдана-Ігоря Антонича, Дмитра Загула, Андрія Малишка, Миколи Бажана, Євгена Маланюка, Яра

Славутича, Любови Забашти, Івана Драча, Дмитра Павличка, Ліни Костенко, Ігоря Калинця, Бориса Олійника, Василя Симоненка та ін. Загальний обсяг досліджуваного матеріалу склав понад 2600 адресованих поетичних текстів 250 українських поетів.

У відповідності до поставлених завдань побудована структура монографічного дослідження. У першому розділі монографії «Жанрова природа лірики в аспекті літературознавчих досліджень» узагальнено спектр теоретичних проблем, пов'язаних із жанровим аналізом лірики, специфікою ліричного жанру, систематизовано та критично оцінено наявні в сучасному літературознавстві генологічні концепції лірики, функціонування категорії «метажанр», а також доцільності його застосування для характеристики художнього феномену адресованої лірики.

У другому розділі «Генезис теоретичних уявлень про адресовану лірики» автор простежує основні етапи художнього генезису адресованої лірики та її початкові літературно-критичні рецепції. Оскільки, на думку автора, з трьох жанрових форм адресованої лірики (послання, присвята, віршований лист), саме послання найбільш чітко й яскраво вбирає до себе «родові» генологічні ознаки адресованої лірики: підкресленість адресної настанови, наявність внутрішньотекстового адресата, імітація діалогу між автором і адресатом, маркованість адресної настанови заголовком вірша та численними формами введенного до тексту «зверненого слова» – автор виокремлює й досліджує низку найбільш дискусійних питань жанрової теорії послання, зокрема: 1) питання родової належності послання; 2) літературно-історичної ролі послання у трансформації жанрової системи класицизму; 3) жанрової специфіки послання; 4) побудови типологічних моделей жанрової організації послання.

У третьому розділі монографії «Типологія жанрових форм адресованої лірики» розглядається теоретичне та історичне підґрунтя принципу адресованості в комунікативній організації ліричного твору, а також його художня трансформація від початкових словесно-фольклорних форм до літературної поезії XIX та XX ст. Цікавими є теоретичні узагальнення автора, які стосуються загальної характеристики комунікативної організації ліричного твору , зокрема його окремих типів: еготивного та апелятивного, форм їх структурно-семантичного розгортання в

художній площині ліричного твору. Заслуговує на увагу й розроблена автором класифікація генологічних типів адресованої лірики.

У четвертому розділі «Жанрово-тематичні модифікації адресованої лірики» автором обґрунтовані теоретичні підстави для класифікації жанрово-тематичних різновидів послання, присвяти та віршованого листа. Критерієм для подібної класифікації виступає принцип авторської адресної настанови, по-різному декларований у кожній із заявлених жанрово-тематичних модифікацій. Розроблену модель класифікації автор доповнює узагальненням основних етапів становлення жанрових форм адресованої лірики в українській поезії XIX – XX століть.

У п'ятому розділі монографії «Об'єктно-суб'єктна структура комунікативної організації адресованої лірики» спостережено форми об'єктного вияву образу адресата, суб'єктного вияву образу автора й оцінно-аксіологічні моделі вираження авторської свідомості в українській адресованій ліриці XIX – XX століть. Особливо значимою і цікавою видається запропонована автором у цьому розділі класифікація структурно-семантичних типів внутрішньотекстового адресата ліричного твору, систематизована за трьома ознаками: 1) персоналізованості адресації; 2) суб'єктної належності адресації; 3) текстуального вияву адресації.

Монографічне дослідження загалом виконане на високому фаховому рівні, відрізняється послідовним та систематичним характером викладу думки, грунтовним та докладним опрацюванням порушених теоретичних проблем. Робота чітко продумана і внутрішньо вмотивована, містить багато слушних зауважень та спостережень, вдалих теоретичних знахідок.

У монографічному дослідженні В. М. Назарця чітко простежується актуальність, новизна дослідження, а також уміння автора оперувати фактичним матеріалом, робити власні висновки. Монографія В. М. Назарця «Жанрові модифікації української адресованої лірики» стане вагомим внеском у розбудову теоретичних позицій сучасного літературознавства.

Ангеліна Ломакіна,
Аліна Лісневська

В авангарді українського літературознавства

Завзята праця та служіння науковим ідеалам пройшли червоною лінією крізь життя відомого українського літературознавця, доктора філологічних наук, професора, декана філологічного факультету Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка Миколи Ткачука. Святкуючи 65-літній ювілей такої непересічної особистості, мимоволі замислюєшся над тим, що ця людина символізує цілу епоху, яка по-справжньому відкрила широкому загалу перлини нашої національної літератури.

Перу Миколи Ткачука належить близько 200 наукових праць, 20 із яких складають ґрунтовні монографії. Завдяки видатному науковцю сучасне літературознавство має фундамент для глибшого вивчення творчості Івана Франка, Івана Котляревського, Маркіяна Шашкевича та української поезії і прози в цілому. Він є абсолютно унікальним фахівцем. Ніколи не дозволяючи собі дивитися на будь-яке явище літератури однобоко або ж суб'єктивно, Микола Ткачук водночас якось по-батьківськи співчував ліричним героям, про яких писав.

Ще 5 років тому, коли наукова спільнота святкувала 60 років з дня народження Миколи Ткачука, зародилася ідея того, щоб створити книжку, яка б гідно віншувала ювіляра, чиї праці стали справжнім дороговказом для молодих філологів. І ось цього року, саме до 65 річниці, вдалося підготувати та видати збірник «Життя зі словом», який вміло упорядкували Микола Зимомря, Іван Зимомря та Олександр Ткачук. До створення цієї праці, крім видатних українських вчених, долучилися ще й польські дослідники. Адже Микола Ткачук відомий і за межами України. Книжка містить статті про творчість ученого, а також дослідження, які охоплюють багато аспектів сучасного літературознавства та україністики. Презентація збірки пройшла у Київському університеті імені Бориса Грінченка за ініціативи кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій.

На зустрічі зібралося гроно видатних українських вчених, які є великими поціновувачами роботи Миколи Ткачука. Модерував зустріч профессор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка Микола Зимомря, якому належить загальна редакція збірника «Життя зі словом», а також ґрунтовна передмова «Наука як чин служіння. Слово про Миколу Ткачука». Творчий доробок представили член-кореспондент НАН України Микола Сулима (Інститут літератури імені Тараса Шевченка), доктори філологічних наук Ярослав Поліщук, Олена Єременко та ін. Видатні українські фахівці привітали ювіляра та тепло відгукнулися про книгу. Микола Сулима справедливо відмітив, що «цю збірку можна сміливо показувати людям» та зазначив важливість створення такого роду наукових праць. Присутні вчені, переважно автори вміщених у книгу статей, також високо оцінили збірник та відзначили заслуги Миколи Ткачука перед українським літературознавством. Зокрема, професор Микола Васьків висловив загальну думку про те, що «саме Ткачук зумів «схопити» сутність Івана Франка і, тому завдяки йому ми маємо потужний пласт «франкознавства».

Коли фахівець з певної галузі знань оцінює науковий здобуток свого колеги, це видається явищем буденним та таким, яке розуміється само собою. Проте для будь-якого науковця найціннішим є практичне використання його праць молодими фахівцями, не кажучи вже про банальну зацікавленість пересічних аматорів. Тому найприємнішою несподіванкою презентації збірника «Життя зі словом» стали висловлювання присутніх на зустрічі студентів-грінченківців – Інни Мельник та Наталії Інедеркіної, які поділилися власними враженнями від прочитання наукової праці Миколи Ткачука «Естетична концепція людини в «Енеїді» І. Котляревського».

Тож ювіляр не залишився без заслуженої уваги та виголосив промову. Микола Ткачук розповідав про своє життя, наукові доробки, літературну діяльність, говорив про актуальні проблеми філології, справляючи враження безмежно мудрої та водночас скромної людини. Наприкінці відомий літературознавець озвучив, напевно, головну тезу зустрічі: «Треба любити українське слово... і тільки тоді, коли ми будемо його плекати усупереч всьому, нам ніякий ворог не страшний».

Олександр Астаф'єв, проф. (Київ),
Вадим Ткачук, доц. (Тнрнопіль)

Масова література: експерименти, іміджі, стереотипи

(*Олена Романенко. Семіосфера масової літератури: Текст – читач – епоха. – К.: Прив.вид. Якубець А.В., 2014. – 362 с.*)

Книга Олени Романенко присвячена аналізу специфіки масової літератури, чи, як її називають по-іншому, паралітератури. Цієї проблематики стосуються праці таких учених, як Т.Гріц, Л.Гудков, Т.Гундорова, Є.Добренко, Б.Дубін, О.Захаров, Н.Зборовська, Ю.Ковалів, Н.Литвиненко, Ю.Лотман, А.Таранова, С.Філоненко, М.Черняк та інші. Дослідниця пропонує свій погляд на це явище, застосувавши для аналізу категорію Ю.Лотмана «семіосфера». Межі семіосфери, вважає вона, рухомі, вони окреслюють її як систему, де реалізуються різні комунікаційні процеси, виробляється нова художня інформація, і вони ж позначають різні підходи.

У розділі «Спочатку була література» дослідниця з′ясовує ґенезу і становлення цього феномену, який з′явився у результаті розмежування художньої літератури за естетичним критерієм і її розшарування на вищі та нижчі яруси. Отже, йдеться про самостійне явище, яке склалося в сьогоднішніх глобалізаційних умовах і виявляє прикмети 1) комерціоналізації і 2) художньої професіоналізації. Цілком слушно підкреслює Олена Романенко, що масова література – це «частина глобального проекту усереднення культури та літератури» (с.10). Але важко погодитися з тим, що українська масова література має ознаки «національного елітарного проекту» (с.10). Сама ж дослідниця переконує, що елітарна (висока література) «наділена високою внутрішньою енергією і здатна жити упродовж віків, надихаючи читача повертатися до тексту, знову його прочитувати, віднаходити в ньому інтертекстуальні паралелі та забезпечувати творові естетичний резонанс на кілька століть» (с.11), вона вимагає інтелектуальних зусиль для розшифрування текстів, багатозначна

за своїм змістом. У той час як масова література є транслятором культурних символів від елітарної культури до повсякденної свідомості, і головна її функція – спрощення і стандартизація змісту. «Масова культура займає проміжне становище між звичайною культурою, яку освоює людина в процесі своєї соціалізації та елітарною літературою, освоєння якої вимагає певного естетичного смаку й освітнього рівня» (М.Черняк). «Вона традиційна і консервативна, орієнтована на середню мовну семіотичну норму, бо звернена до величезної читацької, глядацької і слухацької аудиторії» (В.Руднєв).

Монографія складається із п′яти розділів. У першому розділі «Масова література як семіосфера» наголошено на тому, що об′єктом аналізу виступає не окрема художня модель української літератури, а семіотичний простір, концентрична система із художніми структурами різних розділів. Тут розглянуто такі проблеми, як семіотичний простір масової літератури: теоретичний аспект; поетикальні орієнтири масової літератури; людина у дзеркалі масової культури та літератури; стиль творів масової літератури – вектори розвитку; жанрова система масліту: естетичні функції та теоретичні проблеми.

Закладені у семіосфері альтернативні коди надають їй діалогічності, бо всі рівні семіосфери нагадують «матрьошку», вони ніби вкладені один в одного, виступають учасниками діалогу і простором діалогу. «Якщо розглядати масову літературу як семіосферу, то можна говорити про складну ієрархію текстів у її смисловому та художньому просторі, причому їх відносини не засновані на протиставленні «масова – висока література», «масова література – класика», «масова література – фольклор», а є багатовимірними» (с.39). Дослідниця аналізує такі ознаки масової літератури, як театралізація буття та дійсності, динамічність, наявність семіотичних кордонів, орієнтованість на певний тип аудиторії, опертя на колективну пам′ять, сприйняття часу і простору, ставлення до соціокультурних реальностей, відмінність у використанні символів, знаків, архетипів, закритість/відкритість, ставлення до жанру. Тут же вона виокремлює типологічні домінанти масової літератури: концепція людини, стиль твору, жанровий канон.

Для нормального функціонування масова література як семіотичний механізм, базований на багатьох чинниках, має бути цілісною, тобто спиратися на один принцип конструювання і впорядкованим. Усю сукупність текстів, вважає О.Романенко, об′єднує читач (розділ «Семіосфера масової літератури доби модернізму»). Тут же дослідниця пропонує типологію читачів: рафінований або елітарний, малописьменний, із невибагливим смаком тощо. Отже, читання як «інструментальний» компонент багатьох мовних практик висуває до автора низку вимог: щоб художній твір був доступний і розжований, щоб це зазвичай були короткі історії, здатні викликати у читача сильне емоційне переживання, щоб у цих творах до мінімуму були зведені морально-дидактичні елементи і відомості, а обставини і пригоди були екзотичними.

Жодного заперечення не викликає теза, що модернізм як семіотичний образ реальності оперує гранично простою технікою, яку опрацювала попередня культура, орієнтований на середню мовну семіотичну норму (реалізм), на просту прагматику, звернену до широкої читацької аудиторії, що справді помітно на творчості А.Кащенка. Але ж творчість цього письменника не покриває усіх виявів модернізму. Цей же таки модернізм, напр., символізм, засвідчує прагнення до синтезу різних видів мистецтва, демонструє захоплення синестезією, постулює ідеї хаосу, випадковості, змістової поліфонічності, він візуалізує ірраціональну картину світу і звертається до ірреальних модальностей – фантазій, сновидінь, спогадів. Власне, у проекті герменевтики Ф.Шлейєрмахера вже окреслено проблематику читання і письма. Цікаво, як ці нові віяння змінюють параметри семіотичного функціонування масової літератури на рівні взаємодії знаків і видозміни семіозису?

У розділі «Соціокультурний феномен українського масліту першої половини XX століття» звернуто увагу на оформлення тоталітарного режиму і поворот до уніфікованого офіційного мистецтва, коли соціалістичний реалізм виступив як художній канон. Соцреалізм мав яскраво виражений ідеологічний характер, нав′язував митцям «новий тип свідомості» у контексті марксистсько-ленінського вчення, зміст і основні структурні принципи побудови творів. Тут відбулося не лише «руйнування

самоідентичності особистості» (с.147), про що слушно пише Олена Романенко. Це проблема глибша, і, напр., М.Бердяєв трактує її як спробу нав'язати усім збірну ідентичність, яку Ю.Бромлей оформив назвою «радянський народ», а Є.Євтушенко зразу ж відгукнувся на неї віршем «Я по национальности советский». Монополізація історико-літературного процесу в руках партноменклатури призвела до войовничого догматизму, до домінанти виховної функції мистецтва, а основною темою стала тема метаморфози окремих індивідуальностей або ж цілих колективів на шляху до комуністичного ідеалу. У монографії дуже ґрунтовно і переконливо показано творчість Остапа Вишні у контексті тодішніх ідеологічних настанов (тут наша дослідниця пішла за М.Черняк і вжила термін «у контексті літературної ієрархії», хоча краще було б піти за М.Вебером і використати термін «соціальна ієрархія», маючи на увазі багаторівневість суспільства і жорсткі нормативи для митців), семантичні коди у літературних містифікаціях 1920 – 1930-х років, детективні фабули Д.Бузька і Ю.Дольд-Михайлика.

Масова література трактується як національний проект (розділ «Українська модель масової літератури початку XXI століття: жанрові модифікації та формальні пошуки»)? Мабуть, надто сміливо. Це можна сказати про романтизм, бо він відкрив модерну націю, став світоглядною основою українського письменства, поетизував душу народу, заклав у свідомості людей національні коди, завдяки йому народ отримав субстанційну єдність, став суб′єктом історичного процесу, тому й кажуть, що він відіграв дуже важливу роль у розвитку національної самосвідомості. Що ж до масової літератури, то вона має космополітичний характер, зв′язана з процесами глобалізації, стирає національні відмінності. Тому й твердить С.Зенкін, що масова література «орієнтується вже не на мову конкретної національної літератури, а на транснаціональний код «маскультурних знаків», які упізнають і вживають у світі». Трансформація національних кодів у масовій літературі призводить до того, що, за Аляйдею Ассман (Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам′яті. – К., 2012), вони під впливом медіа і нових технологій втрачають свою національну

цінність і визначеність, перетворюються в архів, музей знаків. Це вже «енциклопедія мертвих», – наголошує Данило Кіш.

У цьому ж таки розділі семантичний простір як цілісне утворення і результат взаємодії кількох сфер, зокрема мови, соціальних настанов, моди, політичних реалій та міфів висвітлений всебічно і ґрунтовно, з добрим знанням предмета дослідження і переконливими аргументами, особливо ж коли йдеться про екзистенційну проблематику масової та високої літератур, семантичне дзеркало сну, модифікації топосу села і міста тощо.

Сюжетна фактура масової літератури, насамперед наявність чіткого сюжету з інтригою і перипетіями змушує по-новому оцінити систему її жанрів (розділ «Жанрово-стильові модифікації української літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття»). Оскільки головна функція масової літератури – ілюзорно-компенсаторна, тобто потреба прилучити людину до світу ілюзорного досвіду та мрій, які не збуваються, і, по суті, сприяти розвитку конформізму особистості, то в ній домінують штучно створювані образи (іміджі) і стереотипи, а серед жанрів найпоширенішими є детектив, любовний роман, бойовик – на взірець роману про суперагента і спецпідрозділ в екстримельних умовах, авантюрний роман, псевдодокументалістика, вестерн, мелодрама, комікс, роман жахів, фантастика, порнографія, фольк-хісторі, що включає в себе і авантюрний роман, і салонний, і житійно-монархічний, і ретродетектив, романи серійного мислення і т.д. Дослідниця аналізує «жіночі романи» Марії Матіос («Солодка Даруся», «Мама Маріца / Москалиця), збудовані на стереотипах, запозичених із феміністичної літератури і психологічних досліджень, а також змонтовані на моделях тривіальної літератури романи «Дванадцять обручів» Ю.Андруховича, «Ключ», «Елементал» В.Шкляра, останній, на її погляд, яскравий взірець шпигунської літератури.

Заслуговують на увагу переконливі судження Олени Романенко про експерименти з класикою у сучасній масовій літературі (перелицювання «Кобзаря» пера братів Капранових), жанрові модифікації сучасного історичного роману (повісті Євгенії Кононенко «Георг Пінзель. Перетворення. Скульптура» і «Жертва забутого майстра»; В.Єшкілева «Втеча майстра Пінзеля», «Чорний Ворон» В.Шкляра як взірець синтезу історичного та авантюрно-

пригодницького жанрів), низка творів сентиментально-мелодраматичної прози (повісті Ірен Роздобудько «Ґудзик», стилізації Оксани Забужко, наприклад, «Казка про калинову сопілку», романи «Бора» і «Купальниця» Галини Вдовиченко, «Танго смерті» Ю.Винничука, що є спробою поєднання авантюрно-пригодницького, сентиментально-драматичного, містико-міфологічного жанрів з елементами літературних містифікацій та історичної документалістики).

Отже, книга Олени Романенко «Семіосфера масової літератури: український вимір» – це цікава й оригінальна спроба розкрити неповторний і багаторівневий семіотичний простір сучасної масової літератури – від жіночих детективів, що руйнують гендерні стереотипи, детективів, ретророманів, до вигаданих світів українського фентезі. Феномен масової літератури, як доведено у монографії, передбачає звернення до проблем літературної репутації, читацької рецепції, соціології літератури. Тут постають гострі питання реконструкції історико-літературного контексту, зіставлення творчого дискурсу письменника з іншими типами художнього дискурсу, літературними й соціальними інститутами. Масова література – це важливе джерело інформації про жанрові очікування читача, авторські стратегії, трансформації мовної особистості, що переконливо показано на прикладі художніх проекцій останніх трьох століть.

Поле масової літератури широке і різноманітне. Про це свідчать численні праці, присвячені цьому феномену. До цього ряду слід було б додати праці: Гриц Т. Словесность и коммерция (под ред.В.Шкловского и Б.Эйхенбаума). – М., 1928; Лики массовой литературы США (отв.ред.А.Зверев). – М., 1991; книги із серії «Зміна парадигми», зокрема: Хейзл К. Як ми стали постлюдством. Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці. – К., 2002, пер. 2013; Винайдення традиції (за ред. Е.Гобсбаума та Т.Рейнджзера). – К., 2010; Асман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам′яті. – К., 2012.

Монографія Олени Романенко є самостійним і вагомим концептуальним дослідженням, що дасть поштовх для нових студій над масовою літературою.

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 3

Світлана Бородіца

Романи Галини Вдовиченко в сучасному літературному дискурсі 3

Ольга Куца

Шевченкознавство другої половини XIX століття: до проблеми термінології 10

Людмила Власенко

«Поэзия – опасный дар для девы» 18

Оксана Гарачковська

Ідейно-тематична і жанрова типологія гумористично-сатиричних творів Павла Глазового 29

Марія Данилевич, Наталя Кушнірук

Поетика образів-символів у романі «Майдан» Бориса Харчука 38

Віра Качмар

Характер хронотопу в наративі повісті «Зірка» Богдана Лепкого 45

Дмитро Курчій

Жанрово-стильова своєрідність роману Марії Матіос «Солодка Даруся» 52

Лариса Куца

Поетичний цикл І.Франка «На старі теми»: специфіка інтертекстуальної парадигми 59

Литвин Л.М.

Діалог риторичних стратегій («Повість временних літ» і «Літопис Мгарського монастиря») 70

Віталій Мацько

Проблематика творчості Марії Галич крізь призму прочитання маловідомих автобіографічних текстів 77

О.І. Риверчук

Функціональне наповнення часопростору резонансного оповідання «Коняка» Галини Журби 94

Марія Савка

До питання жанрововизначальних чинників в українській малій прозі перших десятиліть ХХ століття: національно-екзистенційний аспект 102

Семак О.І.

Реконструкція жанрових ознак драматичних творів з історичним та соціально-побутовим конфліктом (на матеріалах творів Семена Ковбеля, Олега Лугового, Василя Бабієнка, Дмитра Гункевича, Т. Устенка-Гармаша) 120

Тетяна Скуратко

Методика шкільного вивчення поезії Івана Драча 130

Микола Ткачук

Байкарська спадщина Левка Боровиковського 139

Трофимук М. С.

Засоби художнього вираження у латиномовній спадщині Павла Русина з Кросна 151

Ю.О. Шакура

Поема «Касандра» Лесі Українки у рецепції В.Рєзанова 159

Ірина Хоцянівська

Сатира і способи її вираження в оповіданні «Лумера» Леся Мартовича 172

Олена Щербак

Образ княгині Ольги у «Житії святої Ольги» Дмитра Туптала 181

Наталія Яблонська

Особливості міфомислення Володимира Даниленка у прозовій збірці «Сон із дзьоба стрижа» 189

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ 199

Роже Бісмут

Теоретичні аспекти Новел Гі де Мопассана 200

Людмила Краснова

Естетичне поле навколо ліричного "Я" 214

Федосій О.О.

До проблеми ототожнення понять «новели» та «оповідання» 224

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО 233

Олена Бистрова

Монотопікальні тексти у компаративному зіставленні 234

Олена Зимомря

Імагологічне картинотворення в умовах ситуації пограниччя 240

Кушнір І . Б.

Архетип матері у романі Г. Делледи “Мати” 249

Микола Ткачук

Новелістичний дискурс Гі де Мопассана 259

Ірина Горенко

Твір Ф. Дуґласса «Оповідь про життя Ф. Дуґласса, американського раба, написана ним самим» та жанрова видозміна оповідей невільників 277

Наталя Грицак

Василь Стус як перекладач поезії Марини Цвєтаєвої 285

Зоряна Дубравська

Творчість Мартіна Еміса: смислотворчі акценти інтерпретації образів 292

Ivan Zymomrya

Pragmatic aspects of content inIngeborgBahmann's textualstructures 302

Калініченко М.М.

Національна популярна шекспіріана у дискурсі американської культури XIX сторіччя 310

Олександра Кемінь

Казки Шарля Перро в англомовних інтерпретаціях та оцінках Анджели Картер 321

Володимир Луцик

Наративні стратегії у малій прозі Доріс Лессінг 327

Олеся Лященко

Наративний дискурс роману «Про що ти мрієш?» С.Шелдона 337

Назар Маланій

Світоглядна основа німецького екзистенціалізму першої половини XX століття 345

Тетяна Монолатій

Інтертекстуальна семантика художнього вираження кризи доби у прозі Йозефа Рота 356

Світлана Притолюк

Наративна структура повісті Карла Еміля Францоза «Жертва» 366

Людмила Угляй

Багатозначність образу Улюбленої у однойменному романі Тоні Моррісон 375

Олена Бірюкова

Мовна парадигма у перекладознавчому просторі: симетрія та асиметрія 385

Мельник Л.В.

Інтертекстуальність як проблема перекладу 394

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ 402

Олександр Астаф'єв

Щоб світ став Божим садом 402

Олексій Вертій

Етика Григорія Нудьги 413

Микола Зимомря

Основа життєвих пріоритетів 431

Микола Зимомря

Коли весна стає художнім образом, або Слово про Галину Корбич 436

РЕЦЕНЗІЇ 446

Олександр Астаф'єв

Крізь сад письменницьких портретів 446

Людмила Краснова

Primus inter pares - перший між рівними 455

Руслана Галицька

Відлуння живого слова 459

Людмила Краснова

Вічний діалог 464

Микола Зимомря, Наталя Науменко

Непроминальна основа людського досвіду 469

Людмила Краснова

Noblesse oblige – стан твій, людино, тебе зобов’язує… 478

Наталія Науменко, Владислав Грещук

Полістилістична основа творчих змагань зі словом 481

Наталія Науменко

Чистий простір в саду золотих троянд 488

Микола Ткачук

Жанрова природа лірики у колі сучасних літературознавчих досліджень 497

Ангеліна Ломакіна, Аліна Лісневська

В авангарді українського літературознавства 501

Олександр Астаф'єв, Вадим Ткачук

Масова література: експерименти, іміджі, стереотипи 503

• * * *

Періодичне видання – виходить двічі на рік

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник наукових праць / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2014. – Вип. 41. – 514 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний релактор – Ткачук Олександр

Здано до складання 27.10 2014. Підписано до друку 31 10. 2014.
Формат 60×90 / 8. Папір осфетний. Гарнітура академічна. Ум. друк. арк. 48 Тираж 300
Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46004, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2, к. 81.