Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Серія: Літературознавство №31 2011

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль 2011

ББК 83.3
Періодичне видання – виходить двічі на рік

Редколегія:
Микола Ткачук, д-р філол. наук, проф.
(відповідальний редактор),
Роман Гром'як, д-р філол. наук, проф.,
Олександр Глотов, д-р філол. наук, проф.,
Ольга Куца, д-р філол. наук, проф.,
Оксана Веретюк, д-р філол. наук, проф.,
Зоряна Лановик, д-р філол.. наук, проф.,
Мар'яна Лановик, д-р філол.. наук, проф.,
Наталя Поплавська, д-р філол.. наук, проф.,
Світлана Бородіца, канд. філол., доцент
(відповідальний редактор)

Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241 від 18.11.1997 р.
Друкується за рішенням ученої ради
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
від 22.02.2011 року (протокол № 5)

Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф.
М.Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2011. – Вип. 31. – 490 с.

ISBN 9–7425–09–6

© ТНПУ, 2011

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Антоніна Гурбанська, проф. (Київ)

УДК 821. 161.2 – 31
ББК 83.3 (4УКР)

Повість-роздум Володимира Дрозда «Маслини»: поетика конфлікту і характеротворення

У статті досліджено основні особливості поетики художнього конфлікту і характеротворення в повісті-роздумі В.Дрозда «Маслини». Висвітлено історико-літературний контекст 60-х років ХХ ст. та домінантні ознаки реалізації в повісті жанромодифікуючих чинників.

***Ключові слова**: повість-роздум, жанромодифікуючі чинники, автобіографізм, поетика, художній конфлікт, характер.*

Gurbanska A. V. Drozd's narrative-reflection «Olives» conflict poetics and character creation.

In this article the main peculiarities of poetics in artistic conflict and character creation of V. Drozd's narrative-reflection «Olives» are studied. Historical and literary context of the 60ies of the XXth cent. and dominant features of realization in the narrative of genre-modifying factors are highlighted.

***Key words**: narrative-reflection, genre-modifying factors, autobiographysm, poetics, artistic conflict, character.*

Літературний процес 60-х років ХХ століття прикметний прагненням митців до осягнення реального життя та автентичної людини, творчими дискусіями навколо актуальних естетичних проблем, посиленням жанрово-стильових пошуків, завдяки широкому спектру форм художнього конфлікту визначив інтенції кращих повістярів у напрямку поглиблення концептуального осмислення зв'язків людини і світу. На противагу 1940 – 1950 – років характерною ознакою повістевої прози знову стала масштабність духовного світу людини, її макро- й мікрокосм. Це вимагало від митців психологічно об'ємнішого вияву внутрішньої сутності людини, розкриття взаємозв'язку характерів та обставин, що насамперед здійснюється через художній конфлікт – стрижень літературного твору, який

пронизує всі його структурні елементи: ідейний зміст, сюжет, композицію, характери, образно-стильову парадигматику і т. ін.

Повісті В.Дрозда «Семирозум» (1967), «Маслини» (1967), «Ирій» (1971), «Люди на землі» (1974) та інші репрезентують розгортання художнього конфлікту в українському письменстві другої половини ХХ ст. переважно на матеріалі ідейно-моральної проблематики екзистенційно-філософського характеру (сенс людського буття, вибір справжніх життєвих цінностей, пошуки людиною свого місця в суспільстві, стосунки між людьми тощо). Зацікавленість митця життєво важливими проблемами пояснюється гуманістичною тенденцією вітчизняної епіки – зосередженою увагою до індивідуального буття особистості, до детального дослідження її моральної сутності, а також позицією автора: «громадянським болем», бажанням «забити на сполох» [Дрозд 1989: 1, 14]. Поняття болю – структуротвірний елемент, який визначає систему жанромодифікуючих чинників, проблематику, внутрішній сюжет і художню форму творів В.Дрозда. Його письменник подав в аспекті екзистенційної філософії як пам'ять про високе призначення людини і художньо потрактував на рівні змістових зв'язків «людина – влада», «людина – людина», «людина – мораль», «людина – вічність», що акумулюються в опозицію «духовне – бездуховне».

Модель світу в повістях В.Дрозда вибудовується на протиставленні авторського ідеалу гармонійного, гуманного світу й реального, абсурдного, фальшивого, жорстокого, лицемірного. В такий спосіб, з одного боку, вмотивовується дисгармонія людини з навколишньою дійсністю, її самотність, відчуженість, незахищеність, а з другого – на основі оптимістичних екзистенціалів віри та надії показуються пошуки нею смислу життя, розкривається її історикотворча роль. Позначені психологізмом, повісті репрезентують пошуки онтологічної сутності людського буття у складному конфліктному світі: увага письменника зосереджена на морально-етичних константах героя, його здатності/нездатності бути повноцінною особистістю. Такі творчі підходи зумовили домінуючу роль у повістевому епосі В.Дрозда внутрішньо-психологічного типу конфліктів над зовнішньоподієвим та модифікаційний різновид повісті-роздуму.

Як відзначив А.Погрібний, «посилення питомої ваги внутрішньо-психологічних конфліктів – одна з ліній суспільно-

історичного прогресу літератури, що має передумовою безперервне збагачення світу людських зв'язків і стосунків, зростаючу потребу самовизначення індивідуальності» [Погрібний 1981: 129 – 130]. Збільшення в українській прозі другої половини ХХ століття ваги внутрішньо-психологічних конфліктів виразно демонструє повість-роздум В.Дрозда «Маслини» – твір, для якого характерні такі жанромодифікуючі чинники, як домінування особистісного первня, глибоке розкриття внутрішнього світу людини, психологічна мотивація її поведінки.

За свідченням В.Дрозда, поява «Маслин», як пізніше – роману «Спектакль» (1985), зумовлена його роздумами і спостереженнями «і над собою, і над товаришами по перу» та переконанням, що «справжні книги творяться не чорнилом, а кров'ю, і водить пером – совість письменника» [Дрозд 1989, 1: 17]. Проте цей твір, загалом схвально сприйнятий критикою (насамперед за ідею «маслинового імунітету» індивіда, тобто спокуси жити краще від інших, «над ними»), і досі належно не оцінений, зокрема в аспекті художнього конфлікту. Повість «Маслини» з підзаголовком «історія однієї душі» являє собою історію душі інтелігента – молодого журналіста Андрія Литвина, вихідця із села, який, опинившись у великому місті, важко шукає своє місце в складному конфліктному світі нового для нього суспільного середовища. В основі сюжету – автобіографічний випадок. Як згадував В.Дрозд, у шістнадцятирічному віці він за один з віршів, що був видрукований у районній газеті, наразився на політичні звинувачення в «контрреволюції» [Дрозд 1989, 1: 13]. Герой-оповідач повісті ототожнюється з імпліцитним автором (на час написання твору письменник теж був журналістом), через те його судження сприймаються від імені власне авторського «я». Усім ходом оповіді письменник показав, що саме негативні болючі враження дитинства визначили подальше екзистенційне сприйняття персонажем зовнішнього світу.

У цьому зв'язку варто відзначити, що автобіографізм у художніх творах В.Дрозда – домінантна риса характерокреаційної поетики, зумовлена особливостями ідіостилю письменника, його прихованими авторськими інтенціями – прагненням до самопізнання та самовираження, до виявлення внутрішньої сутності людини. Більше того,

зображуючи характери й заглиблюючись у психологію героїв, митець основну увагу концентрував на пізнанні власної сутності. В одному із щоденників він занотував: «Останнім часом усе частіше приходжу до думки, як важливо для людини, яка прагне щось створити у мистецтві, прискіпливо і безпристрастно вивчати саму себе» [Дрозд 2003, 2/3: 101]. Такий творчий підхід В.Дрозда є органічним у контексті відзначеного Г.Сивоконем «спалаху інтересу до біографії письменника як проблеми, сказати б, етичної» [Сивокінь 1994, 1: 138], що мав місце в літературному процесі другої половини ХХ століття. («Зачарована Десна» О.Довженка, «Луна блакитного овиду» І.Чендея, «У глибині дощів» М.Вінграновського тощо). Прозаїка цікавили соціопсихологічні та філософські проблеми буття людини. Ця особливість творчої індивідуальності митця трансформувалася в проблему боротьби за автентичну людину – основну в його прозі. Сентенцію В.Дрозда з повісті «Маслини»: «Можна відцуратись села, відцуратись селянського хліба. Тільки самого себе не можна відцуратись» [Дрозд 1967: 136] М.Жулинський слушно назвав «домінантою творчості» письменника, «моральним імперативом», яким автор «судить» своїх персонажів, а водночас – і самого себе [Жулинський 1986, 123].

«Маслини» – повість внутрішнього монологу, де все обертається навколо індивідуальної свідомості головного героя. Характер сповідального мислення в ній визначився виявленням через розповідь Андрія Литвина і його духовної індивідуальності, і внутрішньої сутності інших персонажів (Василь та Олексій Литвини, Микола Степовий, Кирило та Роман Литвини), котрі розкриваються через конфліктологію та реальну проблематику людського життя. В цьому контексті актуально звучить спостереження М.Кодака: «Психологічний аналіз у ліричній прозі реаліста підпорядкований «історії душі», становленню особистості» [Кодак 1980: 36]. «Історія душі» Андрія Литвина відбиває не стільки «діалектику душі», скільки драматичні моменти, психічні травми та кризові стани в його особистісному становленні. На передній план викладу В.Дрозд вивів нетривіальні характери, виразні предметні деталі, окремі з яких символічного змісту (як-от: мікрообраз маслин), цікаві життєві подробиці. Повість має часову двоплановість: дія в ній

відбувається в теперішньому часі, але з постійними переключеннями в минуле.

Конфлікти «Маслин» ґрунтуються на глибокому знанні автором реальної дійсності, на його генетичній пам'яті та інтуїції. Художнє розв'язання конфліктів спрямоване на заперечення руйнування загальнолюдських морально-етичних ідеалів, на утвердження духовних зв'язків людини з «малою батьківщиною», з традиціями та уявленнями народу, його історією і сучасністю, на духовне вдосконалення особистості. Виходячи із зацікавлення морально-етичним підтекстом стосунків між людьми, життєві орієнтири героїв письменник контрастно зіштовхнув на осі протилежних аксіологічних координат, що мають позачасову антропологічну актуальність (опозиції «свій – чужий», «раціональне – ірраціональне» в людській екзистенції, «щирість – лицемірство», «людяність – жорстокість», «альтруїзм – егоїзм» тощо).

Як відзначив В.Цвіркунов, «конфлікт може бути реалізований лише в сюжеті й за допомогою характерів, і він же, в свою чергу, впливає на характери і сюжет» [Цвіркунов 1963, 149]. Прикметно, що сюжетобудування «Маслин» В.Дрозд зорієнтував не на нагромадження подій, а на концептуально важливі епізоди. У ситуації звуження фабульного часу він розгорнув біографію Андрія Литвина, від імені якого ведеться оповідь, завдяки ретроспективному відтворенню найістотніших моментів з його минулого та важливих епізодів із сучасного. Сама фабула сприймається як «магічний кристал», крізь який проглядається сутність характеру персонажа. У такий спосіб основою повісті стає не історія життя Андрія Литвина, а історія його душі.

Випускник сільської школи, а згодом факультету журналістики, Андрій Литвин обирає стиль міського («чужого») життя, що не відповідає його ментально-світоглядним орієнтирам та стереотипам поведінки. Вживаючись у роль успішного журналіста, герой стає іншим – «цивілізованим». Як маргінальна і відчужена особистість, він знаходить штучний комфорт, відтак перебуває у стані самотності і тривоги, що виражає конфліктність «буття-у-собі» та «буття-у-світі». Андрій Литвин – рефлектуючий герой. Його психічна активність невіддільна від самоаналізу, осмислення своїх життєвих принципів та прагнень, уміння

відчувати сутність тих, хто поруч з ним, миттєво «схоплювати» їхню внутрішню сутність. Послуговуючись іронією, письменник тонко передав світ живої реальної людини з її найприкметнішими вадами-»родзинками», оскільки у своїй загальній філософсько-естетичній сутності іронія виникає із усвідомлення недосконалості світу, із несумісності мрії і дійсності. Здатність героя-оповідача на іронію та гумор підносить його над конфліктністю власного існування (природне прагнення самореалізації – гіпертрофована жадоба слави). Водночас підтекстовий, внутрішній пласт іронії межує із сатиричним розкриттям бездуховності та дворушництва інших персонажів (Василя Литвина, Миколи Степового). Іронічна «партія» Андрія Литвина – це один із засобів активізації розповіді, посилення її особистісного первня та переборення описових тенденцій, а також і певного зниження піднесеності, яка так чи інакше супроводжує ліризм.

Увагу В.Дрозда привернув, зокрема, такий чинник духовного життя людини, як сумління: воно є визначальним у становленні особистості героя (формує його поведінку, втримує від хибних кроків, від ненависті, бажання помсти). Андрій Литвин – це тип совісливої людини. Трактуючи в такому аспекті цей образ, В.Дрозд прискіпливо відтворив психічні процеси, що відбувалися в душі героя, коли він посоромився своєї сестри, що прийшла в редакцію обласної газети вдягненою по-сільському. Використовуючи внутрішньо-психологічний тип конфлікту, письменник розкрив душевні суперечності Литвина, змоделював ситуацію, коли герой конфліктує із самим собою, долає свої застарілі погляди, настрої, почуття, і ненав'язливо подав момент катарсису в його душі. Андрій приймає рішення висповідатись за «помилку молодості» перед своїм сином, коли той виросте.

Породження конфліктів – мотиви омріяного щастя, самореалізації особистості – окреслюють екзистенційне буття людини в певному індивідуальному вимірі. Що стосується образу Андрія Литвина, то особливу увагу в розкритті образу цього героя письменник звернув на хронотоп порогу й особливо на його найістотніше наповнення – хронотоп кризи та життєвого перелому, що розкриває внутрішньо-психологічний конфлікт героя через стосунки з іншим журналістом – Миколою Степовим. Модель поведінки Миколи Степового

характеризується притупленням власного «я» і підпорядкуванням владі. У зв'язку з підготовкою фейлетона на схильного до привласнення народного добра впливового начальника тресту Нечипоренка він повчає свого молодшого колегу: «В таких речах треба думати й думати, друже. Ти не в рідному селі, не серед щирих, довірливих ланів – ти в столиці... Тут – політика складна» [Дрозд 1967: 130]. Роздвоєність душі Степового виражається в тому, що одні думки (зв'язок людини з рідним краєм, служіння інтелігента народові) він сповідує для власного «внутрішнього» вжитку, а інші (гармонійне співіснування із владою) – на офіційному, загальноприйнятому рівні, з переконанням, що в тоталітарному суспільстві людина змушена чинити так, як її до цього спонукають обставини. Побоюючись зайняти у фейлетоні принципову позицію – розвінчати високопоставленого чиновника за зловживання службовим становищем, Степовий ховається за маскою слуги народу і схиляє до такої ж поведінки й Литвина: «Ми потрібні народові і не маємо права ризикувати собою» [Дрозд 1967: 130]. Ця фраза є ключовою в розв'язці конфлікту-розмежування між цими персонажами. Вона розбиває ілюзії Андрія щодо моральної довершеності Миколи, приводить до руйнування ідеалу «народного» журналіста.

Вражений лицемірством та роздвоєністю душі Степового, Литвин глибоко переживає цинічне порушення своїм авторитетним колегою абсолютних життєвих вартостей (честь, совість, порядність). Тяжіючи до правди, автор подав ситуативний розпачливо-бюлючий роздум молодого журналіста про зміст власної професійної діяльності: «Якщо він, відомий, маститий газетяр, не може дозволити собі бути сміливим, куди мені, жовторотому горобцеві. Краще вже пиши свої медово-молочні нариси» [Дрозд 1967: 131]. В подальшому розгортанні внутрішньо-психологічного конфлікту в переживаннях героя домінують міцна генетична пам'ять та глибинна інтуїція. Саме вони спонукають Андрія відмежуватись від Миколи та його філософії пристосуванця, а відтак – прийняти рішення шукати «босих слідів дитинства» [Дрозд 1967: 136] і навідатись за духовною енергетикою до рідного села.

Екзистенційне сприйняття автора й відтворення ним світу через конфлікт-розмежування Андрія Литвина та Миколи Степового визначає домінуючий постулат: лише у свободі вибору

людина реалізує себе, і це єдино можлива форма самореалізації особистості в абсурдному світі. «Кожна особа вибирає собі свої власні вартості, але показує свою автентичність або щирість остільки, оскільки застосовує ці вартості в дії» [Багрій 1988, 11: 21], – зауважила Р.Багрій. Водночас дослідниця наголосила: «Нещирість є самооманою. Нещирість означає втечу від душевної муки... вдавання перед собою та іншими браку свободи та вибору...» [Багрій 1988, 11: 29]. Екзистенційним категоріям нещирості й лицемірства В.Дрозд протиставив автентичність. Відтак «розсіювання» нещирості Степового визначає перегляд моральних цінностей Литвином. Важливе семантичне значення в цьому контексті має заключний епізод повісті – перебування Андрія Литвина на рідному полі та на сільському цвинтарі, де він збагачується позитивною енергетикою своїх земляків. Усвідомлення героєм свого пракореня і власного «я» перетворюється на своєрідний індикатор, який дає змогу відчути необхідність позбутися суперечності між «буттям-у-собі» та «буттям-у-світі» й відповідати своїй природній сутності.

Важливе місце в художній концепції «Маслин» займає конфлікт-протистояння. В його розкритті особливу роль відіграє художня деталь. На думку Ю.Добіна, «зміст і сила деталі в тому, що в безкінечно мале вміщене ціле. З одночасністю та нерозривністю сприйняття двох полюсів пов’язаний естетичний ефект» [Добін 1981: 303]. Увага письменника до психологічної деталі є свідченням його зорієнтованості на імпресіоністичні традиції М.Коцюбинського та В.Стефаника й водночас виявом індивідуальної манери. Найсуттєвіший психологічний штрих у творчій практиці В.Дрозда – це очі. Вони, як дзеркало душі, є символом внутрішньої сутності однофамільця героя-оповідача – охочого до матеріально вигідних колгоспних посад честолюбного демагога Василя Литвина. Виражаючи зневажливе ставлення Василя до «інших» та прагнення бути «над ними», символічний образ очей є ключовим у смисловому і психологічному прочитанні його душі та у висвітленні морально-етичного конфлікту із сільською громадою.

Експресія відтворення внутрішньої сутності персонажа досягається вдалим використанням виразу його очей відповідно до мети зображення. Основну увагу автор зосередив на тому, що Василь Литвин любив кидати виклик своїм землякам, а відтак –

морально-етичним нормам людського співжиття: «Підвипивши, він міг заговорити всю вулицю, не даючи нікому й слова мовити. В такі хвилини на трухлім, блідім обличчі, ніби воно мокло в бочці аж до нового врожаю, жили самі очі: вони вперто повзли по людських обличчях, хоч і нічого не промовляли, нічим не ділились. Литвинові очі здавна відлякували нудною, засмоктуючою порожнечею… можливо, це була тільки завіса…» [Дрозд 1967: 71]. У сутнісній характеристиці Василя Литвина, у передачі внутрішнього через зовнішнє, вираз очей як «безбарвної пустки» («завіси»), поєднуючись з іншими портретними деталями («трухле, бліде обличчя» тощо), виявляє ціннісно-оцінне судження героя-оповідача про цього персонажа як про «людину своєрідну і не позбавлену природної кмітливості» [Дрозд 1967: 71].

Гомодієгетична форма наратії дала змогу В.Дроздові показати Василя Литвина збоку – у стосунках з людьми – та крізь призму часу (в минулому і в теперішньому). Вона виражає не стільки об'єктивність автора, скільки його громадянську позицію, ідейно-естетичний ідеал, суть якого в утвердженні – через звернення до негативних явищ в житті та в поведінці індивіда – людяності, добра, надії.

Основна цінність повісті В.Дрозда «Маслини» в тому, що завдяки точному виборові та глибокому вирішенню художніх конфліктів письменник створив образи героїв реальними – неоднозначними, далекими від плакатної поетики, яка переважала в літературі того часу, суперечливими й динамічними. Щодо обрання прозаїком реалістичної манери письма, відмінної від прагматики романтичного тексту, слід наголосити на слушності твердження М.Кодака: «в обсяг реалістичних зацікавлень входить осмислення *обох різнотипних* (виділення автора. – А.Г.) модусів поведінки – і приватних, і публічних, тоді як романтизм має тенденцію витісняти приватність риторикою публічності» [Кодак 2001, 11: 61]. «Маслини» В.Дрозда, як і «Семирозум», «Люди на землі» та ін., засвідчують такий факт: загострення в українській прозі постсталінської епохи уваги митців до історичної пам'яті та морального досвіду народу активізувало посилення в повістевому епосі асоціативно-часового навантаження художнього конфлікту,

звернення до параболічного типу конфліктів, неординарних характерів та притчевих сюжетів.

Література: *Багрій 1988:* – Багрій Р. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В.Шевчука та М. Осадчого / Романа Багрій // Сучасність. – 1988. – № 11. – С. 21–31.; *Добин 1981*: – Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Ефим Добин. – Л. : Сов. писатель, 1981. – 431 с.; *Дрозд 2002, 2/3*: Дрозд В. Бог, люди і Я. Щоденники різних років із коментарями / Володимир Дрозд // Київ. – 2003. – № 2–3. – С. 98 – 131.; *Дрозд 1989*: – Дрозд В. Мої духовні мандрівки… / Володимир Дрозд // Виб.тв.: В 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 5 – 32.; *Дрозд 1967*: Дрозд В.Г. Семирозум. Маслини: Повісті / Володимир Григорович Дрозд. – К.: Дніпро, 1967. – 137 с.; *Жулинський 1986*: – Жулинський М. «Яким корінням живе дерево?» / Микола Жулинський // Наближення. Літературні діалоги. – К.: Дніпро, 1986. – С. 122 – 170.; *Кодак 2001*: – Кодак М. Прагматичний узус реалізму / Микола Кодак // Слово і Час. – 2001. – № 11. – С. 60 – 72.; Кодак 1980: Кодак М.П. Психологізм соціальної прози / Микола Пилипович Кодак. – К.: Наук. думка, 1980. – 164 с.; *Погрибний* 1981: – Погрибный А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы / Анатолий Погрибный. – К.: Высш. школа, 1981. – 199 с.; Сивонінь 1994: – Сивокінь Г. Біографізм у методі сучасного літературознавства / Григорій Сивокінь // Сучасність. – 1994. – № 1. – С. 137–141.; *Цвіркунов 1963*: – Цвіркунов В.В. Сюжет : Деякі питання теорії / Василь Цвіркунов. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – 239 с.

Гурбанская А. Повесть-размышление Владимира Дрозда «Маслины»: поэтика конфликта и характеротворчества

В статье исследованы основные особенности поэтики художественного конфликта и характеротворчества в повести-размышлении В.Дрозда «Маслины». Освещен историко-литературный контекст 60-х годов XX в. И доминантные приметы реализации в повести жанровомодифицированных элементов.

***Ключевые слова**: повесть-размышление, жанровомодифицированные элементы, автобиографизм, поэтика, художественный конфликт, характер.*

Володимир Мельничайко, проф. (Тернопіль)

ББК 83. 3(4Укр) 6
УДК 821.161

Власні назви у романі Л. Костенко «Берестечко»

У статті розглянуто один з лексичних пластів роману Л.Костенко «Берестечко» – топоніми та антропоніми, їх семантичну наповненість, зумовлену темою твору та авторською інтерпретацією описуваних подій. У художньому контексті власні назви набувають функції узагальнення, стають символами, збагачують зміст різноаспектною підтекстовою інформацією.

***Ключові слова**: ономастика, топоніми, антропоніми, семантика, етимологія, підтекстова інформація, функції слова, образність, авторський задум.*

Melnychayko V. Proper names in L. Kostenko's novel "Berestechko"

This article deals with one of the lexical layers of L. Kostenko's novel "Berestechko" toponyms and antroponyms their semantics defined by the topic of the text and author's inerpretation of the events described. The proper names fulfil the fuctions of generalization, become symbols and enrich the contents with different implicit text information.

***Key words**: onomastics, toponyms, antroponyms, semantics, etymology, implicit text information, word functions, imagery and author's intention.*

Одним із засобів забезпечення комунікативної спрямованості художнього твору є використання власних назв – найчастіше антропонімів і топонімів, необхідних не тільки для окреслення місця описуваних подій та їх учасників, але й для обґрунтування авторського ставлення до зображуваного з тих чи інших світоглядних позицій. Тому власні назви, які не мають певної семантики, «виконують у мові номінативно-пізнавальну та виділяючу (виокремлюючу) функції», але «набувають конкретного значення у мовленні», готові прийняти будь-яке семантичне наповнення [Крупа 2005: 310 – 312].

Цілком закономірно, що в літературознавчих, мовознавчих працях, у навчальній літературі філологічного спрямування висвітлюється роль власних імен, які в художньому творі «є важливим компоненто тексту й одним із способів номінації художнього образу, оскільки створюють каркас для дії, сюжету, виступають як текстотворчий фактор» [Кочан 2008: 92], допомагають читачеві зрозуміти суть авторського задуму.

До найбільш яскравих прикладів широкого використання ономастичного матеріалу належить об'єкт нашої уваги – роман Ліни Костенко «Берестечко». І, звичайно, ця увага зумовлена не тим, що твір озаглавлено власною назвою невеличкого містечка на Волині, а тим, що поблизу цього містечка 1651 року відбулася найбільша трагедія періоду визвольної війни українського народу – поразка козацького війська, що і стала основою сюжету твору й визначила специфіку його композиції. Своєрідність полягає в тому, що в часових рамках роману начебто нічого не відбувається: на початку бачимо Богдана Хмельницького, що глибоко переживає жахливий розгром, за який вважає винним тільки себе, не шукає виправдання у збігу несприятливих обставин й усвідомлює, що «одна така поразка закреслює стонадцять перемог», здобутих раніше. В подальшому викладі – поступовий вихід із депресії, переконаність у тому, що «поразка – це наука. Ніяка перемога так не вчить». І нарешті, переконаність, що необхідно «крізь поразки іти до перемог».

А між цими полярними координатами душі вміщається і виливається у спогади усе життя гетьмана, що пережив полони, облоги і поразки і завжди «вставав на шаблю руку сперши», сповнений прагнення бою і перемоги.

Віхами на життєвому шляху були походи проти турків і московитів, турецький полон, господарювання у Суботові і його трагічне завершення, перебування на Січі, перемоги під Корсунем, Пилявою, Жовтими Водами, необдумане замирення під Зборовом, тріумфальний в'їзд до Києва, «почесний» полон у хана і викуп з нього, переживання особистої і народної трагедії у закинутому замку біля Паволочі. Звідси – широка географія роману – велика кількість назв населених пунктів, річок, регіонів держав та інших топонімів, навіть окремих споруд, урочищ.

По-різному входять вони у тканину твору. В окремих випадках топоніми виступають, як і в повсякденному мовленні,

лише як знак для розрізнення, відрізнення від інших аналогічних об'єктів, не маючи власного значення (Паволоч, Ворскла, Тясмин, урочище Гончарі, Замкова гора, Маслів Брід, Олеський замок, Різані Яри, Боричів узвіз, Версаль, Данціг, Рим, Німеччина, Британія, Порта, Європа і т.п. Та частіше вони тісно пов'язані з природою, з населення країни, з певними подіями, що відбувалися в тій чи іншій місцевості, завдяки чому набувають узагальненого контекстуального значення. До таких назв, зокрема, належить Стамбул – мета козацьких морських походів, Кафа – місце торгівлі захопленими в ясир людьми, Запоріжжя, Великий Луг – територія козацької вольниці, Вишнівець – родове володіння зрадника і ката українського народу Яреми, Лавра – духовний центр тогочасної України, Переяслав – місто, де було підписано приєднання України до Московії, Золота Брама – як свідчення величі Київської Русі. Сприйняття справжньої суті вжитих у романі топонімів часто вимагає від читача певних інтелектуальних зусиль. Те, що для гетьмана було само-собою зрозумілим, може не бути таким для читача. Не кожен же знає, що в житті Хмельницького означали, скажімо, Фонтенбло чи Дюкерк (участь у поході козаків на допомогу Франції у її війні з Іспанією), і це може стати стимулом Костенко що авторка передає події, враження, оцінки через призму свідомості героя твору, якому нема потреби тлумачити окремі деталі.

На підготовленого читача розраховані і згадки про Карфаген, і порівняння зруйнованих українських міст із Троєю, і використання біблійних образів – Вавилонського гріха, Армагеддону, Вифлеєма. Кілька топонімів увійшли в контекст роману як метафора (напр., для вираження глибоких душевних переживань – *Ненаситець душі*) чи метонімія (напр., *Москва* в значенні не місто, а держава: «А що Москва? Москві немає діла… / Вона візьме нас під високу руку, / Не ворухнувши й пальцем задля нас» [Костенко 1999: 73]. «Аби лиш не з Москвою… / Вже краще з турком, ляхом, із Литвою, / Бо ті сплюндрують, а вона ковтне [Костенко 1999: 145].

Тут і далі – посилання на сторінки видання: З подвійним семантичним наповненням вживається топонім *Сибір:* 1) як позначення конкретної території («*То їхня слава проросла Сибіром, а це вже нами хоче прорости*»); 2) узагальнено – як місце заслання («*Коли ж віднімуть у людей і мову, коли в сибірах*

закатруплять їх, душа Богдана в розпачі німому нестиме неспокутуваний гріх») – у зв'язку з такою особливістю значення слово вжите у множині і написане, як загальні назви, з малої літери.

Ще один спосіб введення топонімів у контекст – позначення територіальних обрисів певних подій чи явищ: «– Нема спокою між Дніпром і Бугом / Вже стільки літ, вже стільки поколінь! – / Усе життя – між шаблею і плугом [Костенко 1999: 120]; « – На мене пальцями тицяють від Дніпра / Аж по Віслу [Костенко 1999: 61]; «Вночі скриплять вози. Переселенці їдуть на …
Дністер і Буг, Поділля і Брацлавщину». «Самі себе вивозять на волах» [Костенко 1999: 21].

Це саме бачимо в рядках «*Горить Волинь. Болить Галичина. Ярема знову людність розпина*» [Костенко 1999: 87], тільки цього разу метонімічний зміст «населення вказаних територій» розкривається завдяки слову «людність». « – Ось ваш гетьман, лляні Сорочинці! / Ось ваш гетьман, Ромни і Вільшани!» [Костенко 1999: 22 – 23)]

Як бачимо, і в цьому випадку, що видно з ужитої множинної форми слова *Вільшана,* також йдеться не про конкретні поселення, а узагальнено – про населені пункти звільненої від поляків території. Коли ж мовиться не про місце, а про напрям дії, вказуються або традиційно усталена в народі *власна назва – Чумацький шлях* – із півночі на південь, до моря, *Чорний шлях* («*Отам твою матір вели Чорним Шляхом»*) – дорога, якою, ординські людолови сунули в Україну, або кінцеві чи етапні пункти певного маршруту («*З Бреста і по Бугу плоти лаштують на далекий Данціг*»).

Здебільшого ряди однотипних топонімів пов'язані з історичними подіями. Це або назви країн, до яких здійснювалися походи (Порта, Молдова, Крим і Семиград), або місця колишніх переможних боїв, що згадуються подоланому вождю (Пилява, Жовті Води, Корсунь).

Входячи в семантично багатогранні метафоричні фрази, власні назви стисло висловлюють зміст, для повного висвітлення якого потрібно було б багато не тільки слів, а, мабуть, і речень: «*Чужі та прийшлі, вже тут укорінені, та ще й своїх причаєне кубло так вирипали двері України, аж холодом з Європи*

потягло» [Костенко 1999: 126]. Особливо місткі фрази, у яких власні назви вживаються у різних значеннях: *Я Польщу* (тобто польські інтереси) *в Польщу* (на етнічну польську територію) *пересунув* [Костенко 1999: 37]; «*Шукати Україну»* (національну українську ідею) *в Україні* (на українській землі). «*Десь має ж бути, десь вона та є*!» [Костенко 1999: 21].

На кожному з етапів життєвого шляху Хмельницького, позначеному вказаними вище віхами, він спілкується з багатьма людьми, входить у більш чи менш тісні контакти з ними, оцінює їхні і власні дії, зазнає з їх боку певного впливу. Тому, звичайно, текст роману густо «заселений», у ньому ще є дуже велика інша група онімів – антропоніми (імена, прізвища, прізвиська, назви біблійних персонажів і міфічних істот).

Але не всіх персонажів, що виступають у різних фрагментах твору, названо власним іменем. Так, з тих, хто разом з гетьманом перебував у замку, усі, крім попа Шрамка, а потім і майбутньої дружини Ганни, позначені загальними назвами: *джура*, *зброяр*, звільнене з ясиру *дівча*, стара жінка-віщунка і знахарка, яку, з огляду на її екстрасенсорні, як сказали б ми нині, можливості звуть *відьмою*. І цього досить, не має значення її ім'я, «*їй стільки літ, що вже немає здачі, … але такої відьми нема і в короля*» [Костенко 1999: 28]. Єдиною відмітною рисою зброяра є те, що він нагадує «*в боях порубаного Мамая*».

Власні імена з основної тканини розповіді пов'язані з особою Хмельницького – з його спогадами, переживаннями і роздумами. Так, коли йдеться про перебування у Суботові, натрапляємо на імена Гелени – зрадливої Богданової дружини, синів Тимоша і Юрія, зажерливого шляхтича Чаплинського, наприкінці твору, у час душевного відродження, гетьманші Ганни. Усі вони мають реальних прототипів, тому й імена виконують лише номінативні функції. Характеристику кожного з них ілюструє не ім'я, а вчинки: у важкий для Хмельницького час Гелена завдала йому підступного «*удару в спину*»; Тиміш покарав мачуху за зганьблення роду; Ганна все зробила, щоб гетьман знову відчув прагнення до життя й боротьби.

Власне *імена* бачимо в різних фрагментах твору. Але текстові функції їх різні. В основній сюжетній лінії роману натрапляємо лише на ім'я самого Хмельницького – Богдан (очевидно у зв'язку з його етимологією «Богом даний»), ім'я покійного полковника, дружиною якого була Ганна, – Пилип, принагідно згаданий брат

Ганни, названий іменем і прізвищем – Іван Золотаренко. Імена вживаються і в тих випадках, коли прізвищ їх носії не могли мати, оскільки таких ще не було: персонажі з міфів і легенд (Мойсей, Йон, Ілия, Дамокл, Боян, Йоанн, Ахілл, Геракл), письменники давніх часів (Пліній, Плавт, Катулл, Вергілій, Данте, Горацій), античних і середньовічних правителів (Давид, Соломон, Ірод, Калита, княгиня Ольга, королі Володислав і Ян-Казимір), церковних служителів (священик Іосаф), хоча для деяких з них використано (для розрізнення) додатково прикріплені до імен клички (Святополк *Окаянний*, Іуда *Іскаріот*, Юрій Довгорукий).У кількох місцях наведено низку можливих імен для безіменних персонажів – знахарки (*Явдоха, Настя чи Ївга*), або вартового – яничара («*Як там тебе – Гасан, Мехмет, Алі*?»). Але ніякого семантичного навантаження ці імена не несуть.

Як правило, індивідуальні імена не мають варіантів. Навіть колишню дружину, згадка про яку повертається до Хмельницького неодноразово, він називає лише Гелена (додаючи, залежно від хвилевого настрою, ті чи інші епітети (*Ота гадюка, змія зелена! Моя Гелена*) [Костенко 1999: 54], лиш за тотожністю імен згадує іншу Гелену, яка колись «*до війни троянців довела*» [Костенко 1999: 48]. Варіанти імен, вжиті Хмельницьким, стосуються лише трьох осіб, до яких у нього було яскраво виражене особисте ставлення: старшого сина він називає Тимофієм і Тимошем; найлютішого ворога України – Єремією, Яремою і лише у переліку польських вельмож Вишневецьким (мабуть, щоб зайвий раз не ображати пам'ять про засновника Січі Байду-Вишневецького); дружину-гетьманшу – не тільки Ганною, але й ніжно – Ганнусею, з вдячністю за підтримку у важкий час. Більшість персонажів роману названо прізвищами. Це і сподвижники Хмельницького Богун, Пушкар, Джеджалик, Небаба, Золотаренко, і польські магнати та шляхтичі Радзивілл, Потоцький, Лянцкоронський, Конєцпольський, Лащ, Чарнецький, Чаплинський, Пшеп'юрський, Вишневецький, і французькі та англійські діячі на історичній арені Європи Кромвель та принц Конде, і татари – союзники у боротьбі проти Польщі Іслам-Гірей та Тугай-бей, і зарубіжні очевидці подій, що відбувалися в Україні та Польщі, Боплан і Шевальє, і співучасники шляхетських злочинів, приблуди і найманці («*там був француз… і влох, і угрин, і литвин , і сакс*» – [Костенко 1999: 71] Шемберн, Долберт, Страус.

Функції антропонімів – імен і прізвищ – у романі різні, і, отже, неоднакова їх роль у самій структурі тексту, в розкритті

авторського задуму. Одні з них безпосередньо пов'язані з подіями, що відбувалися в часових рамках роману (Чаплинський – кривди, завдані Богданові; Іслам-Гірей – зрада під час битви; козацькі полковники – свідки поразки і надія на подальші перемоги). Інші фігурують лише у спогадах та роздумах гетьмана – про участь у франко-іспанській війні, у якій на боці французів воював козацький полк (принц Конде), про резонанс козацького повстання в країнах Європи (Кромвель), про послів від московського царя, про стосунки з королями польськими. Ці роздуми охоплюють як давно і недавно минулі часи, так і намагання уявити майбутнє.

Численною групою власних назв у романі є прізвища шляхтичів-магнатів. Появляються вони тоді, коли Хмельницький думає про підневільне становище народу, про ті поневіряння і кривди, яких він зазнав, про несправедливе звинувачення у тих «злочинах», що насправді були лише протестом проти свавілля магнатів: «*Але чому не чути з правдивих ваших пащ про тих погромів чорні буреломи, які вчинив Чарнецький тут і Лащ?!*» [Костенко 1999: 122].

Читачеві, звичайно, зрозуміло, що тут йдеться не тільки про двох названих магнатів, а й узагальнено – про всіх подібних до них, заражених «невиліковним сказом» панського свавілля, здатних вирізати людей навіть у церкві чи палити людські оселі «для світла уночі» [Костенко 1999: 123]. Серед чужинських поневолювачів є і «свої» – кодло, що «не менш, ніж вороги нашкодило», перевертні, які «з Ревух робилися Ржевуськими», забувши свій родовід з Жовкви чи Вишнівця, ставали Жолкевськими та Вишнивецькими – найлютішими катами свого народу: «Князь Єремія кликав до звитяг, / Над ким звитяги? Над своїм народом? / Князь Єремія з Вишневецьких родом» [Костенко 1999: 81]. Нащадок славного засновника Січі, він став одним із тих, що «*вже і матір подадуть і Україну по світах оббрешуть*» [[Костенко 1999: 81].

Окреме місце займає Адам Кисіль – український шляхтич на службі в поляків, який, як відомо, виступаючи послом від сейму до Хмельницького, шукав компромісів там, де примирення бути не може («*як той литовський ціп – молотить на два боки*» [[Костенко 1999: 87]. Така «миролюбність» приваблювала багатьох – і нестійкі духом «*повзли до влади, терлись при дворі*», «*йшли у Киселі*», ставали «*чужіші чужини*» [Костенко 1999: 82]. Цей антропонім пройшов характерний шлях: на доантропонімічному рівні слово кисіль – це солодкавий напій, слизька аморфна речовина, на антропонімічному –

прізвисько м'якої, іноді підступної, ненадійної людини, яке згодом закріпилося як офіційне прізвище, на відантропонічному – як узагальнене поняття, як позначення людей з подібними рисами характеру (див.: [Коган 2008: 85]). Такі слова, «втрачаючи властиву онімам функцію індивідуалізації, набувають прямо протилежної функції узагальнення» [Горбаневський 1983: 134]. Переважна більшість антропонімів безпосереднього зв'язку з сюжетом роману не мають, але семантикою своєю вказують на окремі важливі факти і явища.

Імена біблійних персонажів викликані думками про жорстокість влади (Ірод), суд, ще не стоїть на сторожі закону (Понтій Пилат), продажних друзів (Юда Іскаріот), всесилля Бога (Ілля), звільнення з багаторічної неволі (Мойсей), необхідність історичної пам'яті закріпленої в Слові (євангеліст Йоанн), вплив сьогодення на майбутні часи (Соломон), почуття провини (псалми Давида), відчуття безвиході у стінах замку (Йона у череві кита). З переказів і міфів, з анналів історії приходять до Богдана імена найвизначніших письменників древнього Риму (Пліній, Плавт, Катулл, Вергілій, Данте, Марк Аврелій), античних героїв Ахілла і Геракла, узагальнений образ українського козака Мамая, вони стають об'єктом для порівняння з реальними людьми: звільнене з неволі «*дівча краси недоторканної, мабуть, як та колись Хурем*» [Костенко 1999: 13], що з полонянки стала всесильною Роксоланою; єдиний «порубаний у боях» охоронець замку нагадує характерника Мамая, «*бо часом є, а часом і зникає*» [[Костенко 1999: 117]. Навіть берізки в ліску порівнюються з перетвореною у соляний стовп жінкою біблійського Лота [Костенко 1999: 44].

У різних фрагментах роману спостерігається увага до етимології власних назв «*чомусь містечко називають Паволоч»* [Костенко 1999: 66], до використання внутрішньої форми слова як виразного засобу емоційності й експресивності: *Козак Небаба*, *ох, таки ж не баба*! *Вихрові рідня* [Костенко 1999: 6]; *…В орли Тетерю призвели. Там вибрали якогось чоловічка… ще й прізвище хороше – Заплюйсвічка* [Костенко 1999: 99]. *Був ще посол заморський …Чарнецький, чорно в роті, а вже в душі стократ. І Страус довгоногий…* [Костенко 1999: 75]. *«А прізвища! Неплюєв. Портомоїн. Старухин. Єхинєєв. Бутурлін»* [Костенко 1999: 111]. Навіть сам переможений гетьман, названий у народі Хмелем, у час розгубленості і зневіри, шукаючи розради і забуття в чарці, знаходить корінь свого

прізвища: «Хмелій, Хмельницький» [Костенко 1999: 5]. Іноді етимологія топонімів, утворених від жіночих імен, іронічно поєднується з іменами чоловіків, не здатних до боротьби: «Он Димер – все димарики й домарки. / Сховалися, либонь, під хвартухи / Мар'янівкам, Мотронівкам, Варварівкам / Іваньки, Андруші і Явтухи» [Костенко 1999: 24].

Дуже виразно використано внутрішню форму топонімів у фрагмені «Душа летіла над Україною» [Костенко 1999: 23 – 25]. Душа Богданова з болем спостерігала, до чого Україна дійшла, як живуть люди, чого прагнуть і як цього намагаються досягти. Авторка знайшла цікавий прийом – показати все це через етимологію населених пунктів. Названо їх більше сотні. Але які вони, ці назви!: «*Дрімайлівка* – тут не живуть, а дрімають. / *Нехаївка* – панує байдужість: нехай і так, якось буде! / *Сватки* – потяг до святкування. / *Мліїв*, *Велика Глуша*. *Тишки*, *Халеп'я і Холоп'є* – безсловесні і бездіяльні люди. *Старі Червища*, *Жаботин, Гадяч, Гайворон, Галич*, *Вовковиї*, *Свинюхи*, *Чорнобиль, Чорнобай, Чорторий* – куди не глянеш – все якесь огидне, чорне і дике. Інші назви вказують, як тут живуть: *Терпилівка* (звичайно, все це витерпіти треба), *Несолонь* (а як же той «пуд солі», про який йдеться у приказках?) *Пеньки, Недогарки, Топильно, Попільне, Попелюхи, Погорільці* (а від чогось колись усе це руйнувалось і горіло). От і появилися *Зарубинці, Полонне*, *Гробове, Семимогили*. А лишилися *П'ятихатки, Кальне, Грузьке, Холодне, Криве*. *Лиховки, Нежиловичі, Безрадичі, Великий Стидин, Злобин, Пекельне*, в яких панують роздори і веремії.

Яким же безпросвітним мало бути життя, що змушувало давати поселенням такі «живі документи історії» [Горбаневський 1983: 39]. Якщо людей влаштовували такі назви, як *Мала Глумча* (хай вже й глум, лиш би не великий) та *Веселі Терни* (від такого життя і терни можуть здатися веселими). І все це – слід «*приблуд і задибів*», що нищили Україну, нав'язуючи їй і свої назви: *Халча, Шандра, Келеберда, Калга, Темрюк, Тишлик,Кагарлик, Безбери, Печеніги, Карачаївці, Підляшки, Годи-Турка, Москалі, Чунгул* – а Україна «*відчаялась, втомилась*, *призвичаїлась*» (24) І замість активної дії, побудувала Ліпняве *братолюбних Балаклій* (чого-чого, а прилипал-балакунів, що проголошували братерство, а прагнули додушити у «братніх» обіймах, нам ніколи не бракувало!).

Звичайно, думка Богдана помічає й інше. Серед назв населених пунктів є й інші, життєствердні етимології: Затишне,

Липовеньки, Лелеківки, Баштанівка, Вишневий Хутір, Дар-Надія, Ждани, Бояни, Великі Бубни. Та вони губляться серед тих, в основі яких лежать слова негативної семантики. Тому у внутрішньому мовленні гетьмана, розгубленого і, як йому здається, усіма покинутого, виникають запитання: Чи це – лише *Кусноньки* з омріяного? Чому задубли *Великі Дубли*? «*Де ж мої Немиринці і Гнівань, Велике Дрюкове*, *Драчі, Шабельники*? *Мій Лютіж*? *Мій Перечин*?» [Костенко 1999: 23] (23). Інакше кажучи, де ті, хто б не змирився з підневільним животінням, хто б був здатним до боротьби. І нарешті, найголовніше: «*Моя Вкраїно, ти це чи не ти*? « [Костенко 1999: 24]. Проте розчарування не вбиває паростків надії, хоч Богдан усвідомлює: «*Ніде мене не ждуть. Долиною, гей, зеленою, козаки не йдуть / Отак живу. Молюсь до України.*
Вона не чує, але я молюсь» [Костенко 1999: 116].

Свідомість гетьмана, виборсуючись з провалля безнадії, з почуття самотності і провини, звертається, як Антей до землі, з молитвою до України. У цій молитві, також побудованій на назвах міст і сіл України, він бачить можливість майбутнього оновлення і відродження (*Білою Церквою…* виросли храми твоїх ридань). Тут уже поряд із топонімами *Горинь і Згубівка*, *Суми* і *Голокіїв, Хрестипіль, Хрестиша, Хрести* в думці зринають інші слова, що засвідчують позитивні ставлення до життя (*Добринь, Гординь, Дивинь, Ніжин, Любеч, Мединь*), прагнення до добра і миру (*Добротвір, Мирогоща, Миролюбівка*), віру і надію на Божу допомогу (*Білобожниця, Богодухів, Богуслав, Божедарівка, Вознесенка*).

У цих болючих роздумах, у цій молитві, як зазвичай буває у сні, не все логічне й послідовне. Є й назви, вживання яких у контексті обох фрагментів («Душа летіла над Україною» [Костенко 1999: 23 – 25] та «Молитва до України» [Костенко 1999: 116 – 117] здається нічим не обґрунтованим, – *Ірклііїв, Адами, Яриловичі, Княжичі*, *Звенигород, Домашлин, Висока Піч, Мала Дівиця* та низка інших. Помітну роль у створенні емоційного фону відіграють звукові збіги («*Пуща* і *проща*», *Ташань*, асоціюється зі словом «тиша», *Ридомиль* – зі словом *ридання* у подальшому рядку), Фонтенбло – з фонтанами, Берестечко – з берестами, Голгочі – з Голгофою, «Ліпняве братолюбних Балаклій» [Костенко 1999: 24] – з липкими і фальшивими балачками про братерство і братолюбство. Деякі звертання не піддаються ні етимологічному, ні фонетичному обґрунтуванню (напр., *Радомко ранньої сивини*), окремі речення стають

зрозумілими лише після вдумливого проникнення в метафоричний смисл їх компонентів (напр., *Білою Церквою в зоряний попіл виросли храми твоїх ридань*: зоряний попіл – розсипи зірок Молочного шляху на нічному небозводі, *храми ридань* – сплюндровані надбання поневоленого народу, *Біла Церква* – як символ нового життя, відродженого на руїнах). Та в сукупності ці назви – як охоплена поглядом карта України, і тому заклик «*Моя Божедарівкко, Миролюбівко, Ганно-Зачатівко, сина зачни… Сина Славутича, сина Месію, сина Спасителя!...А нас прости*» сприймається як просьба не до окремих населених пунктів, а до всієї української землі.

Так же – масовим переліком – використано в романі і антропоніми. Якщо під час перебування у замку Хмельницький подумки запитував себе: «*Де твій Богун, Пушкар і Джеджалик*?» [Костенко 1999: 6], «*А де ж мої Немирівці і Гнівань, Велике Дрюкове, Драчі Шабельники?*» [Костенко 1999: 23)], то на останніх сторінках твору він уже зустрічає загони козаків, що звідусіль повертаються до нього: «Десь крізь ліси пробився Джеджалик. / Богун іде. Пушкар от-от прибуде… / Дві сотні… Три…Не дай Бог, помилюсь. / І ще… І ще…І ще їх ціла низка. / Уже й знамена із лісами врівень…/ Оце ж мої Волинці, Пінчуки. / Мої Драчі, Немиринці і Гнівань» [Костенко 1999: 152 – 156].

І далі – своєрідний зріз українського суспільства за походженням селянських і козацьких прізвищ та прізвиськ («*ох, як вас люди називали ловко*!»), у кожному з яких чітко простежується внутрішня форма – корінь непохідного загального слова. Тут і прізвища за родом діяльності носіїв або їхніх предків *(Шевці, Кравці, Броварники, Ткачі, Кушніри, Чумаки*), за походженням (Попович), за прізвищем чи прізвиськом батька (*Орленки, Удовенки*), за місцем проживання (*Волинці, Пінчуки, Бойчуки*), за особливостями вдачі, вказаними як безпосередньо (*Мальований, Субтельний, Прудивус, Одчайдух, Урвитель, Дейнека, Пекельний, Іскра*), так в порівнянні з якимись істотами (*Заєць, Чайка, Синиця, Зозуля, Перепелиця*), та рослинами (*Явір, Кущ*), за «мастю» – ймовірно, коня (Сірко, Буланий, Білий, Вороний), за особливими уміннями (*Бандура, Скрипка*), за становищем у козацькому середовищі (*Добош, Курінний*). І серед них – типові призвиська, іноді досить чудернацькі, які давали на Запоріжжі новоприбулим: *Світайло, Семибрат, Неклепаний, Одливаний, Лихолат, Молибога, Майбоженко, Некуйбіда, Пустикота, Завернивовка, Нетудихата, Неїжмак, Вернигора*… [(153)]. І оскільки

кожне з цих прізвищ – не індивідуальний знак для відрізнення від інших людей, а слово, наповнене узагальнюючою семантикою, складається враження, що до гетьмана збирається вся Україна, щоб «крізь поразки йти до перемог» [Костенко 1999: 146], а тому він, від зворушення «завертаючи в душу сльозу» [Костенко 1999: 155], вже мав повне право скомандувати: «*Ударте в бубон і скликайте раду!*» [Костенко 1999: 153]. Бо ж поряд з ним – перевірені в боях «*Пушкар, як сивий дуб озимий*», Богун «*як лицар із казок*», весь зранений полковник-татарин – «*всіх добрих слів достойний Дженджалик*», і Ганнин брат Іван Золотаренко – усе розпорошене після Берестечка військо. І Богдан пройшовши душею над прірвою зневір, повірив: «Ми переможем. Не такі ми й кволі» [Костенко 1999: 157].

З усього сказаного можна зробити висновок, що завдяки складному переплетенню деривaційних зв'язків власних назв та їх звукових збігів із загальними назвами, фактуальна інформація роману збагачується підтекстовою, забезпечуючи вертикальну зв'язність тексту, сприяючи повнішому вираженню ідейного змісту твору.

Література: *Бандалетов 1983:* – Бондалетов В.Д. Русская ономастика. – М.: Просвещение, 1983. – 224 с.; *Горбаневський 1983*: – Горбаневский М.В. В мире имен и названий .– М.: Знание, 1983. – 192 с.; *Капренко 1975, 4:* – Карпенко Ю. А. Теоретичні засади розмежування власних і загальних назв. – Мовознавство, 1975, ч.4.; *Крупа 2005*: – Крупа М. П. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. – 416 с.; *Кочан 2008:* – Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту. – К.: Знання, 2008. – 423 с.; *Костенко 1999:* – Костенко Л. В. Берестечко: історичний роман. – К.: Український письменник, 1999.

Мельничайко В.Я Власні назви у романі Ліни Костенко «Берестечко»

В статье рассмотрен один из платостов лексики романа Л.Костенко «Берестечко» – топонимы и антропонимы, их семантическую наполненность, обусловленную темой произведения и авторской интерпретацией описываемых событий. В художественном контексте собственные названия приобретают функцию обобщения, становятся символами, обогащают содержание разноаспектной подтекстовой информацией.

***Ключевые слова**: ономастика, топонимы, антропонимы, семантика, этимология, подтекстовая информация, функции солва, образность, авторский замысел.*

Наталія Поплавська, проф. (Тернопіль)

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

Іпатій Потій у рецепції Івана Франка

У статті досліджуються особливості рецепції Іпатія Потія у наукових студіях Івана Франка. Стверджується думка про те, що Іван Франко небезпідставно зробив висновки про полемічний талант Іпатія Потія. Відповідно зосереджується увага на проблемах аналогій та розбіжностей рецепції його літературної творчості Іваном Франком. Аргументується думка, що основні положення вченого лягли в основу подальших наукових студій про Іпатія Потія.

***Ключові слова**: рецепція, полемічно-публіцистична проза, літературна полеміка, трактат, відкритий лист, риторика, поетика.*

Poplavska N. Ipatiy Potiy in Ivan Franko reception.

The article deals with the attempt to investigate the peculiarities of the reception of Ipatiy Potiy in scientific studies by Ivan Franko. The author of the article affirms that Ivan Franko with authority concluded about polemical talent of Ipatiy Potiy. As the result much attention is paid to the problems of analogies and differences in the reception of literary works of Ipatiy Potiy by Ivan Franko. There is an idea that main thoughts underline further scientific studies about Ipatiy Potiy.

***Key words**: reception, polemic and publicistic prose, literary polemics, treatise, open letter, poetics, rhetorics.*

Літературознавчі студії Івана Франка з прихильністю оцінювалися на різних етапах розвитку української науки, а також були органічною її складовою. Збирання, систематизація та узагальнення відомостей з історії давнього українського письменства почалося вченим ще у 80-ті роки. Працював він у

цьому напрямі до кінця життя, що диктувалося прагненням зробити ґрунтовний виклад давньої літератури, а також необхідністю популяризації відповідних постатей та жанрово-стильових особливостей їх творів. Концепція Івана Франка в цій галузі стала благодатною основою для подальшого розвитку медієвістики. Його далекоглядні положення використовуються та інтерпретуються по сьогодні, вони створили базу для глибшого вивчення історії давньої української літератури, дали поштовх для появи послідовників ученого у дослідженні давнього письменства: М.Возняка, Є.Єфремова, М.Грушевського та ін.

Окремі праці Івана Франка пов'язані з літературною полемікою кінця XVI – поч. XVII ст. та творчістю найяскравіших її представників. Достатньо пригадати увагу до життя і творчості Мелетія Смотрицького або Івана Вишенського, яка не згасає і сьогодні. До таких особистостей належить також Іпатій Потій, якого вчений назвав талановитим письменником і проповідником.

Іпатій Потій, один з фундаторів української полемічної прози, провідний діяч Брестської унії, згодом уніатський митрополит Києва, і сьогодні приваблює передусім тих, хто прагне до усунення деформацій, яким піддавалося в недавні часи все, пов'язане з церковною унією в Україні. Насамперед, зацікавлення викликає соціально-біографічний аспект [Гудзяк 2000: 300 – 302]. Проте і літературознавці цікавляться його спадщиною. Вочевидь, глибшому вивченню творчого доробку Іпатія Потія в контексті української полемічної прози кінця XVI – поч. XVII ст., яка мала у свій час широкий резонанс, сприяють переконливі думки й оцінки Івана Франка, що акумульовано у студії «Життя й літературна діяльність Іпатія Потія», де полеміст постає «творцем великого культурного діла» [Франко 1983,39: 508]. Правда, ця стаття, як про це наголошує автор, була написана польською мовою до 300-ліття Брестської унії (1895 р.). Він її виголосив на одному із засідань польського «Towarzystwa historycznego» у Львові, але вона не була опублікована тоді та «не стратила своєї вартості». З деякими доповненнями її підготовлено до друку українською мовою в травні 1914 року. До появи цієї праці Іван Франко був схильний тлумачити Іпатія Потія, наприклад, у «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1980 р.» як «головного ініціатора переведення унії», «заможним

паном», що «з протестанта зробився католиком, потім прийняв православіє, аби стати православним єпископом, і закінчив своє життя уніатським митрополитом» [Франко 1984,41: 237]. А в «Історії української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського», говорячи про причини появи полеміки та її найяскравіших представників, зазначив, що творчість «Потія в справах догматичних зовсім слабка і поверхова, і робить ще гірше враження тим, що подає цитати з грецьких отців церкви у своїм власнім перекладі, не даючи гарантії за їх вірність, а оминає такі цитати, що відносяться виразно до питання…» [Франко 1983, 40: 229]. Прикметно, що тільки-но почавши розмову у «Нарисі історії української руської літератури до 1980 р.» про полеміку, наголосив, що «час від кінця XVI віку зазначився в нашому письменстві цілим рядом визначних творців, яких головною темою була унія» [Франко 1984, 41: 237] та одразу ж згадує Потія як «защитника» унії. «В обороні тої унії, – зазначав дослідник, – він написав цілий ряд учених трактатів, полемізуючи не тільки теологічними доказами, але далеко частіше приватними листами та фактами з приватного життя, якими старався компрометувати своїх противників» [Франко 1984, 41: 237]. Правда, усвідомлюючи особливе значення Іпатія Потія у розвитку літературної полеміки, не применшуючи його таланту, Франко не зовсім коректно відгукувався про його погляди на унію, але відносить його до тих прихильників церковної згоди, котрі «хотяж не до своих звыклых пастырей, але до иных, видячи справу добрую и порядок лепшій» [Франко 1983, 40: 229].

Увагу Івана Франка у студії «Життя й літературна діяльність Іпатія Потія» привертали безліч праць, тією чи іншою мірою пов’язаних із життям та творчістю полеміста. Завжди пам’ятаючи, що будь-яке літературне явище, будь-яку постать треба розглядати у широкому контексті, письменник подав коротко свої мірукування про них. Про це влучно зауважив академік О.Білецький у дослідженні «Франко й індійська література», що Каменяр любив починати вивчення будь-якої теми з передісторії питання й закінчувати вказівкою на зв’язок його з сучасністю [Білецький 1960: 338]. Франко дозволив собі наголосити, що хоче своєю працею долучитися до «освітлення історичної фігури Іпатія Потія в 300-літні роковини його смерті».

Закинув докір ЗНТШ, що не відгукнулися на цю подію і не дали «для сеї теми зовсім нічого». У цьому контексті згадується у досить толерантній формі проф. Кирило Студинський, зокрема його праці «Pierwszy Literacki wystep Hipacyusza Pocieja», видану у Львові 1902 р., і «Полемічне письменство в р. 1608», опублікованому у ЗНТШ 1911 р. (кн. IX, с. 5 – 37). Не згадуючи критичних рецензій К.Студинського на свою працю «Z dziejow synodu Brzeskiego 1596 r.», що була поміщена в 1895 р. у «Kwartalniky Historycznim», І.Франко у заслугу К.Студинському ставить не тільки його безсумнівне встановлення авторства Іпатія Потія трактатів «Герезія» (1608) та «Гармонія альбо согласіе веры, сакраменътов и церемоний святое восточъное церкви с костелом Рымъским», але і їх аналіз. Одночасно наголошував, що ці твори полеміста були «з літературного боку дуже невисокої вартості» та що їх «не можна вважати ясним промінням, які би додавали блиску до тої ареалі, якою в минулім році дехто з наших сотрудників старався окружити дієву постать Потія» [Франко 1983, 39: 509].

Пильну увагу І.Франка до постаті І.Потія потверджує його оцінка «Історії України-Русі» М.Грушевського, який, на думку вченого, присвячує полемісту немало місця, але він губиться серед «представлення історичних подій на широкім тлі політичних та суспільних відносин», «топиться» в «морі відносин». Далі не можна не помітити того, як вчений підводить до актуальності постаті Іпатія Потія в проблемах дослідження історії Брестської унії 1596 року.

Зваживши на усі відомі публікації про полеміста (Лева Кішки, М.Трипольського, К.Студинського та ін.), І.Франко намагається виписати релігійно-політичний портрет Іпатія Потія і доходить висновку, що це зробити нелегко через неоднозначність трактування його життя, а також і через те, що з обох таборів (прихильників і опонентів) «мало зроблено для глибшого розуміння сеї визначної особи». Критично оцінює ці праці, зазначаючи, що дослідники «преспокійно переписували фактичні відомості про Потія один від другого, зовсім не дбаючи про критичне їх справдження, а часто до старих помилок додаючи нові» [Франко 1983, 39: 510]. В цьому аспекті згадуються студії польських учених Вишневського, Мацейовського, Гарасевича. Закинуто докір проф. О.Огоновському за «цілковиту мовчанку

про І.Потія в його «Історії руської літератури», за те, що він не міг належно оцінити його роль та «визначне становище» в історії не тільки польського письменства, а й руського». Дещо прихильніше відгукнувся про працю М.Трипольського «Униатский митрополит Ипатий Поцей и его проповедническая деятельность», опубліковану у «Трудах Киевской духовной академии» в 1877 р. (кн. 9, 10, 11, 12) і 1878 р. (кн. 2). Попри всі критичні зауваження, особливо незнання історії тодішньої Польщі, недоладні і суперечливі історичні відомості без причинового зв'язку, відсутність хронології, тенденційність, І.Франко декларує, що ця праця є «з претензією на науковість» і що в ній дещо повніше подано детальний аналіз Потієвих проповідей, гомілій та що в ній автор «пробував дати повний життєпис і характеристику, а також оцінку історичного значення Потія» [Франко 1983, 39: 511].

Такий ґрунтовний аналіз послужив ученому стимулом до глибшого і ширшого осмислення феномену Іпатія Потія. Він навіть висловив сподівання на видання творів полеміста. Не відкидаючи різних документальних свідчень про його життя з його приватних листів та з праць його сучасників, І.Франко подає наукову модель біографії полеміста, намагається з'ясувати, що вплинуло на формування поглядів ревного захисника унії, які сімейні обставини спонукали цьому. На думку вченого, Іпатій Потій народився у родині Льва Потія, підскарбія і писаря Великого князівства Литовського, та його дружини Анни Лощанки або Случанки в 1641 році у с. Рожанці. У хрещенні йому дали ім'я Адам. Початкову освіту отримав у Несвіжі в школі князя Миколи Радзівіла, яка у XVI столітті була одним із центрів, де гуртувалися публіцисти реформаційного спрямування, що писали латинською, польською і старобілоруською мовами. Великий вплив на подальше життя його мав Коммендоній, кардинал, папський нунцій, який приїхав до Польщі 1569 р. Деякий час Потій був з ним у «дуже близьких зносинах», супроводжував його в поїдці по українських землях. У цих свідченнях І.Франко покликається на біографа Іпатія Потія Лева Кішку. Деякі сумніви у нього є щодо одруження полеміста: коли це сталося і де. Але впевнено наголошує, що воно вплинуло на його перехід з кальвінізму до православ'я, оскільки його дружиною була православна княжна Анна Острожецька, а також

на близькі взаємини із Костянтином Острозьким, багатим і впливовим магнатом, одним із провідних діячів православного табору, князем Скумином Тишкевичем. Саме за рекомендацією Острозького отримав посаду каштеляна берестейського. Факти про цей епізод життя є, на думку І.Франка, не зовсім переконливими, бо різні джерела по-різному їх трактують, а тому дослідник вважає, що неможливо визначити «скільки в тім правди, а скільки полемічної злоби» [Франко 1983, 39: 514].

Нова епоха в житті Іпатій Потія, за словами І.Франка, починається після смерті дружини в 1592 р., з якою прожив майже 20 літ і мав трьох синів і три дочки. В цей час формуються релігійно-політичні погляди та літературні смаки. Слушність цієї тези підтверджує переконання вченого, що він «відразу робиться осередком агітованої вже від многих літ серед руського духовенства» унії, яка допомогла йому вийти «на найвищі ступні руської єрархії, дала йому перо в руку, зробила … церковним письменником» [Франко 1983, 39: 517]. Право на таке визнання дали Франкові листи Потія, в яких він апелював до різних адресатів та виступав уніатським апологетом.

І.Франко подав досить розлогу класифікацію творів Іпатія з бібліографічними характеристиками тих трактатів, авторство яких можна приписати однозначно полемісту. Це «Унія греков з костелом римським», «Календар римський новий», «Антиризис або Апологія», польська брошура «Porzywilejach nadanych od nayjasnieszech królów polskich I przednieyszch niektórych dowodach, które swieta Unię wielce zalecaja I potwierdzaja», брошура «Poselstwo do papieza Sykstusa IV przez metropolitę rijowskiego Misaila w r. 1476 wyprawiona», «Гармонія восточной церкви съ костелом римскимъ», «Heresiae, ignar anciae y polityka popowy mieszczan bractwa wilénskiego». Окрім того, вчений цілком погоджується з Л.Кішкою, який згадує 120 зошитів проповідей, які, за свідченням самого Іпатія Потія, були втрачені, та фактами, наведеними у листі Мелетія Пегаса до Потія, про його «Контро-версії», що мали форму імітованого епістолярного діалогу.

Окреме місце у рецепції Іваном Франком Іпатія Потія посідають спостереження про його письменницькі вправності. Засадничою тезою вченого в цьому руслі є те, що він називає полеміста «плодючим письменником», який «живо відчував»

потреби часу. Ретельно аналізує його листування. Особливо наполегливо підкреслює думку про те, що в епістолярному жанрі виявляється неабиякий талант Потія-полеміста. З метою переконання адресата, переманити його на свій бік, полеміст визнає його правоту, відрікається «від свого власного «Я», використовує «тон артистично відіграної покори». На прикладі листа до князя Костянтина Острозького Франко ілюструє це. Щоб довести православному адресатові правоту католицької доктрини та відвернути увагу його від поспішних висновків, Потій використовує різноманітні форми: звертається до тлумачення Святого Письма, поряд використовує сучасний йому матеріал як ілюстрацію, іронічні вислови. Внаслідок цього лист справляє враження щирості та простоти. Дозволимо собі доповнити І.Франка, що Іпатію Потію належить першість у впровадженні жанру відкритого листа у полемічну прозу. Сюди можна додати і те, що після першого листа, написаного до князя Костянтина Острозького, з'являється відповідь на нього. Яка приписується Клірику Острозькому. А після неї знову з'являється лист Іпатія Потія. Але про це Іван Франко не згадує. Тут доречно буде сказати і про те, що поза увагою І.Франка залишилася активна полеміка між Іпатієм Потієм і Мелетієм Смотрицьким.

Епістолярна техніка деякою мірою, на думку вченого, застосовується Потієм у його першому трактаті «Унія». Франко наводить порівняння передмови до цього твору із листом до Костянтина Острозького. Обширне цитування тексту стало основою для певних висновків, зроблених ученим стосовно цього твору, який видається йому «найоригінальнішим і найліпшим з його писань», а з огляду на його літературну форму, повинен «зайняти високе місце в тодішній полемічній літературі» [Франко 1983, 39: 526]. В інших судженнях про «Унію», які приписано і «Антиризису», вчений є дещо суб'єктивний, бо, на його думку, Іпатій Потій пише просто, зрозуміло, не дозволяє собі «відскоки, окрики дотепи», які наявні в тогочасних теологічних трактатах, навіть у поважного полеміста Захарії Копистянського та «палкого» Івана Вишенського, у нього немає «ані крихти гумору», «він радше впадає в пафос, але й тут уміє держатися в границях, і ніде не робить враження, немовби полював на ефект» [Франко 1983,39: 527].

Сьогоднішнє осмислення творчості Іпатія Потія дещо заперечує тезу Франка, бо засвідчує, що полеміст належав до чи не найекспресивніших полемістів свого часу і з неабияким бажанням залучав до своїх творів і гумор, й іронію, й сарказм, і не зовсім пристойну лексику. Це засвідчує його «Антиризис» та «Описъ на листъ ниякого Клірика Острозького бузъименного», де з їдкою іронією дошкулюється опоненту у негідному веденні полеміки: «Слыш, человече добрый хтожъ кольвекъ! Бо ижесь мошкарном лице своє закрылъ, трудно тебе познати. И если умысльие для того имя своє затаилъ, жебысь тымъ смелей лаялъ…» [Потій 1903: 503].

Однак у полеміці з Мелетієм Пігасом, олександрійським патріархом, активним борцем проти унії, Іпатій Потій представлений Франком в іншому ракурсі. Вченій з усіма на те підставами констатував, що відповідь полеміста не гідна «скромному досліднику», що дбає про правду. Він опонує Мелетію з достоїнством правди та глибоким переконання у цьому: «Мудрість наша є правдою, мистецтво – знаходженням, наука – дотриманням правди. Тієї правди шукав руський народ у краях розлогої Греції, та не знайшов…» [Франко 1983,39: 529]. І лише у цій ділянці своєї творчості, на думку І.Франка, Іпатій Потій послуговується риторикою, яка «іскриться», порівняннями, антитезами. Він звертається до Біблії, як потужного засобу впливу на опонента, проявляє ерудицію у знанні історії церкви, творах отців церкви.

Дещо побіжним виявився аналіз проповідей та гомілій Іпатія Потія. Принагідно Франко зазначив, що у них він виступає послідовником єзуїтів, особливо Петра Скарги, якого він дещо вище ставить від Іпатія Потія, визнає його великим проповідником. Проповіді ж Іпатія Потія називає абстрактними, «безбарвними», що не справляють враження на читача. Побіжним екскурсом пройшовся вчений по життєпису Іпатія Потія після 1596 р., хоча цей період не менше цікавий у релігійній та полемічній його долі.

Отже, наукові студії Івана Франка адекватно репрезентували постать відомого полеміста кінця XVI – початку XVII ст. Іпатія Потія. Багато в чому і досі актуальними є деякі тези, що їх вперше висунув та обґрунтував саме він про Потія. А подальше вивчення творів полеміста в контексті української

полемічної прози кінця XVI – початку XVII ст., вочевидь, відкриє нові грані його творчості, яка мала у свій час широкий резонанс.

Література*: Білецький 1960:* Білецький О. І.Франко й індійська література // Білецький О.І. Від давнини до сучасності. Зібр. пр.: У 2 т. – К., 1960. — Т. 2. – С. 338 – 357; *Гудзяк 2000:* Гудзяк Б. Криза і реформа. Київська митрополія, Царгородський патріархат і ґенеза Берестейської унії. – Львів, 2000. – 426 с.; *Потий 1903:* Потий И. Анктиризис или Апология против Христофора Флланета // Памятники полемической литературы. – СПб, 1903. – Кн. III. – Столб. 503.; *Франко 1983, 39:* Франко І. Життя й літературна діяльність Іпатія Потія // Зібр. тв.: У 50-ти т. – К., 1983. – Т. 39. – С. 508–533.; *Франко 1983,40:* Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // Зібр. тв.: У 50-ти т. – К., 1983. – Т. 40. – С. 7–370; *Франко 1984,41:* Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Зібр. тв.: У 50-ти т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 194–470.

Володимир Працьовитий, проф. (Львів)

Соцреалістичне трактування образів-характерів у драмі «Фронт» Олександра Корнійчука

У статті простежується, як у рамках соціалістичного реалізму драматургу вдалося порушити актуальні проблеми воєнного часу, змоделювати гострі конфлікти, зосередити увагу на суперечностях та абсурд більшовицької епохи, створити колоритні образи-характери всупереч національно-культурній ідентичності української драматургії.

Ключові слова*: драма, канон, конфлікт, образ-характер.*

Pratsovitiy V. Social-realistic interpretation images-characters in O. Korniychuk's drama "Front".

The article traces how the dramatist managed to show the actual problems of the war time and sharp conflicts, to draw attention to contradictions and absurdity of Bolshevik's epoch, to create colourful images-characters contrary to national-cultural identity of Ukrainian dramaturgy within the social realism.

Key words*: drama, canon, conflict and image-character.*

Олександр Корнійчук був типовим представником методу «соціалістичного реалізму». Його вербалізований світ базувався на комуністичних постулатах. У рамках соцреалістичного канону драматург творив тоталітарних героїв – представників «нового світу», які спрямовували свої зусилля на будівництво нового ладу. Одним з основних завдань радянської літератури було активне втручання в життя людини, націлення її на «світле майбутнє». І це завдання намагався вирішувати О. Корнійчук. «Власне, уся його драматургія – це метатекст про владу» [Хархун 2009: 268]. У такому плані були створені образи більшовиків у «Загибелі ескадри», Платон Кречет – в однойменній драмі, які формували семантику соцреалістичних ідеалів. До режимно-пропагандистських творів належить і драма «Фронт», яка не тільки передає атмосферу воєнного часу, а й складність та суперечливість творчого процесу митця, який, націливщись на художню правду, не міг відступати від регламентованої естетики, бо онтологічна модель соціалістичного реалізму спиралася більше на марксистко-ленінську ідеологію, ніж на реальну дійсність. Тоталітарний більшовицький режим перетворив літературу в ідеологічний інструмент впливу на людей і тому постійно корегував вербальний світ в бік ідеалізації соціалістичної дійсності. Митці змушені були моделювати художній світ поза межами реальності, конструюючи надумані конфлікти чи послуговуючись безконфліктністю, створюючи віртуальні образи-характери, хоча до модерної літератури вони явно не дотягували строго унормованою стилістикою.

На початку Другої світової війни гостро постала кадрова проблема. Драматург за рекомендацією Сталіна порушив її у драмі «Фронт», в якій вибудував конфлікт між представниками старої гвардії, яка загартувалася в революційних битвах і все брала на горло, і молодими командирами, які усвідомлювали, що епоха шапкозакидательства минула і бойові дії небхідно проводити кваліфіковано, обдумано, спираючись на закони воєнного мистецтва. На думку Дії Вакуленко, у п’єсі «Фронт» О. Корнійчук «зумів вражаючи правдиво відтворити глибинні процеси всередині тогочасної армії, і перш за все – серед її вищого командного складу» [Вакуленко 1985: 95].

Драма «Фронт» була неоднозначно сприйнята різними

поколіннями совєтських людей. Одні сприймали її як диверсію проти Червоної Армії, а інші – як стимул до вирішення кадрової проблеми. П'єса мала великий суспільний резонанс. «Сила нового твору Олександра Корнійчука, джерело його успіху серед читачів у правдивості й життєвості художніх образів, у сміливості й чесності зображення. У п'єсі порушено важливіші питання, які хвилюють кожного радянського патріота, – про успіхи й невдачі Червоної Армії», – зазначалося в редакційній статті газети «Правда» від 29 вересня 1942 року. Драма «Фронт» була живим відгуком на гострі проблеми, які виникли у війську з початком Другої світової війни, і вона не могла не привернути пильної уваги до себе. «Мільйонні тиражі газети «Правда» від 24 – 27 серпня 1942 року, де друкувся «Фронт», десятки видань п'єси російською і українською мовами, примірники другої книги альманаху «Україна в огні», де також вмістили п'єсу, передавалися з рук у руки і на фронті, і в тилу. П'єса буквально заволоділа умами мільйонів», –зазначив Дмитро Шлапак [Шлапак 1978: 316].

Створюючи індивідуалізовані образи-антиподи Горлова і Огнева, О.Корнійчук зосереджує увагу на конфлікті поколінь. Суперечки між генералами зумовлені не тільки віком, посадовим статусом, а й підходами до воєнного ремесла. Як і Горлов, так і Огнєв вписувалися в мілітаристську стратегію тоталітарної системи більшовизму, але образ Огнева наділений ознаками людини нового типу, здатної стати рушієм суспільного прогресу. Драма «Фронт» О. Корнійчука «написана як текст-плакат у часи Великої Вітчизняної війни з метою виправдати воєнні помилки керівництва країни. Драматург моделює відповідний образ війни: це війна не з фашистами, а з обмеженістю вищого командування фронтом» [Хархун 2009: 317]. Зіткнення старого бойового генерала з молодим командармом мало ще й політичний підтекст, бо перед війною, у 1938 році, було безпідставно репресовано 38 тисяч офіцерів, які мали досвід громадянської війни.

Драма має публіцистично-агітаційне спрямування. Тому дійові особи названі за певними символічними ознаками: Крикун, Тихий, Хрипун, Горлов, Огнєв. Драматург використовує різноманітні засоби характеротворення, вибудовуючи «блискучі діалоги, в яких яскраво виявляються зіткнення думок і характерів, – все це робить «Фронт» одним з найвидатніших

зразків політичної радянської п'єси, призначення якої – оперативно вторгатися в хід подій, давати глибоку відповідь на назрілі питання громадського і державного життя» [Історія 1971: 310].

Головний герой драми генерал Горлов складний, суперечливий та багатогранний, і його не можна припасувати ні до негативних, ні до позитивних персонажів. О.Корнійчук відійшов від вимоги соціалістичного реалізму поділяти героїв на «чорних» і «білих» і створив соціально зумовлений, художньо переконливий та емоційно насичений образ-характер радянського генерала. Але «життєвий матеріал, творча настанова визначили все ж переважно сатиричне, викривальне спрямування цього образу» [Історія 1971: 309].

Горлов – типовий представник совєтської номенклатури. Він владолюбний та деспотичний. Його авторитет червоного командира намагаються підтримувати усі, в тому числі журналісти, які перебувають на фронті. Крикун – спеціальний кореспондент столичної газети з такими словами звертається до Горлова: «Редакція столичної газети, яку я маю честь представляти, доручила передати вам, товаришу командуючий фронтом, вам, безстрашному полководцеві, гаряче поздоровлення. Сьогодні мене повідомили телефоном, що Указ про нагородження вас орденом вміщено в нашій газеті на першій сторінці. Мені замовили про вас статтю, і я з невимовною радістю написав статтю на триста рядків» [Корнійчук 1967: 275]. І коли Горлов з показною скромністю намагається вгамувати запал Крикуна, то той його переконує: «Що ви! Країна мусить знати своїх видатних полководців» [Корнійчук 1967: 276].

Перебуваючи на високих керівних посадах, Горлов зазнався і втратив відчуття реальності. Прочитавши критичну статтю Огнева про те, що неможливо воювати так, як це вдавалося в громадянську, він обурився: «Базіка! Що він знає про війну громадянську? Під стіл пішки ходив, коли ми чотирнадцять держав били. І поб'ємо будь-якого ворога. І не радіозв'язком, а геройством, доблестю» [Корнійчук 1967: 278]. Риторика громадянської війни свідчить про те, що Горлов відстав від життя. Він проти нових правил: «Все це молодість. Почав воювати полковником. За три місяці генерал-майора одержав, а зараз командуючий армією. От і голова замакітрилась. А сили

мало. Ну, і почав хитрувати, писаниною займатись. ... Солдати не пишуть, а воюють» [Корнійчук 1967: 279 – 280], – з пафосом підкреслює старий генерал.

Горлов вдає з себе простачка. «У мене все по-простому, інтелігентщини не терплю, все по-солдатському. Кури, пий, крий матом, але щоб діло йшло» [Корнійчук 1967: 281], – говорить він братові Мирону. В цих словах не тільки виразно проявляється характер неука та невігласа, а й відбивається віяння совєтської епохи, характерної зневажливим ставлення до освіченої особистості, яка не вписуваоася у рамки більшовицького режиму. Генерал Горлов навіть хизується своїм невіглаством: «Ви теж говорили, що я полководець блискучий, великий, навіть геніальний. А я людина проста й скромна. Я почав воювати, закінчивши «університет» – чотири групи на селі. І більше ніяких університетів не проходив. Воювати вчився не в академіях, а в бою. Я не теоретик, а старий бойовий кінь. За кордоном один оглядач нещодавно на мою адресу сказав таке: «командуючий Горлов не вкладається у рамки звичайного уявлення». Ці буржуазні специ ніяк не можуть зрозуміти, як Горлов, людина від землі, з земляним нутром, не академік, не теоретик, б'є німецьких генералів, і теоретиків, і академіків» [Корнійчук 1967: 303].

Протиставлення соціалістичного способу життя «буржуазному загниваючому» світу було однією з вимог соціалістичного реалізму, спрямованого на те, щоб возвеличувати перевагу нового, перспективного ладу над старим і відсталим. Але це був один з пропагандистських міфів, яким намагалися прикрити недолугу систему управління за більшовизму. Одним з парадоксів совєтського режиму було те, що у пролетарсько-селянській державі розум, інтелект особистості ніхто не брав до уваги, а інтелігенція – найосвіченіша сфера суспільства була взагалі на задвірках. Її вважали ворожим елементом. І сталінська машина винищила не тільки письменників, лікарів, митців різних професій, а й тисячі молодих перспективних полководців. У радянській армії культивувалися примітивізм, невігластво, шапкозакидательство та злочинна безпечність. Горлов відверто говорить про це братові Мирону: «Я не звик сидіти довго у кабінеті і ламати голову над картами. Війна не академія. Головне, шукай ворога, бий його там, де знайшов. Дій без розмислювання... На жаль, деякі мої генерали цю просту істину

до цього часу не збагнули. Є у мене книжні стратеги, все про військову культуру розводять, доводиться їм міцно мозок вправляти.

М и р о н. І дуже погано робиш. Багато ще у нас некультурних командирів, що не розуміють сучасної війни, в цьому наша біда. Війну не можна виграти лише однією хоробрістю. Щоб виграти війну, окрім хоробрості, потрібне ще вміння воювати, уміння воювати по-сучасному. Досвід громадянської війни для цього не достатній» [Корнійчук 1967: 304].

Примітивізм і обмеженість не дозволяють Горлову стратегічно мислити. Він не вміє аналізувати обстановку, не хоче вчитися на власних помилках, не бере до уваги конкретні реалії. Генерал Огнєв відверто про це говорить: «Ви говорите про дерзання. Ніякого дерзання у цьому наказі нема, воно тут і не ночувало. Тому, що немає у ньому мислі, все береться на «ура», на «а може», ніби ворог перед нами дурень і спить. Хіба так оточують? Ви просто одним махом накреслили коло, а нам: «Скачіть, хлопці, з двох боків, замикайте». Коли хочете, я доведу це по якому завгодно пункту. Куди ви, до біса, хочете послати танковий корпус? Адже ясно: тільки я рвону вперед, німці зразу випустять танки на мої тили...» [Корнійчук 1967: 290 – 291]. Генерал Огнєв розуміє, що бездумні накази призводять до програшу позицій. Тому він так запекло противиться цьому, наражаючись на небезпеку. Огнєв не тільки ставить під сумнів розпорядження Горлова, а й критикує організацію військової справи. Він вказує на те, що розвідувальна служба, яку покриває Горлов, не відповідає вимогам воєнного мистецтва. Відповіді начальника розвідвідділу його обурюють: «О г н є в. Чорт вас побери, мене не цікавить, що думаєте ви, а цікавить, що є у німців в дійсності, знаєте чи ні? Відповідайте. К о л о с. Заспокойся, Володю. Г о р л о в. Ти що ж галасуєш, як на ярмарок приїхав? О г н є в. Його спитайте, чому він бреше, як на ярмарку. Що це таке? «Можливо», «думаю», «мабуть». Як же ви розробляєте наказ за такими плутаними відомостями розвідки? ...Авіація не працює через хуртовину п'ять днів. Які дані ще у вас є? Та за цей час німці чортзна-що могли зробити» [Корнійчук 1967: 293 – 294].

Замість того, щоб взяти до уваги слушну думку, Горлов

різко обриває Огнева: «Досить генерал-майор Огнєв. Ти забув, що знаходишся не на комсомольських зборах, а у командуючого фронтом. Я викликав тебе не для дискусії» [Корнійчук 1967: 291]. Горлов не вміє слухати, він не чує свого підлеглого, який намагається виправити ситуацію, і тому сприймає позицію Огнева як випад проти своєї персони. Тобто особисті амбіції не дають йому можливості адекватно реагувати на обставини, які постійно змінюються.

Генерал Горлов – продукт зазкорузлої совєтської системи, в якій не передбачалось дискусій з будь-яких питань. Старий генерал не розуміє, що війна – це не тільки ризик, не тільки втрати, а й справжнє мистецтво, яке спирається на розрахунок, арифметику, розвідку, аналіз та адекватне рішення. Бездумний, легковажний підхід до воєнної справи призводить до неоправданих втрат. І з цим втратами ніхто не рахувався. Зображуючи генерала Горлова в негативних тонах, драматург мимоволі критикував совєтську систему, в якій окрема особистість чи навіть мільйони особистостей не мали жодної вартості: великі жертви оправдувалися необхідністю досягнення поставленої мети.

Сатиричне спрямування твору – це сміливий крок О.Корнійчука. Наталя Кузякіна вважала «Фронт» «нещадно різким». Вона виділяла окремо «сатиричне викривальне начало, – те, заради чого написаний твір, те, що в ньому найбільш сильне й талановите» [Кузякіна 1963: 55]. Появу драми можна було порівняти зі своєрідним вибухом бомби: «Різка одвертість у розмові про недалеку людину, що посідає таке високе місце в службовій ієрархії і визначає долю тисяч, – для багатьох була несподіванкою» [Кузякіна 1963: 54].

Н. Кузякіна наголошує на тому, що поява Горлова не можлива без відповідного середовища. «Його оточують Хрипуни, Крикуни, Удівітельні, Тихі – і командувач може почувати себе богом... Зображенням цього середовища драматург прагнув не тільки показати, хто збирається навколо Горлова, а й дати відповідь на питання: що таке «горловщина» як суспільне явище, як суспільна хвороба» [Кузякіна 1963: 56].

На недоліки Горлова відверто вказує член військової ради Гайдар. Відзначаючи хоробрість і відданість справі, член військової ради вказує старому генералу на те, що він не вміє

воювати по-сучасному. Умови вимагають нових знань: «Недаремно говорить мудре народне прислів'я: «вік живи, вік учись». Але вся біда тут полягає в тому, що ви, тобто деякі старі полководці, не хочете вчитись, ви хворі на самозакоханість і думаєте, що ви вже досить вчені. В цьому ваша головна хиба, товаришу Горлов...» [Корнійчук 1967: 343 – 344]

О.Корнійчук, трактуючи воєнну дійсність з більшовицьких позиців, мимоволі привертає увагу до вад совєтської системи, спрямованої проти культу родини. Проти Горлова виступає брат Мирон і дуже скептично ставиться до його пихатості. Син Горлова Сергій вважає батька старою, недалекою людиною, а коли син загинув, то його смерть не викликала в душі батька скорботи. Він це сприймає, як даність, як необхідну жертву в ім'я перемоги. Більшовицький режим, який нещадно воював проти приватної власності, «приватизував» саму людину, яка повинна була повністю відповідати його приписам: після народження не хреститися, при одруженні не брати шлюб у церкві, не сповідувати жодної віри, крім ленінізму, святкувати тільки ті свята, які визначала влада, і навіть смерть свою віддавати на офіру суспільному прогресу. Таким чином, О.Корнійчук потрактував генерала Горлова за совєтськими принципами, які не передбачали елементарного гуманізму, а вимагали змальовувати героя відданим партії та народу, черствим та байдужим до членів сім'ї, що явно суперечило менталітету українців.

Відданість державній справі характерна і для Мирона. Це позначилося на його сімейних стосунках: «Валя на заводі у мене конструктором. Живемо так: я вдосвіта приходжу, вона спить; коли я прокидаюсь, вона вже на роботі. Лаємося і цілуємося по телефону вже третій рік. Як вона мене не кинула, просто дивно» [Корнійчук 1967: 282]. Віддаючись повністю роботі, Мирон відсуває на задній план турботу про сім'ю. На думку Валентини Хархун, «тоталітарна культура модифікує образ сім'ї. Будучи мікрообразом суспільства, тоталітарна сім'я ґрунтується не на кровному спорідненні, а на ідеологічних зв'язках: вона є сценою для розгортання ідеологічних протистоянь» [Хархун, 2009: 330]. Тому не випадково Мирон зізнається: «Я ж оголосив братові війну сьогодні» [Корнійчук, 1967: 299].

Не має особливих сентиментів до брата Мирона сам

Горлов. Коли той обіцяє дати йому перцю, то генерал відповідає: «Ти потихше. Тут тобі не тил, а фронт, і я командуючий. Накажу, і враз на гаупвахті опинишся... Член військової ради, звичайно, може запротестувати. Визнаю. Але коли командуючий у своєму рішенні твердий, а він мусить бути таким, то і сам господь тобі не поможе» [Корнійчук 1967: 300 – 301].

Від'їжджаючи до Москви, Мирон вирішив сказати декілька гірких, але правдивих слів: «Знаєш, брате, не треба обдурювати себе й державу. Ти не вмієш і не можеш командувати фронтом. Це не на твої плечі, не той час. У громадянській війні ти воював майже без артилерії, і у ворога її небагато було, воював без авіації, без танків, без серйозної техніки, яка тепер є і яку треба знати, як свої п'ять пальців... А ти її мало знаєш або навіть не знаєш. ...Зрозумій, Іване, поки не пізно. Інакше тебе знімуть» [Корнійчук 1967: 340]. Вислухавши гірку правду, Горлов наказує своєму ад'ютанту відправити брата на аеродром.

Протиставлення державного та особистого було характерною ознакою української радянської літератури, і тому більшовицькі ідеологи, які усвідомлювали, що українська нація спирається на родинний уклад, всякими способами намагалися зруйнувати національні підвалини, використовуючи літературу та мистецво як інструмент для спотворення світовідчуття українців. Такий підхід цілком вписувався в соціалістичний проект конструювання образу позитивного героя як формули тоталітарної антропології.

Деякою мірою О.Корнійчук відійшов від заскорузлих принципів соціалістичного реалізму при творенні образу-характеру Огнева. Намагаючись привернути до нього увагу, драматург показує його зворушливим і сентиментальним, тобто, надає йому традиційних українських рис. Не заставши батька в живих, Огнєв щиро сумує за ним: «Він чекав на мене, милий старенький... Ти не знав, як синові було важко... Ти не вірив. Так, ти мав право не вірити, ти чекав іншого від мене... Прощай... Прощай... Вони пізнають тебе, старий вчителю. Пізнають у сині, присягаюсь над твоєю могилою: крізь землю ти почуєш про мою помсту. Ти простиш мені, мій добрий, милий старий...» [Корнійчук 1967: 307]. І хоч за змістом звернення до рідного батька не випадало з загального контексту драми, тут драматург використав зовсім інші цінносні орієнтири, що дозволило йому

наповнити образ-характер Огнева теплотою та ліризмом. Творення образу «нової людини» вимагало нових цивілізаційних підходів, особливого моделювання дійових осіб, які могли заявити про свою окремішність і неповторність. Але індивідуалізація образів-характерів не могла вступати в суперечність з тоталітарними принципами організації суспільства. І підходи Огнева до організації воєнної справи не вступали в суперечність з більшовицькою системою, хоча між ним і Горловим постійно виникають непорозуміння:

«К о л о с. Командуючий фронтом або нічого не розуміє, або не хоче зрозуміти. Закріплятися тут і чекати... А на що чекати?

О г н є в. Поки німці не підтягнуть все, що можуть, а потім скаже: що це ви, голубчики влипли? Скільки я вам мозок вправляв? Куди дивились? Що ж накажете тепер вам голови одривати?

К о л о с. Неодмінно. Щоб його чорти взяли, старий бик! І звідки у нього все це взялося?

О г н є в. А всі недалекі люди такі. Домігшись влади, любуються собою, люблять тільки повчати, лаяти і обов'язково усім хочуть ломакою мозок вправляти» [Корнійчук 1967: 309 – 310]. Така в'їдлива характеристика Горлова – це не просто слова. У них виражається суть Огнева, який діє зовсім за іншими принципами. Він намагається відійти від дилетантства та невігластва, хоча зробити це не так просто.

Опинившись у скрутному становищі, Огнєв розробляє власний план ведення бою, не узгоджуючи його з командуючим фронтом: «Втравив нас Горлов у це діло. Давайте з честю виплутаємося самі, це і для нього буде краще» [Корнійчук 1967: 317]. Коли Горлов пропонує відступити, то він відмовляється виконувати бездумний наказ: «До чорта в зуби! Вже круки злітаються. Він послав нас вперед – не вийшло, а тепер іди назад, чого б це не коштувало. А хіба більше нема шляхів? Зламав я оборону ворога кров'ю бійців не для того, щоб пробиватися назад, повертатися. Моя армія буде жити, битись і перемагати. Вона може і зробить це» [Корнійчук 1967: 318].

На свою підтримку генерал Огнєв отримує шифровку від члена військової ради фронту Гайдара, в якій повідомляється, що Москва дозволяє діяти за власним планом, тобто наступати,

всупереч наказу командуючого фронтом. Образ Москви не був випадковим у драмі. Усі рішення за більшовизму приймалися в Москві, і без дозволу Москви нічого не могло відбутися. У такий спосіб О.Корнійчук прославляв столицю Радянського Союзу як центр більшовицької імперії.

Армія Огнева здобула перемогу над ворогом. У розгорнутій ремарці драматург детально описує воєнну обстановку: «Біля дороги окопи. Праворуч видно село, білі крони дерев, зрідка хати, а більше чорні руїни, над якими стирчать комини. Поблизу окопу на дорозі стовп з прибитою на ньому дощечкою-показником німецькою мовою. З другого боку села чутно артилерійську канонаду та далекий тріск кулеметів. В окопі сидять сержант Остапенко, сержант Башликов і молоді сержанти Шаяметов, Гомелаурі. На окопах лежать протитанкові рушниці» [Корнійчук 1967: 319].

Ця ремарка відіграє надзвичайно важливу роль: вона передає атмосферу війни і утверджує ідею дружби різних національностей, які спільно виборювали перемогу над ворогом. Об'єднавши героїв спільною метою, О.Корнійчук детально індивідуалізує кожну дієву особу. Росіянина Сергія Горлова драматург представляє як постійного переможця. Мужністю та відвагою наділив драматург грузина Гомелаурі, який без валянок бігав за ворогом: «Не зміг витримати, серце у мене дуже нервове. Що сталося? Танк підбили. Командир танка тікає. Патрони у нас вийшли. Я так розсердився і кажу: «Товаришу старший сержант, дозволь догнати». А Остапенко: «Не доженеш». Розумієте, це він каже мені, грузину. Грузин, і не дожене? Ясно, серце не витримало. Сам не пам'ятаю, як руки валянки зняли... Як вітер, біг. Скочив на фриця, упали на сніг. Він мене вкусив за вухо, а я його за горло вхопив. Кричав: «Не втечеш». І зовсім прикінчив» [Корнійчук 1967: 323].

Сержант Остапенко розповідає історію про своє рідне село на Полтавщині, яке славиться смачними галушками: «Був у нас на селі колись куркуль, багатющий куркуль. Макогоненком звали. Завжди ходив чистий, пузо наперед, борода чорна, розчесана, як шовк, аж горить на сонці. А коли почув він, що йде лінія на колективізацію і діло його, виходить табак, так його дуже грусть ударила. Зустрів його. Дивлюсь, борода зовсім посивіла. Питаю: «Дядьку Макогоненко, що це у вас борода посивіла?» Він

відповідає: «Це хлопче, у мене кузка в бороді завелася». – «А чого ж ви її не виженете?» А він: «Нехай живе. Грусть у мене в серці, хлопче, така грусть, що скоро помру». Так і з хрицем. Хотів він нас завоювати до осені, не вийшло. Дощі пішли. Хриц в болото вліз. І почала його грусть розбирати. А як зима прийшла, грусть його дуже вдарила. І ходить він зараз, як куркуль Макогоненко, і не скидає з себе вошу, бо баче, що діло його – табак. Від грусті все це» [Корнійчук 1967: 320 – 321].

У цій вставній новелі чітко виявлється тенденція московської імперії, спрямована на приниженя українців, з яких намагалися робити хохлів, дурних галушок, запеклик ворогів совєтського режиму, зрадників і боягузів. О.Корнійчук, який представляв українську літературу, мав би возвеличувати подвиг українського народу, який доклав чимало зусиль до перемоги і найбільше постраждав у період Другої світової війни, з сарказмом порівнює куркуля Макогоненка – українського господаря, справжнього патріота рідної землі – з «хрицем».

У такому ж плані поданий епізод, коли сержант Остапенко побив рядового Степана Печінку за висловлені вголос думки, що їх залишили на вірну смерть. У сутичці Остапенка з Печінкою чітко проглядається тенденція більшовицького режиму, спрямована на висміювання українців. Тільки українці зображувались такими, що не відповідали соціалістичному канону, тільки вони сумнівалися у «великій ленінській правді», і навіть билися між собою, відстоюючи свою правоту, а всі інші «жили у мирі та злагоді як єдина дружня совєтська сім'я». Звичайно, що такий абсурдний підхід до зображення українця був деструктивним і провокаційним. І дуже дивно, що О.Корнійчук вдавався до таких дешевих прийомів на догоду більшовицькому режиму.

Порушує драматург і проблему благонадійності, яка була абсурдною за своєю суттю. Критику начальника штабу Благонравова начрозвідвідділу штабу фронту Удівітельний не сприймає. Замість того, щоб зробити відповідні висновки, він вирішив поквитатися з ним: «(витягнув книжечку, записує). Уряд помиляється. Уряд помилився двічі... Розвідка у нас погана. Шо він ще говорив? Ага. (*Пауза*). Мене назвав дурнем. Ясно. Ці настрої відомі. Типово поразницькі. Почекай. Ти ще відчуєш, який я розвідник. (*Бере трубку телефону*). Іванова. Іванов, це

Удівітельний. Коли у тебе партбюро? Сьогодні? Дуже добре. У мене є питаннячко, розібрати одну справу треба. Слухай, ти не пам'ятаєш, за анкетою, Благонравов з якої родини? Походження? Ага. Син дяка... Ясно... Так, так... Все! Я буду. (*Поклав трубку*). [Корнійчук, 1967: 337].

У таких справах соціальне походження мало важливе значення. При несприятливих обставинах кожному могли нагадати, хто його батьки. І не тільки нагадати, а й використати як переконливий аргумент для переслідування та репресій. Так бездари та невігласи розправлялися з обдарованими людьми. Цей підступний прийом використовували і в Червоній Армії. Правда, О.Корнійчук не розгорнув належно цього конфлікту, але зафіксував його як проблему більшовицької епохи.

За допомогою самохарактеристики О.Корнійчук показав нікчемність бездарного розвідника, діяльність якого спрямована не в той бік. Щоб уникнути відповідальності за провал військової операції, він зводить наклеп порядну людину. Таку ж тактику використовує Горлов. Загибель танкового корпусу він намагається списати на Огнева і применшити його заслуги у бискучому проведенні воєнної операції:

«Г о р л о в. Розкажи, чому оперативний план не провів у життя?

О г н є в. Ми діяли за своїм планом, мали на те дозвіл Москви. Вам це відомо. Станцію Колокол взято, вся група німців розгромлена. Наш оперативний план виявився вірним.

Г о р л о в. Хто ж я тут у такому разі: командуючий фронтом чи ні?

Огнєв мовчить. Слухай, Огнєв, ти що замислив, що ти від мене хочеш?

О г н є в. Одного – щоб ви більше не командували фронтом» [Корнійчук 1967: 342].

Звичайно, у цьому випадку О.Корнійчук ідеалізував ситуацію, підганяючи діалоги під задану тему. Нижчий за посадою не міг висловлювати своє незадоволення вищому начальству. Це теж було ознакою заскорузлості совєтської системи. Така специфіка взаємовідносин позначилася на конфлікті твору, який за законами мистецтва мав би вирішуватися сам по собі, а тут без втручання із зовні розв'язати конфліктний вузол було неможливо. Політична доцільність

домінувала над законами мистецтва, внаслідок чого руйнувалася художня природа драми, розмивалася її національно-культурна ідентичність, формотворча специфіка драматичного твору відсувалася на другий план, оскільки на першому був соціалістичний зміст. У цьому полягала головна функція соцреалістичної літератури – відстоювати цілісність тоталітарної цивілізації прикладом «нового» героя. У такий спосіб О. Корнійчук руйнував український культурний простір. Драма «Фронт» визначала стратегічну мету у контексті міфотворчості. Совєтська тоталітарна стратегія – це постійний процес творення міфів про торжество ленінських ідей, мудрість Сталіна, Велику Вітчизняну війну, визвольну місію Червоної Армії тощо.

Відчуваючи загрозу з боку Огнева, Горлов вирішив розправитися з ним. Але обставини спрацьовують проти старого генерала. Гайдар подає йому наказ Москви про відставку. Іншим наказам Москва призначає Огнева командуючим фронтом. Це логічний і прогнозований розвиток подій – на зміну старому, відсталому генералу приходить новий, перспективний, який цілком відповідає новим реаліям. Тут чітко проявляється стратегічна прогнозованість драми «Фронт» у контексті міфотворчості: «радянський міф конституює не просто героя-воїна, який завдяки стихійному героїзму встановив кордони тоталітарної цивілізації (Горлова поважають як звичайного воїна громадянської війни, який отримав чотири ордени), а культурний герой, який, володіючи правдою, здатний ідеологічно (читай: культурно) відстояти свою територію» [Хархун: 317 – 318].

Звичайно, створюючи драму «Фронт», О.Корнійчук спирався на конкретну ситуацію, що склалася в Червоній Армії з різних причин. І тому п'єса мала значний суспільний резонанс. Вона безпосередньо вплинула на покращення ситуації в кадровому питанні, засвідчуючи потужний вплив художнього слова, яке прорвалося крізь заскорузлі рамки соцреалістичного канону. Саме в цьому і полягає феноменальність твору, який бездоганно виконав свою пропагандистську місію.

Драма «Фронт» О.Корнійчука – це художній документ воєнного часу, в якому драматургові вдалося «зафіксувати» проблеми, конфлікти, суперечності та абсурди більшовицької епохи, створити колоритні образи-характери, спираючись на принципи соціалістичного реалізму, які регламентували та

обмежували творчі можливості митця, але не завадили йому створити цікавий, самобутній твір.

Література: *Вакуленко 1985*: – Вакуленко Д. Олександр Корнійчук. – К., 1985. – 169 с.; *Історія 1971*: – Історія української літератури. – К., 1971. – Т. 7. – 402 с.; *Корнійчук 1967*: Корнійчук О. Твори: У 5 т. – К., 1967. – Т. 2.: 273 –346.; *Кузякіна 1963*: – Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. Частина 2 (1935 – 1960). – К.,1963. – 231 с.; *Хархун 2009*: – Хархун В. Соцреалістинний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. – Ніжин, 2009. – 508 с.; *Шлапак 1978*: – Шлапак Д. Сувора правда фронту // Пам'ять серця. Спогади про Олександра Корнійчука. – К., 1978. – С. 313 – 318.

Працьовитый В. Соцреалистическая тратктовка образов-характеров в драме «Фронт» Александра Конийчука.

В статье автор исследует, как рамках социалистического реализма драматургу удалось поднять актуальные проблемы военного времени, змоделировать острые конфликты, сосредоточив внимание на противоположностях и абсурде большевитской эпохи, создав колоритные образы-характеры в противес национально-культурной идентичности украинской драматургии.

***Ключевые слова**: драма, канон, конфликт, образ-характер.*

Світлана Бородіца, доц. (Тернопіль)

ББК 84 (4 укр) 6
УДК 82.191

Наративна структура роману «Рай» Василя Барки

У статті досліджується жанрова своєрідність роману «Рай» Василя Барки в літературному дискурсі української еміграції другої половини ХХ століття, окреслюються його жанрово-стильові ознаки крізь призму наратологічного аналізу; обґрунтовуються особливості моделювання дійсності в тексті «Раю», що свідчать про мозаїчну побудову сюжету, яка сягає глибинної структури мономіфу (раю і пекла).

Ключові слова: *гомодієгетичний таратор, жанр, модернізм, нарація, роман, роман у новелах, фокалізація, хронотоп.*

Boroditsa S. The narrative structure of the novel "Raj" by V. Barka.

In this article the originality of the novel's "Raj" genre by Vasyl Barka in the literary discourse of the Ukrainian emigration second half of the twentieth century are analysed, its genre and stylistic features through the prism of narratological analysis are outlined; the reality modelling features of the text «Raj» are grounded. Those indicate a mosaic creation of the plot, which reaches deep structure of the monomyth (heaven and hell).

Key words*: homodiegetic narrator, genre, modernism, narration, novel, novel in short stories, fokalization, chronotope.*

Теорія наратії стала предметом дослідження багатьох українських літературознавців, зокрема В. Балдинюк, І. Бехти, Л.Мецевко-Бекерської, Р. Гром'яка, Т. Гундорової, О. Капленко, М. Кодака, М. Легкого, О.Лященко, І. Папуші, В. Поліщука, М. Руденко, В. Сірук, М.Ткачука О.Ткачука та ін. Аналіз особливостей наративу в текстах української літератури ХХ століття є *актуальним* тому, що наратологічний аналіз сприяє глибшому розумінню оповідної стратегії та способу вираження світогляду митців-модерністів. Цікавою у цьому сенсі є специфіка наративу Василя Барки, проза якого демонструє синтез філософських практик ХХ століття на різних рівнях наративної моделі. Автор обрав модерністську наративну техніку, яка передбачає комунікативний експеримент, що виявляється у спонуканні читача до формування ідеологічної точки зору через інтригуючі моменти тексту. Тому специфічним для наративу В. Барки є виявлення позиції автора через інтелектуальний дискурс. Митець прагнув залучити читача до співучасті у творенні змісту комунікативної інстанції, залишаючи за ним можливість кінцевого трактування та вибору тієї чи іншої точки зору на зображені події. В.Барка у романі «Рай» намагався оновити змістовні та формальні принципи творчості, відмовившись від мистецьких канонів попередніх епох. Цей твір сьогодні потребує

уважного контекстуального та комплексного прочитання, претендуючи на масштабність і стратегічність висновків.

Новелістична структура «Раю» зумовила його жанровий різновид – роман у новелах (*франц*. roman, від старофранц. romans: оповідь романською мовою, італ. novella , від лат. Novellas: новітній) – різновид роману, який не має цілісної композиції, складається з автономних новел, об'єднаних спільною ідеєю або темою, які розкриваються під різними кутами зору. Українськими письменниками, які творили у цьому жанрі, були А.Любченко («Вертеп»), Ю.Яновський («Чотири шаблі», «Вершники»), Олесь Гончар («Тронка») [Літературознавча енциклопедія 2007: 348].

В українському літературознавстві проблеми новелістичної композиції романного тексту є предметом дослідницького інтересу О. Сулими-Блохиної [Сулима-Блохина 1995] та І. Качуровського [Качуровський 2005]. Так, О. Сулима-Блохина відзначає, що погляд на роман як сукупність низки новел може бути виправданий тільки щодо авантюрного роману. Проте його складові умовно називають новелами, оскільки спостерігається вростання однієї новели в іншу, перетинання, змішування, за якого новелістична якість розчиняється й набирає іншого характеру [Сулима-Блохина 1995: 170 – 171].

На думку І Качуровського, продуктивним є зіставлення новели з притчею [Качуровський 2005: 154]. Погоджуємося з цим твердженням, тому що художня практика В. Барки підтверджує його логічність: «Рай» – філософсько-психологічний текст, що складається з новел-настроїв і новел-притч про добро і зло, світло й тінь людської душі, боротьбу соціального й духовного. Отже, домінантними ознаками новелістичної форми, в якій конденсується її зміст та забезпечується функціональність законів композиції, за термінологією В.Фащенка, є зіставлення – протиставлення – зіткнення, промінь зору та фокус. Синтез цих складових у романі В.Барки створює необхідний новелістичний ефект у призмі образу тоталітарної системи.

Наративна стратегія роману «Рай» В.Барки з внутрішньою ритмічною партитурністю зумовлена станом модерного розколу буття, який прочитується як лабіринтний

простір ключових слів і художніх образів, що перетворюють сюжет твору в метафору сакральної поліфонії. Спостерігаємо взаємозалежність процесів «новелізації» великої прози та центрування національної самості в умовах державницької дуальності України доби В.Барки, що визначає символістський дискурс роману «Рай».

«Орнаментальна» (поетизована) модерністська проза, як правило, розглядається з погляду ритмічних форм прояву енергодинаміки світу автора твору та онтологічного сенсу. З погляду концепції Олександра Потебні про внутрішню форму тексту явище ліризації прози тлумачиться як «згущення думки», тобто редукція двоплановості з одночасною її трансформацією у ритмічну знакову фігурність [Капленко 2005: 8].

У тексті «Раю» помітна тенденція до суб'єктивації наративної структури: наратор часто відходить від лінійної нарації, порушує усталені причинно-наслідкові зв'язки. У контексті наративної техніки це проявляється через повтори тем, мотивів, сюжетів; персонажі звертаються до минулого, де все вже відбулося, тому його треба лише переосмислювати. Особливістю нарації у романі «Рай» є присутність у тексті наратора-усезнавця, але самосвідомого наратора, зокрема, на рівні свідомого відбору різноманітних вербальних стратегій.

Загалом, у романах XX ст. наратор змальовується індивідуалізованим як суб'єкт мовлення, як носій індивідуальної точки зору. Завдяки свідомій саморефлективності тексту В.Барки «я»-оповідачі постають не тільки суб'єктами, а й об'єктами власної оповіді, джерелом метанаративних суджень. Їхні історії призначені не тільки для іншого, тобто читача, а й, передусім, для себе, виступаючи засобом реалізації власних світоглядних настанов. Характер зображуваних подій також впливає на наративну стратегію в романі «Рай». Зокрема, історичні епізоди у ньому передані засобами об'єктивованого зображення, з використанням прийомів кінематографічного монтажу, що послаблює суб'єктивний аспект нарації, а фігура наратора стає менш помітною.

Для створення деміфологізованих історичних образів (наприклад, Сталін, поет Туркот-Семидзвонник, Андрій Первозванний та ін.) у розповідь уплітаються елементи міфологічного мислення, картини сновидінь. Таким чином, роман

В.Барки містить численні наративні експерименти, зокрема активно застосовувалося так зване автоматичне письмо (ecriture automatique), що уможливлювало експлуатацію підсвідомого й ефект метафізичної рецепції. Писати автоматично – це писати, максимально звільнившись від контролю розуму, йдучи за плином вільних асоціацій, не повертаючись до написаного тексту, в жодному разі нічого не виправляючи (О.Астаф'єв). Образ сновидця-оповідача 1) сприймає й передає зміст баченого у сні духовно і 2) асоціює зміст баченого уві сні з чуттєвими реаліями, тобто трансформує його в чуттєву конкретику. У першій ситуації відшаровуються від сновидінь різні метаморфози, застимульовані чудесними мандрівками. Друга – відмежовує сновидіння від пророцтв та одкровень [Астаф'єв 1999: 28].

Наративна структура аналізованого роману відбиває пошуки самим В.Баркою автентичної реальності, особистісної та історичної, намагання передати власний погляд на події в Україні першої половини XX ст. Вважаємо, що «Рай» містить елементи реального досвіду митця, а аспект недостовірності, довільного відбору матеріалу зведений до мінімуму.

Розповідь у романі «Рай» веде гетеродієгетичний наратор, який є експліцитним, заявляючи про себе, втручається в текст, вибудовуючи метанаративні відступи, набуваючи ознак публіцистичного стилю. Своїми коментарями наратор Василя Барки розкриває власні цілі, особливості обраного типу письма, що є виявом самосвідомого начала оповідача («self-conscious narrator»), характерного для постмодерністського тексту («Перший побутовий відступ. Надлюдські черевики», «Другий побутовий відступ. Три годинники, що пропали», «Відступ романтичний. Таємниця перснів Антона Никандровича»). З іншого боку, іронічний модус нарації пом'якшує риторичну напругу розповідей про історичні, політичні, соціальні, морально-етичні катаклізми в Україні, проте підкреслює об'єктивний характер подій. Так, наприклад, на партзборах під час викриття «клясового ворога» – професора Споданейко-Віконника помічник декана «з посмішкою мудрого Лиса Микити» «так віртуозно ускладнив плетиво питання про лекції Антона Никандровича, що навіть очі самого найсвітлішого Тімурленкова скоро стали олив'яними і позбавленими

самосвідомості. Крутнувши пишним хвостом неповторного іронічного стилю, пом. декана звіяв ним порошинки з столу, облизався і сів – такий скромний, такий смиренний, як лілія в руках черниці» [Барка 2009: 263].

Наратологічний інтерес викликає введення уявних «голосів» у наративну тканину роману «Рай». Висловлювання вірогідних опонентів автора у романі (Іван Іванович, Панкрат Крякучін, Сороконожков, Серпокрил) підсилюють наративну динаміку тексту, багатоплощинність і проблемність наратії.

Аналіз наративної структури «Раю» свідчить про те, що форми внутрішнього мовлення персонажів є носіями концептуальної інформації. Вичленування базових концептів із внутрішнього мовлення персонажів дозволяє реконструювати індивідуально-авторську картину світу В.Барки.

Внутрішнє мовлення як головний засіб відтворення мовленнєво-розумової діяльності персонажів виступає інтеграційними комплексами, до яких входять невласне-пряма мова, внутрішні рефлексії, внутрішній діалог, невербалізоване внутрішнє мовлення. Воно також виконує функції композиційних проспекцій, інтроспекцій, ретроспекцій, що в архітектоніці роману В. Барки виявляється у вигляді зачинів, вставок, кінцівок.

Поєднання сенсорних реакцій персонажів з їхніми думками створює підґрунтя для концептоутворення у невербалізованому внутрішньому мовленні, яке в художній прозі В.Барки реалізується через синестетичні комплекси: слухо-зорові, зорово-слухо-нюхові, дотиково-зорові: «Студентка з бархатними очима, схожими на двох чорних метеликів, немов ударила в клавіш: – Комедія! Гину, ха… І зразу ж затулила губи легкими пальчиками» [Барка 2009: 268].

Отже, наративна структура роману «Рай» відзначається тим, що внутрішнє мовлення персонажів, представлене внутрішнім монологом та невласне-прямою мовою, складає основу гетеро- і гомодієгетичної наратії. Гібридні форми передачі чужого мовлення привносять додаткові точки зору, створюючи своєрідний стереоскопічний ефект бачення, що є підґрунтям для вичленування концептуальної інформації з аналізованого внутрішнього мовлення.

Внутрішні діалоги в романі функціонують в адресатних підсистемах: «Я – Я» (фактично є внутрішніми полілогами

(новели «Віросповідна нотатка Антона Никандровича», «Жоржини», «Лист», «Апокаліптичний рік») і «Я–ТИ» (звертання в думках до Бога, тобто внутрішні діалоги-молитви, а також звертання до уявного співбесідника, як-от чорта у новелі «Жертва конкуренції», поета Туркота-Семидзвонника у «Галюцинації в музейній залі» та ін.). Персонажам В.Барки властиві фіктивні діалоги – спогади суб'єкта про розмову з іншим персонажем: «Зненацька Антон Никандрович сам собі перериває міркування: «Стоп! Як зветься мій спосіб думання? Відомо»… Повів старий головою на сторони, щоб пересвідчитись, чи часом не підглядає хто-небудь його думок? Гірко всміхнувся сам до себе» [Барка 2009: 211] («Всемогутність аргументу») або сон Антона Никандровича, в якому він розмовляє з дідом Полуницею («Сон»). Такий наративний прийом створює моноскопічний ефект бачення зображених подій і персонажів, коли кілька суб'єктів свідомості виражають одну точку зору.

Специфіка індивідуально-авторської картини світу В.Барки зумовлена християнським світосприйняттям письменника. Барківська картина світу є христоцентричною [Буцикіна 2002: 76-84]. Нарація роману митця відзначається тим, що головною складовою символотворення є мова персонажів, яка репрезентує народні уявлення, містить численні відсилання до фольклору. Відтак виразними стають наскрізні образи творчості митця, які, завдяки вираженню через мову героїв, є не лише символічними, а й архетипними – Дім, Родовід, Серце, Душа, Любов, Океан, Природа, Мати. В авторській символічній картині світу вони гуртуються навколо домінантного архетипного концепту – Бог.

Відзначимо, що символотворення в романі відбувається завдяки винесенню художньої деталі в заголовок. Адже назва твору завжди має знаковий характер. За твердженням М. Середич [Середич 1998], назва концентрує в собі властивості окремого слова і вбирає в узагальненому вигляді те, що потім знаходить своє втілення в усій художній системі. Символічна художня деталь, яка набула особливої естетичної ваги в структурі твору, часто визначає його загальне ідеологічне та емоційне звучання, якщо її винесено в заголовок. У романі «Рай» назва є: 1) головний концептуальний центр твору; 2) часопросторовий вимір оповіді.

Таким чином рай, за релігійними уявленнями, – місце, де блаженствують праведники після смерті. Традиційно раєм називають благодатну місцевість; спокійне, щасливе життя; насолоду, блаженство, насолоду, щастя. В.Барка переосмислив це поняття: безжально правдиво, з гіркою іронією показав усі принади «комуністичного раю» – сталінський режим, репресії, повоєнний голод і пошуки правди. Отже, у смислових спектрах символічної назви роману «Рай» В.Барка використав прийом реміфологізації, створивши новий соціальний міф з яскравою політичною конотацією, ґрунтуючись на етимологічно-міфологічній народній символіці [Вовк 2006: 4]. Так, етноархетипні символи в образній системі «Раю» В. Барки класифікуються за трирівневою структурою згідно зі схемою Світового Дерева: «верхній світ» (небо, сонце, місяць, зорі, птахи), «середній», земний світ (хата (дім), серце, душа), «нижній світ» (ворота, змій), що свідчить про тотожність з народнорелігійним світоглядом відповідно до дієвої функції механізму колективної та національної пам'яті [Вовк 2006: 4].

Дослідження символіки імені в романі В.Барки виявило, що ім'я або безіменність являє собою той архетипний образ персонажа твору, який К.-Г.Юнґ згодом визначив як «Персона». При зіставленні семантики імені з образом його носія-героя роману відзначимо, що в індивідуально-авторській інтерпретації воно набуває нових, подекуди незвичних змістових нашарувань. Наприклад, церковні імена деяких героїв (Іон Іванович Лотосов, Фока Семенович Єєєхов, Адам Григорович Скаржинський) постають протилежністю їхнім характерам, проте стають словесною деталлю-пуантом твору. Ономастика роману «Рай» показує амбівалентне трактування образів головних персонажів Старого та Нового Заповіту. У злитті концептів імені й безіменності прочитується елемент таємниці, яку повинен розгадати читач (Серпокрил, Борзокінь, Нарцисов, Тонкоструненко, Іван Іванович, Туркот-Семидзвонник, Митька-Мікроб, Ніна Сковорода).

Символіка імені розкривається в його алюзійності, інтертекстуальності, можливості викликати в реципієнта асоціації з іншими творами й зіставляти значення поданого в них імені. Це є підставою для висновків: автор розширив діапазон значень імені-символу, зокрема такого архетипно-світоглядного образу,

як Марія: «Зверніть увагу, – гарячився тим часом Антон Никандрович, – три Марії приходять до замученого Спасителя, три Марії приходять до його труни. Ви думали над цим?!» [Барка 2009: 274].

Символічна картина світу, яку вибудував у романі письменник, характеристика деталей-символів та образів-символів безпосередньо визначають індивідуальні стильові риси манери письма В.Барки. Його художній світогляд характеризується синтезом різних стильових концептів, серед яких символічний є домінантним.

З огляду на це, важливим композиційним концептом символістської наративної техніки в романі «Рай» є особлива поетичність викладу із застосуванням прийому одухотворення. Символізм В.Барки – драматичний, бо передбачає розігрування діалогічного дійства між героєм та його внутрішнім двійником (антагоністом), між наратором та персонажем, які фіксують враження, що постають у нарації як місткі символи. Аналіз поетики символу в романі «Рай» зумовлює глибший висновок – про синкретизм Барківського письма, де довкола символістського осердя гуртуються інші стильові концепти, в тому числі й фольклорні аплікації.

Отже, авторська наративна структура роману «Рай» є багаторівневою інстанцією, яка визначається таким ознаками: скороченням дистанції між суб'єктами художнього мовлення; моделюючою категорією виступає «голос»; деструкція традиційної нарації шляхом залучення наратологічних категорій «гомодієгетичний наратор», «фокалізація», що дозволило простежити новаторські способи оформлення подієвості у творі. Еволюція наративної структури «Раю» визначається двома основними формами нарації: «я-оповідь» у відповідних авторських модифікаціях та об'єктивна оповідна манера, які синтезуються в романі.

Принципи нарації та відповідні наративні засоби, реалізовані В.Баркою, є надзвичайно важливими з точки зору з'ясування жанрової природи «Раю»: роман у новелах. Водночас із розвитком жанрової системи та завдяки опануванню прийомів новелістичної композиції автор розширив можливості романної структури. Характерною особливістю роману «Рай» постає так звана «дефабулізація», в результаті чого, по-перше, значно

послабилася роль фабули у творі, а провідним началом, що організовує художній світ роману, є не подієвість, а перерваність сюжету в різних точках зору, діалогах, роздумах, спогадах, що є самодостатніми; по-друге, відбувається редукція фабули до окремих мотивів або епізодів, тому началом, що організує твір як ціле, є сюжетна розробка окремого фабульного мотиву, саморух оповіді або розгортання тексту в системі інтертекстуальних взаємин, що створюють особливу знакову реальність [Пестерев 1999: 78].

Важливими наративними елементами у новелістичному романі «Рай» В.Барки постають ситуації, поділені на низку епізодів, циклічний сюжет, фокалізація, специфічний тип висловлювань і думок персонажів, своєрідне втілення художнього часопростору, які свідчать про оригінальну наративну модель твору. Таким чином, новелістичність постає жанротвірним чинником, який забезпечує змістову та естетичну самостійність роману «Рай» В.Барки.

Література: *Астаф'єв 1999:* Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. доктора філол. наук (10.01.01) / О. Астаф'єв. – К.: Інститут літератури ім. Т.Шевченка НАН України, 1999. – 40 с.; *Барка 2009:* Барка В. Рай: Роман / В.Барка. – Харків: Фоліо, 2009. – 348 с.; *Буцикіна 2002:* Буцикіна Н.Є. Форми репрезентації мовленнєво-мисленнєвої діяльності персонажів у художньому творі / Н.Є. Буцикіна // Мова і культура. Наукове видання. Сер. Філологія. – К.: Вид. Дім Дмитра Бураго, 2002. – Вип. 5. – Т. IV / 1: Мова і художня творчість. – С.76-84.; *Вовк 2006:* Вовк М.П. Міфо-символічні джерела прозової спадщини Василя Барки: дис... канд. філол. наук: 10.01.07 / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського / М.П. Вовк. – К., 2006.; *Капленко 2005:* Капленко О.М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років XX століття: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка/ О.М.Капленко. – К., 2005.; *Качуровський 2005:* Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Качуровський Ігор Васильович. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 376 с.; *Літературознавча енциклопедія 2007*:

Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – 624 с.; *Пестерев 1999:* Пестерев В. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В. А. Пестерев. – Волгоград: Издво ВолГУ, 1999. – 312 с.; *Середич 1998:* Середич М.С. Поетика новел Василя Стефаника у контексті художнього перекладу (на матеріалі російських перекладів): Автореф. дис. …канд. філол. наук. 10.02.16 – теорія і практика перекладу / М.С. Середич; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 1998. – 20 с.; *Сулима-Блохина 1995:* Сулима-Блохина О. Вибране: Поезії. Новелістика. Наукові та публіцистичні розвідки / О.Сулима-Блохина. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1995. – 288 с.

Алла Віннічук, доц. (Вінниця)

УДК 82-311.6 (161.2) «19»
ББК 83.3 (4 Укр) 6

Семантика літописного жанру в історичних романах Віталія Кулаковського

У статті досліджуються художні особливості історичних романів Віталія Кулаковського «Северин Наливайко» та «Іван Сірко», висвітлюється їх сюжетно-композиційна, образна та жанрова природа. Акцентується новаторство письменника в реінтерпретації історичних подій, по-новому прочитуються його романи з погляду державницьких прагнень українського народу.

***Ключові слова**: історичний роман, жанр, образна система, стильова палітра.*

A. Vinnichuk. Chronicle genre semantics in historical prose of Vitalij Kulakovsky.

This article explores artistic peculiarities of Vitalij Kulakovskyj's novels, their sjuzet-compositional, image and genre nature. His novels and stories are read anew taking into account state-building attempts of Ukrainians.

***Key words**: historic novel, genre, image system and style palette.*

Часово-просторове охоплення української історії в творах Віталія Кулаковського коливається у досить широкому діапазоні: від подій часів Київської Русі до національно-визвольних змагань XVII − XVIII століть. Як показують спостереження, історизм художнього мислення письменника ґрунтується на розумінні вітчизняної історії в єдності її головних аспектів: державно-політичного (тут автор постає літописцем, який переважно на основі вивчення документальних фактів намагається відтворити переломні моменти в розвиткові української цивілізації); соціально-побутового, що передає художньо місткі деталі повсякденного плину життя персонажів – представників різних історичних епох, соціальних станів; психологічного (етнопсихологічного). Сенс останнього виявляється в розкритті специфіки національного мислення і характеру українців, особливостей їхнього світосприйняття.

Магістральні естетичні принципи історичного прозописьма В. Кулаковського були задекларовані вже в романі «Северин Наливайко», де відтворюється одна з найяскравіших сторінок визвольних змагань українців – селянсько-козацьке повстання 1594 – 1596 років, очолене Наливайком. Композиційно твір складається з окремих розділів, що послідовно показують життєвий шлях головного героя, процес становлення його як талановитого стратега, ватажка повстанців.

Характерно, що, зображуючи Наливайка, В. Кулаковський (поряд із історичними джерелами) активно звертається до уснопоетичної традиції. Це позначилося передовсім на способах моделювання образу, прийомах характеротворення. Так, уже з дитинства майбутній ватажок відзначався хоробрістю, волелюбністю, непереборним потягом до справедливості. Повнота характеристики історичної постаті досягається здебільшого прямими авторськими коментарями, що увиразнюють насамперед внутрішні якості, риси вдачі персонажа.

Письменник підкреслює, зосібна, що вже в дитинстві Северин «війною тільки й марив», захоплювався героїкою Запорозької Січі, допомагав боротися з розбійниками, панством. Звісна річ, що за такої вдачі подальша доля героя – наперед визначена: підпал панського маєтку як помста за катування батька, втеча на Січ, служба в надвірній хоругві князя Василя-Костянтина

Острозького. Тут помічаємо виразну романтизацію характеру героя, в якому конденсуються найблагородніші риси українського козацтва: відвага, граничне правдолюбство, загострене почуття справедливості, готовність відстоювати власні переконання, йти на самопожертву заради ідеї.

Важливою для з'ясування переконань Наливайка є чи не єдина в романі «пряма» портретна характеристика, подана письменником у зіставленні зі старшим братом героя Дем'яном: *«Молодший (Северин. − Авт.) − вищий і кремезний. Має карі, гострі, мов лезо, очі, трохи задовгий, позначений горбинкою ніс, засмаглі, добре виголені щоки, невеликий, обрамлений півколом густих чорних вусів, рот. Нагадує молодого дубка, що виріс на сонячній галявині. Старший – нижчий, вужчий у плечах. Суворіший. Бліде обличчя й довгі тонкі пальці свідчать про те, що він подовгу висиджує у келії з пером у руках»* [Кулаковський 1992: 286].

Такий діаметрально протилежний портретний опис, властиво, має вирішальне значення для усвідомлення життєвих поглядів обох Наливайків. Дем'ян, скажімо, глибоко переконаний, що подолання соціальної нерівності, полегшення становища трударів можливе лише шляхом усезагальної освіти, яка, разом із релігією, покликана просвіщати, «виводити з темряви». Натомість Северин чітко розуміє причини колоніального становища краю, де переважна більшість людей *«…день у день від світанку до смеркання плуга або ж коси чи мотики з рук не випускають»*. Відтак і методи боротьби за права упосліджених співвітчизників він обирає адекватні. Нібито для оборони українських земель від спустошливих набігів татар Северин збирає військо й виступає організатором козацько-селянського повстання, що згодом охопило Київщину, Брацлавщину, Галичину, Поділля, Волинь і навіть частину Білорусії.

Прикметно, що В. Кулаковський зі скрупульозністю вченого-історика віддзеркалює перебіг подій повстання: від вдалого нападу на турків у Молдавії, об'єднання із запорожцями та реєстровими козаками, здобуття Гусятина, Брацлава, Луцька, інших міст Поділля, Волині й Білорусії до придушення заворушення Станіславом Жолкевським і останніх днів Солоницького табору, де загинуло близько десяти тисяч повсталих, а сам Наливайко потрапив у полон. У контексті цього

подієвого ряду вибудовується й основна сюжетна лінія твору, зреалізовується ідейний задум письменника. Принагідно завважимо, що роман «Северин Наливайко» має декілька сюжетних ліній. Окрім основної, пов'язаної із зародженням і розгортанням повстання, тут чітко простежується й любовна лінія. Йдеться про долю Уляни (колишня наречена Наливайка) та його палке кохання до Насті. Низка епізодів роману, присвячених «приватному» життю героя, утворює осібну сюжетну лінію, що маємо підстави кваліфікувати її як любовно-пригодницьку.

Романи досліджуваного автора найчастіше починаються із зображення героїв у дорозі (тут відбувається перше знайомство з ними, окреслюється історичне тло майбутніх подій). У фіналах же, як правило, представлено детальні розповіді про долю персонажів.

У романі «Іван Сірко», приміром, зустріч давніх побратимів – козаків Дидаскала та Граба – слугує своєрідним прологом, де викладаються основні моменти життєвого шляху легендарного запорозького отамана.

Як свідчить уважне прочитання роману «Северин Наливайко», постать його головного героя типологічно споріднена з образом Івана Сірка. Подібними вбачаються перш за все способи характеротворення (переважно – витримана в народнопісенному стилі авторська характеристика) й окреслення психологічних портретів, рис вдачі, життєвих уподобань героїв.

Майже ідентично виглядають епізоди з їхніх дитячих і юнацьких років, перебування майбутніх ватажків на Січі, де вони оволодівають військовою майстерністю, вчаться «козацького респекту» тощо.

Одначе викладені таким чином історичні відомості сприймаються радше як тло, що виявляє натуру центрального героя – досвідченого, чесного, справедливого борця за долю скривджених, вірного сподвижника гетьмана. Тим часом центральні персонажі аналізованих творів позначені відчутним впливом схематизму, плакатності. Іноді вони більше схожі на спеціально «виготовлені» шаблони для «озвучування» певних авторських ідей. Герої прозаїка зчаста балансують на межі реального й вигаданого, логічно вмотивованого та химерного. Кожен їх крок дає оцю подвійну проекцію, змушує сумніватися, губитися в припущеннях.

Осмислення образного світу романів В. Кулаковського дає підстави твердити, що наріжним каменем повістування в них зазвичай виступає синтетичне поєднання докладного художнього життєпису героя з відображенням реальних історичних подій. Саме такий принцип послужив основою сюжетобудування в романі «Іван Сірко», структура якого ґрунтується на низці епізодів (спогади самого отамана, його дружини, побратимів, стилізоване під козацькі літописи зображення найважливіших битв). Твір пройнятий героїко-патріотичним пафосом, характерним для народних історичних дум і пісень, де опоетизовувалося українське козацтво, оспівувалися його славетні ватажки, зосібна, – кошовий Сірко.

Потрапивши на Січ ще юнаком, майбутній отаман опанував «премудрості» козацького способу життя, неодноразово брав участь у військових походах, а невдовзі сам очолив запорожців. За військову вправність, сміливість і нещадність до ворогів татари прозвали його шайтаном. У цих епізодах помічаємо особливо активне використання В. Кулаковським фольклорних мотивів. На загал же, текст роману аж надмір сповнений уснопоетичних ремінісценцій, особливо в характеристиці героя: *«Сірка прозвали Урус-шайтаном, ним лякали малих дітей, застерігали молодих грабіжників од зустрічі з ним. Татари твердили, що він характерник, що його не бере ні стріла, ні куля, ні шабля, що його рука несхибна, воля непохитна, серце безжальне»* [Кулаковський 1998: 59].

Слід відзначити, що представлена В. Кулаковським художня інтерпретація підкреслено героїзованої, романтизованої постаті кошового отамана у вітчизняному письменстві не була першою. Ще на початку XX століття А. Кащенко (оповідання «Сіркова слава», «Запорозька слава», «Сіркова могила», «На руїнах Січі») звернувся до осмислення ролі цієї видатної особистості в перебігові подій другої половини XVII віку. У центрі названих творів – образ непереможного воїна, славнозвісного талановитого військового керівника, який за свою безкомпромісність, сміливість і розсудливість у боротьбі з ворогами зажив широкої популярності в народі. Образ Сірка в оповіданнях А. Кащенка (як і в романі В. Кулаковського) спирається насамперед на фольклорні традиції та романтичні засади художньої атестації особистості. Історична проза обох

авторів засвідчує аксіологічний, емоційно-оцінний підхід до моделювання цієї постаті. Словом, на перший план (можливо, через брак перевірених історичних фактів) виходить концепція героя, зафіксована в історичних піснях, думах і переказах. Завважене, є тим концептуальним чинником, що детермінує ракурс зображення Івана Сірка в творах А. Кащенка та В. Кулаковського.

Образи гайдамацьких керманичів прикметні відчутним превалюванням романтичних способів моделювання історичних осіб у контексті героїчних подій минулого. Зрештою, можемо констатувати, що й сама Коліївщина потрактовується митцем крізь призму народних оцінок і романтичного світосприйняття.

Впливи естетики романтизму простежуємо й у романі «Северин Наливайко» (особливо в образах козацьких ватажків). Водночас В. Кулаковський прагне розширити хронологічні межі оповіді, вибудувати цілісну картину буття етносу на одному з важливих історичних відрізків. Із цією метою він уводить у твір згадки про давньокиївських князів, билинних багатирів, засновника першої Запорозької Січі Байду Вишневецького і под. Так, мандруючи на Січ, Наливайко відвідує Київ, зупиняється в Софійському соборі, оглядає залишки Золотих воріт, слухає розповіді ченця про княгиню Ольгу, Ярослава Мудрого, літописця Нестора: «*Довго стояв Северин і перед рештками Золотих воріт. Здавалося, кожен камінь тут залитий кров'ю пращурів, батьків, братів… Кров'ю тих, хто часто, не маючи шматка хліба в домі, не жалів життя свого заради волі рідного краю…*» [Кулаковський 1992: 278].

Пафосом лицарської боротьби, звитяги пройняті епізоди, що відтворюють окремі сторінки вітчизняної історії – від часів Київської Русі до появи козацтва. В аналогічному світлі зображується в творі й повстання Наливайка, полонення, катування та страта героя. Відтак можемо говорити про існування в аналізованій художній прозі історичного контексту, заґрунтованого на смисловій насиченості самого поняття «історія». Тло романів, творене перманентними історіософськими роздумами автора і персонажів, згадуванням уславлених імен, вікопомних подій, уможливлює умовне виокремлення історичних періодів, що стали предметом художнього осмислення.

Як уже йшлося, В. Кулаковський не раз звертався до мистецького досвіду романтизму. Одначе кваліфікувати його прозу як суто романтичну немає жодних підстав. У цьому випадку слід вести мову про романтизм як пафосну складову реалізму, про потужні романтичні інтонації. *«З певністю можна сказати, – слушно твердить М.Наєнко, – що від романтичних форм зображення письменники не відмовляться ні сьогодні, ні завтра. В одних випадках це буде романтична тональність, в інших – романтичний стиль, але щоб зовсім без романтики – такого в мистецтві припустити не можна»* [Наєнко 2000: 376]. На відміну від «чистих» романтиків-класиків, В. Кулаковський не схильний до, сказати б, заакцентованої ідеалізації характерів персонажів (хоча до певної міри ідеалізація в нього все ж має місце), до «відриву» героїв від реальної дійсності, соціального середовища. Можна навести й чимало інших аргументів. Дотримуючись принципів реалістичного світобачення, митець тяжів до соціальної детермінованості своїх героїв, максимальної вірогідності (давався взнаки фах історика) у відображенні конкретних історичних реалій (виклад їх, однак, подеколи хибує на одновимірність, спрощеність), прагнув уникати розлогих ліризованих відступів, «прямих» зіставлень минулого України із сучасністю.

Вибудовуючи об'ємну модель історичного минулого нації, В. Кулаковський часто послуговувався алегорією, ускладненою образами, структурно наближеними до символів, зіставляв різні в часових вимірах події. Так, із метою глибшого відтворення становища українців у XVI – XVII століттях письменник звертається до часів давньої Русі, коли «…золотоверхий Київ мірявся силою й славою з гордим Цареградом… А тепер… нема кому боронити рідний край, його честь і славу» [Кулаковський 1992: 279].

Авторський задум найбільше вияскравлюється тут через символи «руїн замку Вишневецького» (Байди), «золотоверхого Києва», «Славутича», «Хортиці» тощо. Їх ідейно-художня роль – заакцентувати колишню славу й силу співвітчизників, могутність давньоруської держави – на противагу сучасній політичній і соціальній апатії, духовному занепадові. У такий спосіб В. Кулаковський апелює до понять «історична пам'ять», «зв'язок поколінь», «рідна земля», «славетна минувшина», актуальних і для сучасної України.

Образ рідного краю подеколи ідентифікується прозаїком як «рай земний», куди подумки чи насправді повертається стомлена від життєвих поневірянь людина. Вимальовуючи поетичні картинки України, В. Кулаковський неодмінно зіставляє вітчизну з похмурою чужиною, тяжкою неволею, увиразнюючи тим самим опозицію своє (рідне, національне) – чуже (вороже, загарбницьке). Пригадаймо в зв'язку з цим характерний епізод із роману «Іван Сірко», де головний герой, повернувшись із Франції додому, скаржиться: «…Європа не для нас. Нема там простору, дихати ніяк…». Від того Сірко аж «захворів», бо ж не уявляв власного життя без волі, без «дикого степу» Запорожжя.

Цікавим в аналізованих романах убачається й образ Січі, козацтва. Запорожжя письменник трактує радше як своєрідний духовний центр, «серце» української цивілізації, що самим своїм існуванням дає надії на майбутнє воскресіння народу, здобуття ним державної незалежності, на активну протидію будь-якій чужоземній експансії. Суспільно-політичний устрій козацтва потлумачується митцем як взірець демократичної державної організації українців, а сама Січ часто асоціюється з «малою Батьківщиною» (звідси – численні порівняння її з матір'ю).

У зображенні Запорозької Січі В. Кулаковським помічаємо зорієнтованість на традиційні уявлення про козацтво як військовий орган, що мав характерний устрій, чітку ієрархічну структуру, відповідний кодекс поведінки, заґрунтований на особливих морально-етичних нормах. «*Козаки – це не грабіжники й горлорізи. Вони лицарі. Тому мусимо бути не лише мужні й хоробрі, а й чесні, справедливі, благородні. Мусимо заступатися за слабшого, захищати невинного, підтримувати скривдженого, знати милосердя й доброзичливість. Ці чесноти повинні брати верх над іншими. Козак має карати лише тих, хто підіймає руку на його рідний люд, чинить йому зло*», − так повчають старі козаки новоприбулих на Січ [Кулаковський 1992: 51].

Ці слова, властиво, закумульовують усталений у вітчизняній історіографії й письменстві погляд на козацтво. Невипадково саме з ним прозаїк пов'язує сподівання народу на визволення, на збереження національної самобутності й «окремішності». Така оцінка історичної місії козацтва наближає творчу концепцію В. Кулаковського до підходів вітчизняних істориків. Наведемо для прикладу один із характерних висновків

Наталії Полонської-Василенко: *«…Запорожжя було тією силою, яка стримувала процес закріпачення селян на цілій Україні…»* [Полонська-Василенко 1995: 138].

Як свідчать спостереження, в роздумах про історичне призначення козацтва В. Кулаковський спирається на народні уявлення, де козацтво виступало як охоронна сила проти зовнішніх ворогів і як державотворчий елемент. *«А поки є на світі ординці, пани, лихварі, одне слово, грабіжники й шкуродери, без козацтва нам не обійтися: комусь же треба захищати від них посполитий люд»,* – стверджує І. Сірко в однойменному романі [Кулаковський 1992: 42]. Аналогічна думка пропагується і в інших творах письменника.

Отже, В. Кулаковський обрав загальнолюдський погляд на героїчну минувшину, виступив послідовним шанувальником реалістичного письма, динамічних і життєвих сюжетів.

Література: *Кулаковський 1992*: Кулаковський В.М. Іван Сірко: роман. – К.: Молодь, 1992. – 320 с.; *Кулаковський 1998*: Кулаковський В.М. Максим Кривоніс , Северин Наливайко : іст. романи. – К. : Укр. центр духовн. культури, 1998. – 560 с.; *Наєнко 2000:* Наєнко М. Романтичний епос : ефект романтизму і укр. л-ра. – 2-е вид., зі змінами й доп. – К. : Просвіта, 2000. – 382 с.; Полонська-Василенко 1995: Полонська-Василенко Н. Історія України: у 2 т. – Т.1: До середини XVII ст. – голов. ред. С. Головко. – 3-є вид. – К.: Либідь, 1995. – 672 с.

Винничук А. Семантика летописного жанра в исторических романах Виталия Кулаковского

В статье исследуются художественные особенности исторических романов Виталия Кулаковского «Сиверин Наливайко» и «Иван Сирко», расскрывается сюжетно-компоциционное, образное и жанровое своеобразие. Акцентируется новаторство писателя в реинтерпретации исторических событий, по-новому интерпретируются его романы, в которых освещены государственные стремления народа.

***Ключевые слова**: исторический роман, жанр, образная система, стилевая палитра.*

Оксана Когут, доц. (Рівне)

ББК 83.3 (4 Укр)
УДК 82-312.1

Прийом «театру в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії

У статті досліджується прийом «театру в театрі» та способи подвійного кодування у сюжетах драм Лії Шеви та Юрія Іздрика «Білочка», Василя Махна «Bitch/beach Generation», В.Діброви «Рукавичка», І.Негреску «Допит небіжчика», О.Ірванця «Прямий ефір». Автор означує об'єктно/суб'єктне співвідношення у «вбудованих» сюжетах та розглядає імітативну природу гри як спосіб пізнання.

Ключові слова: *сюжет, гра, прийом «театру в театрі», код.*

This article investigates method "theatre in theatre" and the ways of double encoding in plots of Lia Shewu, and U. Izdrika " Squirrel" V. Mahna «Bitch/beach Generation»,V. Dibrova "The Glove", O. Irvantsja " Through" plays. Author determine object and subject and their correlation in "built-in" plots and regard imitation nature of play as the way of cognition.

Key words: *plot, play, method "theatre in theatre" code.*

Феномен подвійної гри – «театру в театрі» – неодноразово ставав предметом наукових зацікавлень теоретиків літератури: Г.Гачева і В.Чупасова, О.Бондарєвої, проте вони не відображають повною мірою способи застосування цього прийому в сюжетах новітньої національної драматургії, що й обумовлює актуальність нашої роботи.

Мета нашої статті – визначити способи моделювання подвійної гри в сюжетах драм Лії Шеви та Юрія Іздрика «Білочка», Василя Махна «Bitch/beach Generation», Володимира Діброви «Рукавичка», І.Негреску «Допит небіжчика», Олександра Ірванця «Прямий ефір». Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких *завдань*: дослідити засоби подвійного кодування сюжетів аналізованих драм; означити об'єктно/суб'єктне співвідношення у «вбудованих» сюжетах; розглянути імітативну природу гри як способу пізнання.

Сучасні драматурги активно використовують усталений у національній драматургії ще з часів бароко прийом «театру в театрі», почасти застосовуючи його як код подвійної гри. Так, у «вставленій» у роман Лії Шеви «Протоколи рибного дня» п'єсі «Білочка», у співавторстві з Ю.Іздриком, героїня – Вона – не лише відтворює в драматичній формі віртуальне листування авторки, а й демонструє сам процес його творення, трансформуючи й вживлюючи «меседжевий» епістолярій у драматичний текст.

Згодом обоє головних дійових осіб, адже ще є Він (чоловік «Деміург дрантивенький» [Шева 2005: 142]), котрий власне і спричинив ці віртуально-театральні рефлексії жінки, намагаються зіграти це все самотужки, поєднуючи в собі відстороненість не-Вона («Літературознавець чи Театрознавець») та не-Він («клоунська пара» – як маски смерті) і режисерсько-акторсько-суфлерську диктатуру водночас. Традиційну для театрального простору роль Суфлера автори перекодифіковують у трікстера, своєрідного провокатора, котрий уміло підігрує жінці, виманюючи із власної шкаралупи чоловіка, котрий «породистий, але дещо облізлий», натомість Вона – «повна спорідненість із природою».

Головні дійові особи у прагненні відбутися й довести значущість і неповторність один одному формують барикади сучасної інтелектуальності, де суцільним потоком ринуть постаті Кіркегора, Бердяєва, Достоєвського, кадри з фільму Берґмана «Персона», мадам Блаватська, Таціт, Фелліні, Сари Бернар. Вони вибудовуються філософські лабіринти з незалапкованих цитат та інтерктекстуальних покликань із виразним іронічно-сакральним модусом, коли «Очнулась – гіпс. На голові. Мабуть, щоб думки не вилітали. Сиджу біля смітника. На ногах капці. Тапочки по-нашому. Брудні й подерті. Це щоб не гордувала. А там, де серце, витікає тоненька біла цівочка. Ні, не те. З рота піниться, як слина у скаженого. Принцеса. Принцеса бомжів. Ти цього хотів від мене, Господи?» [Шева 2005: 147]. – постмодерна проекція юродивого, коли бомжівство (постмодерна трансформація слів Ісуса Христа) – шлях до царства Господнього – також реципіюється у драмах Я.Верещака «14400» та І.Липовського «Роздільне сміттєзбирання» та «Маняки».

Самоототожнення героїні Лії Шеви та Юрія Іздрика з лялькою вказує на притаманну постмодернові традицію рвання тексту і прочитання цих клаптиків як деконструкції жіночого тіла, представлена ще у драмах Ю.Тарнавського, де формула 6х0 «недвозначно натякає на зеро, чи ніщо, на яке спрямовані повні ідеалізації чоловічі інтенції. Зеро, або нуль – ось зміст і місце Жінки в такому «чоловічому тексті» [Гундорова 2005: 220].

Віртуальне листування, що вилилося в спільний драматичний текст (була ідея створити осібні два тексти – чоловічий і жіночий), увиразнює власну інтимність спілкування, фактично щиросердої розмови не для чужих вух та очей, із усіма банальностями та повторами кількасотлітньої історії людства через проекцію старосвітського (паперового) листування з відчуттям подиху в кожному рядку, стилізоване в неоромантичній концепції алюзій Лесі Українки, коли «Згори сипляться білі пелюстки. Загораються досвітні вогні. Звучить музика» в буфонаді комп'ютерних чи особистих сірих «білочок» і «глюків» (як у п'єсі Л.Чупіс «Життя на трьох»). Власний стан «закоханості/білочки» у Неї знову ж таки ідентифікуються з образом національного інфернального Той, що греблі рве з «Лісової пісні» Лесі Українки та М.Островського «Так гартувалася сталь», відтак, це виявиться лише новим рівнем гри у життя або ж банальною пасткою для чоловіка, як-от у драмі І.Бондаря-Терещенка «Пастка на миші», де Його поглинуло Ніщо чи Вона. Хоча в контексті чоловічого дискурсу «Жінка без партнера на монолог не вийде…», і, як іронізує Суфлер, «Хіба що на панель».

Епізод сеансу-сповіді у Неї-психотерапевта містить проекцію архетипу Анімуса через образ-асоціацію з Адамом (оголення тіла («тіла без органів» чи шизонааліз як головні концепти філософії Ж.Дельоза та Ф.Гваттарі) спрацьовує за принципам задзеркалля, розщеплюючи/множачи Його на голос – шум води – ідеал – енергію – душу. Натомість Її поглинає відчуття присутності павука у власній душі, що «постійно сидить у нас і ставить нам усе нові й нові запитання, різні загадки… і гарчить, як психіатр чи чорний вчитель…» [Шева 2005: 162]. Гра із зовнішньо-подієвого словесного герцю Його та Її переміщується у внутрішній світ героїв. У сценічній реалізації аналогічний процес дроблення/клонування жінки подано в

ремарках, де вона одночасно присутня на задньому плані «в засмальцьованому халаті знімає з плити чайник», «в одязі 30-х перед екраном, абсолютно незворушна … закурює» і Та, котра в житті не курить.

У пошуках чоловічого ідеалу чи радше відповіді на те, що Їй потрібно, Вона зізнається, що «Наші уявлення про щастя… про гріх… Боже, які вони куці… (…) Хіба я розумію хоч щось у тому, що з нами відбувається? Театр Господа Бога» [Шева 2005: 161] Ці слова героїні суголосні міркуванням А.Гуревича, котрий розглядає історію світу як сюжет мегамістерії, що чітко розмежовує всі події – «до Різдва Христового і після нього. Історія посувається від акту божественного творення до Страшного суду. (…) Початок драми – перший вільний вчинок людини, гріхопадіння Адама. З ним внутрішньо пов'язане пришестя Христа, посланого Богом врятувати його творіння» [Гуревич 1984: 121].

Прикметною ознакою Її гардеробу є рукавички, точніше лише одна (інтертекстуальна вказівка на сюжет однойменної кумулятивної казки), що постає як метафора часу, до того ж як з'ясується згодом у Неї ціла коробка таких «одинарних рукавичок» – як символ розтрачених років без чоловіка. На відсутність маскулінного коду в українській історії ХХ ст. недвозначно вказує А.Багряна у п'єсі «Є в ангелів від Лукавого», коли архетип Аніми зчитується переважно у іпостасі Старої/Відьми, де «випадними» стають образи Діви та Жінки.

Реальний світ, котрий існує поза Ним і Нею, постає як комуналка – цей часопростір насичено як традиційними персонажами з масовки, що вкоренилася у свідомості через радянське кіно/життя, так і ілюзія сучасної постмодерної міксованості її знакових постатей («Проскурня якийсь із черговим проектом. Лишега в кутку. Кустуріца в неймовірному смокінгу з тьолками.… О-Гара в похмільному збудженні роздає візитки. Забужки якісь косяками»), що набувають ознак кітчу. Іронічно-оціночний модус присутній і у психологічній характеристиці стратифікаційної належності сучасного населення комуналки, як то «дєвочки з промовшеном», «козли з депіляторами», «нарвана журналістка з пірсінгом і диктофоном», «вродлива стервоза з фонду Сороса», «дідусь із вусами «Україна

плаче»«, «клімактеричні домогосподарки», «Вован з мухомором у руці».

Гра відбувається на рівні реальна жінка/автор/Вона/актриса та «несправжнім чоловіком», «вербальною примарою» [Шева 2005: 159] включно з «вербальним коїтусом» [Шева 2005: 152]. Фінал – спільне звернення англійською до Бога, де остання «літера «G» губиться у шумовинні», залишаючи почутим лише заклик до дії, на який беззвучно свариться «останній із Джорджів Грабовичів» [Шева 2005: 164].

Може видатися, що «жіночий» текст «Протоколів» протистоїть «чоловічому» Ю.Тарнавського, рафіновано поєднуючи прозу та драму, форму, конструкт і деконструкт, де любов так само є найвищою цінністю, коли «моя думка наче одягнула тебе сяючим контуром моєю подобою, а потім ти подумав про мене, я ще навіть не встигла захотіти того сама, а вже згорнулася маленькою осяйною дитинкою в тобі… виходить, коли я думаю про тебе, ти відчуваєш те саме… прихисток… так ми й переливалися одне в одного… теплом і радістю…» [Шева 2005: 238]. протистояння знівельовано, чоловік і жінка взаємно розчинилися один в одному.

До п’єс («сука (скука)-розпука», «жіноча анатомія», «не медея», «гамлетта», «три метафоричні етюди») Ю.Тарнавського маємо авторські коментарі стосовно його драматургічної стилістики. Він пропонує гру з матеріалом/текстом, що свідомо позбавлений притаманних драмі (в значенні її родової належності) властивостей, але «може бути обернений у вдалу виставу талановитим режисером і актором» [Тарнавський 1998: 334]. Отже, можемо прийняти ці слова драматурга як заклик до співпраці. Водночас у Ю.Тарнавського віднаходимо низку взаємосуперечних тверджень, адже попри декларативні заяви Автора-Інтерпретатора про те, що «на ігри тут не місце і не час» [Тарнавський 1998 :306] і модерність як неодмінну ознаку сучасного театру, «інакше буде він стилізацією, імітацією театру минулих днів» [Тарнавський 1998: 307], його тексти нагадують гру-впізнавання, множення симулякрів класичних образів і сюжетів. Також нам близькі міркування В.Халізєва, котрий уважає, що «стильові традиції літературної творчості з часом більшою мірою стають міжродовими» [Халізєв 1986: 35-36].

Головні герої у драмі Василя Махна «Bitch/beach Generation» Орфей, Одіссей і Нарцис нагадують анекдотичну ситуацію під час іспиту на філологічному факультеті, коли ніяк не можуть відшукати дороги до «власного міфу» у пам'яті студента-неука. Натомість у сучасного драматурга вони мирно співіснують у провінційному містечку на березі моря, де систематично зустрічаються в доволі непрезентабельній кав'ярні, щоб випити філіжанку кави чи чарку коньяку. Офелія – жінка, котра об'єднує цих трьох чоловіків, адже у різний час вона була дружиною кожного з них. Тепер вона депресивна п'яниця, котра, проте, утримує та виховує всіх нащадків від попередніх шлюбів, заробляючи на життя проституцією.

У контексті міленарного міфу постають спогади героїв Василя Махна, коли всі були молоді, а «кількість випитих пляшок, знання текстів улюбленої групи і красива дівчина – були мірилом успіху (…) Хтось бринькав на гітарі, хтось писав вірші, комусь будо до вподоби цілодобово лежати на ліжку і читати найдревніших філософів, але, головне, було зрозумілим для всіх: ти спав із нею чи ні?» [Махно 2007: 219]. Офелія стала символом їх змужніння, вони, як герої (за Дж.Кемпбелом), їх прототипи, завойовували і пізнавали чужий простір через жінку. Лейтмотив – пошук Самості, де втеча з міста (архетип дороги) – єдиний спосіб урятуватися і зберегти, бодай, уламки власного «Я». Вистава, що її грають заїжджі актори (проекція Іншого/Чужого), котрі стають своєрідним відображенням їх самих. Набуває сили ефект дзеркала, що руйнує усталене й статичне, почасти приречене буття трьох чоловіків і жінки. Зацикленість кожного з дійових осіб на власній міфічно належній ознаці, як-от: Орфей – філософія чекання снігу; Одіссей – марне сподівання на повернення з подорожі кораблів; Нарцис – милування своїм басейном і купанням місяця; Офелія – пияцтво та проституція (як підтвердження слів Гамлета) стають їхніми невід'ємними атрибутами для впізнавання Іншими, засобом ідентифікації.

Якщо в оригіналі Гамлет радить Офелії негайно податися в черниці, або ж коли «конче забагнеться заміж, то віддайся за дурня. Бо розумні добре знають, яких страховищ ви з них робите» [Махно 2007: 56]. Ці міркування принца Данського слугують лейтмотивом для сюжету сучасного українського драматурга, хоча його образ зазнає перекодифікації в іронічно-

абсурдистському ключі. Для «свого Гамлета» В.Махно також зберігає концептуальні ознаки в його самохарактеристиці: «принц, носій свідомості роздвоєння, постійного питання: бути чи не бути…». Гамлет самостійно вирушає на пошуки театральної трупи та режисера, котрий «переінакшив мою долю і мої слова, він переписав текст п'єси», окрім того, він є актором у виставі, що її грають заїжджі актори, що вказує на процес творення надбудови «текстів у текстах про тексти» [Фатеева 2006: 143; Просалова 2005: 71]. Він скаржиться на довільне трактування архетипного сюжету, де він бісексуал і головний монолог вибудовується навколо цієї проблеми, а Офелію «той режисер узагалі викинув із тексту», не кажучи про постмодерну теорію шизоаналізу нашвидкуруч (ідіотом себе вважає не лише Гамлет, але й Орфей, Одисей і Нарцис).

Чоловіки свідомі того, що чомусь дивним чином не можуть покинути це місце, усі змушені марнувати свої дні разом у маленькому приморському містечку. Орфей переконаний, що, якщо це станеться, то «зруйнується увесь порядок… світова система гармонії» [Махно 2007: 218].

Відбувається свідома імітація накладання/вписування кількох реальних подієвих планів у ігрове поле тексту п'єси через образ Гамлета. По-перше, це спогад Офелії про свого першого в житті чоловіка, котрий мав одружитися з нею, коли ж припустити що це саме він повернувся під час театрального фестивалю, то створюється ілюзія мелодраматизму. По-друге, Гамлет – цілком реальний турист, який приїхав на перегляд прем'єрної вистави, та, судячи з усього, він єдиний її глядач. По-третє, саме той Гамлет, який містичним чином дременув із сторінок первинного тексту в пошуках можливих партнерів, щоб усе-таки зіграти п'єсу до кінця, врешті це актор театру.

Він розмикає і поєднує сценічний простір «театру в театрі» з бріколажем сюжетних матриць усіх міфів (фіксується первинне втілення архетипного сюжету через автентичний міф і літературний архетип сюжетів та образів Шекспірівського Гамлета, зрештою це можна розцінювати як спробу психоаналітичної рецепції) з акцентуванням переважно на образах головних героїв і їхню перекодифікацію в контексті фрагментарного постмодерного наративу. Це своєрідний моделювальний реалізм, який щоразу увиразнюється в свідомості

дійових осіб, фіксуючи принагідно їхні стани та відчуття. Драматург також вказує на художню апробацію латентного образу вічного мандрівника/загублених душ (популярну в постмодернізмі), котра не може залишити цей світ, допоки не здійснить свого життєвого призначення.

Епізод у кав'ярні сприймається як ретроспекція/спогад із молодості Офелії та її чоловіків, допоки вони не загрузли в цьому місці на півжиття, де «кава перепалена і протухла, цигарки – найдешевші, бармени постаріли разом із нами. Тільки за вікном одне і те ж море. Чого ми тут сидимо. Чого? Ти знаєш?» [Махно 2007: 225]. Як у драмі Неди Нежданої «Коли повертається дощ», усі мешканці цього містечка постійно перебувають у стані очікування, лише одні дощу, інші – снігу. В містечку ось уже кілька років поспіль нічого не відбувається, жодних змін у житті його мешканців. Тому візит театральної трупи збурює у всіх сподівання на зміну, перемежовані зі страхом і упередженим ставленням до їх носіїв. Фінал діалог-пророцтво, що розгортає епічну картину завершення життєвого шляху Жінки й дороги Чоловіків, коли:

Одисей. Нас уже тут не буде.

Нарцис. Нас справді тут не буде?

Орфей. …бо нам не треба тут бути.

Падає сніг…[Махно 2007: 225].

Зооморфні проекції Жінки, що їх подано в ремарках, увиразнюють амбівалентність назви п'єси – Bitch/beach Generation, водночас актуалізують «чоловічий» текст. Цікаво, що у переважно «жіночому» тексті драми Лії Шеви «Білочка» аналогічних асоціацій із образом собаки набуває Чоловік, окрім того, у цих персонажів є обопільна пристрасть до алкоголю як форми звільнення від реальності, необхідності постійного самоаналізу та контролю. Діалоги, які читають Чоловік і Жінка, сценічні декорації та статичний характер «п'єси у п'єсі», вказують на стилізацію драми С.Бекета «Чекаючи на Годо». Чоловік, як і жінка, опинився на смітнику, хоча був майже королем, – «Ліром, який усе втратив і якого прогнали…» [Махно 2007: 230]. Час, який минає на кону для Жінки (на початку вистави це майже юна особа, натомість наприкінці стара) відбивається у житті її прототипу – Офелії (інтертекстуальна вказівка на твір О.Уайльда «Портрет Доріана Грея»).

Головний концепт сюжету подвійної п’єси – час, який не чекає ані снігу, ні кораблів, у нього нема такої звички, це як кредит у смерті. «Час – це твоя пастка, його треба прожити до кінця – і тут уже не принципово, де і з ким – прожити, як оплачений номер у готелі, бо шкода витрачених грошей, себто зусиль» [Махно 2007: 220]. Гамлет тричі повторює, неначе заклинання, фразу «Офелія померла», незважаючи на присутність уповні живої, хоч і напідпитку «фатальної жінки». Звичайно, що його побили за такі новини, б’ють Гамлета теж тричі, вперше, коли проганяють зі сцени під час нової режисерської постановки, потім у вбудованій п’єсі.

У драмі «Рукавичка» Володимир Діброва оприявнює процес будівництва сценічного простору, демонструючи це безпосередньо на кону. У створеному Хором (усі дійові особи на сцені згодом визначаються з його учасників) просторі розгортається все наступне дійство під орудою Диригента. Пропонований драматургом сюжет містить матриці містерії творення та космогонічної, що вповні відповідає авторському визначенню жанру – «шкільна містерія», не позбавлено твір і дидактичного змісту.

Актор, якого першим виштовхують на кін, обережно освоює сценічний простір під схвальні вигуки решти учасників Хору. Згідно з концепцією драматурга вони не чують один одного, а потрапивши в побудований ними ж простір «забувають» усе своє попереднє життя, таким чином твориться симулякр третього порядку (за Ж.Бодріяром). Саме дійство імітує техніку перфоменсу, власне теж стає його стилізацією, водночас це проекція первинного людського пізнання у світі ще не названих речей і відчуттів. Аналогічно чинить Орфей, один із героїв драми В.Махна «Bitch/beach Generation», пояснюючи Одисею, що йому для сенсу в житті бракує слів для того щоб «втомитися, а тоді нагадати собі про все». Його співрозмовник зізнається, що не розуміє про що йдеться, Орфей резонує: «На жаль, цього я ще не назвав. Мусиш почекати» [Махно 2007: 222].

Усвідомлення власного «Я» дійовими особами В.Діброви супроводжується здобуттям голосу. У постмодерній драматургії голос набуває ознак сюжетотворчого концепту, незалежно від стилістичної маркованості п’єс як то абсурдистська, модерністська, барокова, романтична (голос у п’єсах Лії Шеви та

Ю.Іздрика «Білочка», Л.Чупіс «Життя на трьох», Неди Нежданої «Той що відчиняє двері», О.Танюк «Єва і Мадам», В.Махно «Bitch/beach Generation»). Таким чином утворюється код подвійної гри-творення, коли слово/голос, спогад/уява про його носія репродукують нові сенси та значення. У цих п'єсах телефон стає символом цього коду, свого роду метафорою Іншого.

У п'єсі «Рукавичка» В.Діброви дійство розгортається майже відповідно до історії творення світу, поданої в Старому Заповіті. Диригент розігрує жереб (профанація перста Божого; імітація випадковості) і відповідно до нього відправляє на кін Актрису – Жінку, котра допомагає Йому зрозуміти різницю між «Я», «Ти» і «Ми». Цей початковий аналіз трансакцій чергується з грою-називанням речей та явищ. Тепер Він уже знає, що Чоловік, і окрім нього існують інші, а процес укладання кубиків один в один народжує їхній перший філософський принцип: «велике в малому та мале в великому». У третій дії, що має назву «Варять борщ» Диригент уводить ще двох персонажів, які «стають Сином і Дочкою, а Чоловік та Жінка – їхніми батьками – Матір'ю та Батьком» [Діброва 2005: 211]. Драматург грається з означниками української ментальності, переводячи їх у кулінарну площину, де ритуальне приготування їжі (борщу та вареників) та їх споживання спричинює розгортання на очах у глядачів та решти учасників хору соціально-гендерної революції у цій родині з виразною проекцією на сучасну людську спільноту.

Четверта дія означена драматургом, як «Ігри в транспорті», демонструє перед глядачами потрійну гру. Хористи-Актори самі визначають свої соціальні ролі, як-от: «вчителька», «військовий», «лікар», «космонавт», «кінозірка», «боксер», «керівник», об'єднує їх тільки рух уперед, адже всі вони – пасажири поїзду, а текст драми, репліки цих Пасажирів постають як «украдений об'єкт» (за П.Ванден Гавелем). Врешті, їм набридає це заняття і вони вирішують зіграти в – «Занзібар», згодом в «очко», а за лічені хвилини на кону формується міні модель тоталітарного суспільства з ритуалізованим маршируванням по колу. Намагання Пахана дотягнутися до стелі (у цьому просторі втілює небо) завершуються невдачею. Роль жертви переходить від одного учасника дійства до іншого, почасти нагадуючи більш жорсткий варіант гри в квача. Кожна нова/чергова жертва намагається виголосити промову, проте

можна зрозуміти лише окремі фрази, що складаються в єдине ціле офіруваних. Невдовзі дійові особи структурують «гостьовий варіант буття» та проектують англо-американську культурно-політичну модель суспільства, їм вдається навіть зіграти авіатерористів.

Як у В.Махна у драмі «Bitch/beach Generation», так і у В.Діброви стільці – метафори/символи, за допомогою яких вибудовуються цілі світи. Дійові особи «Рукавички», втомившись від усіх цих ігор вирішують залишити по собі для нащадків «скам'янілий образ». Вони шикуються для парадного фото, прибравши «пози та вирази обличчя з якими кожен з них хотів би увійти у вічність» [Діброва 2005: 278]. Аналогічний прийом у своїй п'єсі «Кінець віку (Вода життя)» використовує В.Шевчук, поєднавши й примиривши на родинному фото навіть тих, котрі вже давно відійшли у інший світ. Про нащадків теж турбується Старий із п'єси О.Ірванця «Recording», намагаючись записати своє звернення до них на відеоплівку. Грає перед камерою з поглядом у прийдешнє Жінка/Вона у п'єсі «Білочка» Лії Шеви та Ю.Іздрика, переписуючи щоразу по-новому «лажові сцени». Герой А.Вишневського – Він – у драмі «Про потяг, валізи та інший мотлох» теж намагається записати власний процес пізнання сенсу людського кохання на кіноплівку.

Натомість Диригент вважає, що всі тут насправді для того «Щоб грати… Гратися. У повній злагоді» [Діброва 2005: 278], що при декодифікації семантики слів гра-життя оприявнює не лише шекспірівські сентенції, а й визначає її як істинний спосіб людського пізнання. Фінал п'єси – сценічний апокаліпсис світу з кубиків та стільців, за межами якого – реальність, де вони – Актори, а все що було пережито ними на кону, на щастя, – лише гра, котрій аплодують глядачі, натомість учасники вистави: «роблять вигляд, що вони завжди знали про своє акторство, радісно, під ту саму музику, під яку вони зводили кін, збирають уламки декорації і разом з ними йдуть геть зі сцени» [Діброва 2005: 292].

Обрана В.Дібровою назва для п'єси «Рукавичка» вказує на її семантично-символічний зв'язок із однойменною українською народною казкою. В.Давидюк, проаналізувавши усі суперечності «Рукавички» вказує на подвійну номінацію кожного з персонажів, вважає її відображенням зооморфного річного циклу,

коли мишка-шкряботушка представляє березнево-квітневу пору, жабка-скрекотушка – травнево-червневу, зайчик-побігайчик – липнево-серпневу, лисичка-сестричка – вересневу, вовчик-братик – жовтнево-листопадову; кабан-іклан – груднево-січневу, а ведмідь-набрідь – лютневу [Давидюк 2005: 50-56]. Учений припускає, що це календар-застереження із конкретними вказівками на тривалість кожного мисливського періоду, в цьому «полягає й сама причина збереження безконфліктної кумулятивної казки, якою є «Рукавичка»« [Давидюк 2005: 56]. Сучасний драматург намагається охопити максимальний час, не обмежуючись річним циклом. Він населяє свою рукавичку відповідно до історії розвитку людства – від побудови сценічного простору, першого Чоловіка та Жінки до Юрби та руйнування нею відокремленого театрального кону.

Цікаву гру у грі розгортає у сюжеті драми «Допит небіжчика» Ігор Негреску, фактично повторюючи прийом В.Діброви з демонстрацією побудови декорацій на сценічному кону. Тут також представлена й постать Автора, котрий власне і пише драму про «номерки» – колишніх дітей-в'язнів німецьких концтаборів, над якими в Освенціумі проводив експерименти «лікар Менгеле». У пошуках убивці Автор і дійові особи врешті міняються місцями, адже як твердить Гичка «І, взагалі, не ти нас вигадав, а ми тебе! Жахливий сон якийсь… Це ти фантом!» [Негреску 2008 : 36]. Вони пропонують Автору зіграти у власну гру – «Самовар», щоб усе-таки з'ясувати хто ж вбивця. Врешті, вибудовується складний семантичний ребус із зізнань і ще однієї смерті на кону. Аналогічно закликає до процесу колективного творення Віктор Рибачук у «Ліричному вступі» до драми «Соло для двох»: «Читати п'єсу – це опинитися в потрібний час у потрібному місці з думками, схожими з думками автора, це здолати шлях перероджень, настроїв, характерів та ідей за короткий проміжок часу. Я зіграв у собі сто варіантів, щоб написати один, пропоную вам його прочитати, щоб зіграти в собі сто і вибрати для себе один – саме вам притаманний. Я пропоную вам стати співавторами. Але…» [Рибачук 2008: 233].

Гра є теж засадничим концептом у сюжетах антидрам Л.Подерв'янського, у чому зізнається сам драматург, вказуючи на «армійську» [Пустельник 2004: 15] генезу його ненормативної лексики, що власне є найприкметнішою ознакою його творчості.

Іронічний модус гри російськими матюками ховає декларативні заяви про розпад імперіалістичного мислення, епатованих через образи канонізованих героїв класичної літератури, зайвих людей перехідної епохи, різноманітних стилів і світоглядів. Знаковим є й «подвійне» входження Подерв'янського в український мистецький простір, спершу на рівні голосу (аудіозапису), і лише згодом у паперовому варіанті у видавництві «Фоліо».

Проте іронія, епатаж, шок не єдині характеристики цих п'єс, адже чимало дійових осіб стали відображеннями цілком реальних дегенератів із відповідним світосприйняттям і життєвим кредо, котрі вочевидь не такі помітні в реальному житті, якими робить їх «проявка» матом на світлині часу. Адже дію виявленого психологами взаємозв'язку між мисленням і мовленням ніхто не скасовував, а вживлення «цитацій» Подерв'янського в масову культуру часом спрощує спілкування представників різних соціальних страт за умови їх лапкування та авторських покликань. Поділяємо думку О.Бондарєвої [Бондарєва 2006: 388] про відсутність у його текстах «узвичаєного «подвійного кодування» – «високому (елітарному, шифрованому) і низькому (масової літератури, прозорому, полегшеному)» не дає підстав означити їх автора як постмодерніста. Тож означення цих п'єс як явищ «антикультури», «богемних» і «культових», «київський андеграунд у 1970-1980» [Гундорова, 2005: 115], навіть намагання ввести у поважний контекст мислителів засвідчує головним чином два факти: мовний вампіризм і маску блазня.

О.Ірванець у драмі «Прямий ефір» виокремлює роль для Режисера, наполягаючи в ремарках, що її неодмінно повинен зіграти реальний носій цієї знакової професії, котрий наважиться її представляти глядачам. Драматург створює ефект підглядання за лаштунки, точніше за процесом запису в телевізійній студії. Інтернет мережа рясніє різноманітними «ляпами», що виникають у процесі такої роботи, не кажучи про запроваджену кіностудіями Голівуду традицію, що сьогодні вважається добрим тоном. Так зазвичай після титрів демонструють найкурйозніше і найкумедніші дублі, що з'явилися під час знімального процесу. Якщо раніше це практикувалося лише для жанру комедії, то сьогодні цей прийом застосовують практично у всіх жанрах.

Отже, удавання відсутності гри стає головним кодом цієї п'єси. Драматург моделює ігрові ситуації одночасно в кількох

площинах: подієвій і психологічній та презентаційній, що власне й визначає принципи моделювального реалізму в синкрезисі зі стилізацією сюрреалізму та абсурду (Е.Йонеско та С.Беккет наполягають на визначенні «театр парадоксу», що покликаний показувати світ у його справжній, реальній іпостасі життя, що відбиває парадоксальність і абсурдність буття людини). Адже перший рівень гри у «Прямому ефірі» – уповні стандартна схема/імітація живої дискусії/обговорення певного явища, означеного драматургом як «мультиплюндризм». Кліше програми, що пропонується учасникам прямого ефіру (як гарантія живого/справжнього слова й реального тривання в часі подій, що розгортаються у студії) настільки уніфіковано, що в текст сценарію вповні можна вписати будь-яку із реально існуючих соціальних проблем. Проте найцікавішими на нашу думку є два інших ігрових коди – психологічні трансформації героїв, які узалежнені від захоплення «влади» у студії: прихильників чи опонентів «мультиплюндризму». Вершиною цієї надбудови стає фінал, у якому з'ясовується, що це лише зйомки, припустимо, для підняття рейтингу програми.

Телестудія О.Ірванця, барокова сцена В.Діброви, театральний кін В.Махна, виконують роль рамки/обрамлення, за межами якої один із варіантів гри втрачає свою актуальність. Поліфонія об'єктно/суб'єктних співвідношень персонажів у подвійно кодованих сюжетах дозволяє декодифікувати архетипні сюжети та образи. Ігровий модус є визначальним у моделюванні «вбудованих» сюжетів вистав, спогадів, зйомок. Проектування прийому «театру в театрі»/»текст у тексті» в сюжетах новітньої української драматургії відбувається також при допомозі «оприявнення», «підглядання», «імітації відсутності гри», «відчуження», «творення», «цитування».

Література: *Бондарева 2006:* Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / Олена Бондарева. – К.: «Четверта хвиля», 2006. – 512 с.; *Гундорова 2005:* Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 263 с.; *Гуревич 1984:* Гуревич А. Категории средневековой культури / А. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. –

350 с.; *Давидюк 2005:* Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору / В. Ф. Давидюк. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. – 310 с.; *Діброва 2005:* Діброва В. Рукавичка // Діброва В. Довкола столу: п'єси / Володимир Діброва. – К.: Факт, 2005. – С. 195 – 292.; *Махно 2007:* Махно В. Bitch/beach Generation // Київська Русь. Літературно-критичний часопис. Книга 2 (XI). 2007р. / Василь Махно. – К.: «Київська Русь». – С.214-239.; *Негреску 2008:* Негреску І. Допит небіжчика / Ігор Негреску // «Коронація слова». Збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. – К. : Нора-Друк, 2008. – С. 5 – 49.; *Просалова 2004:* Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи: монографія / Віра Просалова. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.; *Пустельник 2004:* Пустельник Л. «Живемо в паскудному часі, що не сприяє мистецтву»: Інтерв'ю з Л.Подерв'янський // Слово Просвіти. – 2004. – ч.36 (256). – 2-8 вересня. – С.15. *Рибачук 2008:* Рибачук В. Соло для двох/ Віктор Рибачук // «Коронація слова». Збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. – К.: Нора-Друк, 2008. – С. 233 – 245.; *Тарнавський 1998:* Тарнавський Ю. 6 х 0 / Юрій Тарнавський // Драматичні твори. – К.: РОДОВІД, 1998. – 360 с.; *Фатеева 2006:* Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А.. Фатеева. – 2-е изд., испр. – М.: КомКнига, 2006. – 280 с.; *Халізєв 1986:* Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М.: Изд. МГУ, 1986.; *Шева Лія 2005:* Шева Лія Протоколи рибного дня. Роман. – Львів: Кальварія, 2005. – 240 с.

Когут О. Прийом «театра в театре» в сюжетах современной украинской драматургии

В статье исследуется прийом «театра в театре» и способы двойного кодирования в сюжетах драм Лии Шевы и Ю.Издрыка «Белочка», В.Махна «Bitch/beach Generation», В.Дибровы «Рукавичка», И.Негреску «Допрос покойника», О.Ирванца «Прямой эфир». Автор оопределяет объектно/субъектное соотношение во «встроенных» сюжетах и рассматривает имитационную природу игры как способа познания.

Ключевые слова: *сюжет, игра, прийом «театр в театре», код.*

Віктор Крупка, викл. (Вінниця)

УДК 821.161.2-1 «19»
ББК 83.3 (4 Укр)

Поезія Володимира Забаштанського: проблема ідіостилю

У статті досліджено систему художніх засобів і прийомів поетичного світу Володимира Забаштанського. Особливу увагу звернено на явище синергізму, прозаїзації та метафоризації мовлення. Вказано на обумовленість цих аспектів ідіостилю традиціями української літератури та психологічними особливостями внутрішнього світу митця.

***Ключові слова**: синергізм, прозаїзація, порівняння, епітет, метафора, ідіостиль.*

Viktor Krupka. Volodymyr Zabashtansky's poetry: the problem idiostyle's.

The article explores the system of artistic and poetic techniques of Volodymyr Zabashtansky's world. Particular attention is paid to the phenomenon of synergism, and prozayizatsiyi, metaphorization of speech. It is pointed here to conditionality of these aspects of ideostyle with the traditions of Ukrainian literature and psychological traits of the artist's inner world.

***Key words**: synergism, prozayizatsiya comparison, epithet, metaphor, receptor.*

Система художніх засобів і прийомів вписує Володимира Забаштанського в літературний пласт шістдесятництва. Серед них особливе місце належить прозаїзації художнього тексту, порівнянням, наближених до антропоморфізму, розмовній лексиці. У творах драматичні переживання автора максимально інтимізовані, заглиблені у візуальний ряд, серед них переважають індивідуально-авторські.

Тож *метою* нашої розвідки є дослідження ключових аспектів ідіостилю творчості В. Забаштанського, які не лише характеризують його як шістдесятника, а й висвітлюють самобутній талант, породжений особливостями духовно-психологічної організації внутрішнього світу.

У ліриці митця спостерігаємо синергізм (явище переваги комбінованого впливу складових над впливом кожного з компонентів) [Словник 2000: 837] художнього світу, тобто в його поезіях співдія елементів твору (тропів, фігур тощо) формує майстерність письменника. Синергізм образності безпосередньо сфокусований на рецептивному аспекті літературного тексту, тому що лише читач може відчути й вибудувати під впливом комплексу тропів емоції та переживання.

Так, у програмній поезії «Снага слова» в одній синтаксичній конструкції поєднані метафора-прозаїзм «грядка згадок» з дієсловами-неологізмами префіксального утворення «закімнатився» і «закабінився», які створюють атмосферу живого невимушеного мовлення та іронічного ставлення до себе як до поета, особистості, носія недосконалого художнього слова: «*Щось на грядку згадок я занадився, / З тихим болем своїм закімнатився, / Закабінився я в біле авто від жури»* [Забаштанський 1980: 38].

Натомість у «Баладі зустрічі» метафоричний епітет «житня хустка» з порівнянням «сум, як дим» та антопоморфізм «сухорлява рука дверей» подають зримий образ батьківської хати в ностальгійній відчуттєвій аурі: «*Столочила злива житню хустку, / Сум, як дим, у погляді щемить, / Ах, пробач, що дверям я до хрусту / Сухорляву руку стис на мить»* [Забаштанський 1987: 23]. Несподіване поєднання звукопису шиплячими на грані гри слів (*очі ваші отчі / отчі ваші очі*) та метафора «очі / Втягують мене вужами» максимально образно доносять інформації про підступність адресата поезії, його «зміїну» сутність: «*Довго я дивився в очі ваші отчі / З вірою дитяти, що пізнала суть, / І не бачив як ті отчі ваші очі / Втягують мене вужами в себе й ссуть…*(«Рятівникові», [Забаштанський 1980: 73]).

Синтез простого порівняння літературного походження «слова, як каменюки» та індивідуально-авторського художнього комплексу: «метафора+персоніфікація» – «синці на душі України» акцентують психологічно «травмуючий» аспект соціальної поведінки персонажа твору: «*Від слів тільки Ваших, як від каменюк, / Донині синці на душі України»* («Шукаю») [Забаштанський 2000: 225].

Розгорнуті або ж навіть прості порівняння, здавалося б, традиційний художній прийом, у віршах В. Забаштанського набувають яскравої візуалізації, надаючи зображуваному об'ємності і вражаючої детальності. Так, у «Баладі про вухналі» полохливому панові ліс видається зграєю небезпечних істот: «*Ніч у лісі. Наче очі – дупла, / А пеньки – мов лисини блискучі*» («Балада про вухналі» (З народних розповідей про Устима Кармелюка) [Забаштанський 1967: 6 – 8]). Нанизування порівнянь може видатися занадто однозначним художнім прийомом, проте навіяна емоційна насиченість страхом, настороженістю настільки потужна, що в рецепції читача перекриває навіть образ народного месника.

Окремі порівняння в поезіях немовби руйнують межу між істотами і неістотами, формуючи натурфілософію В. Забаштанського, основним постулатом якої є визнання особливої сенсової насиченості всього сущого: «*Крізь скло я раптом вздрів, що стіл мій наяву,/ Як віл, мостивсь лягать на твердь паркету»* («Стіл») [Забаштанський 1980: 101]. Подібні художні плани містять порівняння, у яких психічні явища та стани зіставляються із живими істотами. Досить вживаною видається конструкція: «думи/пташечки» («*Думи, наче змерзлі пташечки, / Повсідалися на підвіконні*» («Стремено» [Забаштанський 1980: 102]), посилена емоційно забарвленим епітетом «змерзлі», що викликає сталу психологічну асоціацію щодо зіщуленого безпорадного створіння. Індивідуально-авторського походження – порівняння «*мудрість предків спить у кожнім слові, / Мов комаха в краплі бурштину*» («Дивина») [Забаштанський 2000: 200], яке фокусує поетичну рецепцію поетом словесного багатства минулого, водночас красивого, незвичайного, загадкового за походженням. З фольклорною образністю співвідносяться психологічно конкретні порівняння з поезій «Роздум», «Мить», «Літа»: «*Чи колегам читаю при стрічі, / Хоч їх лиця спокійні, мов свічі*» [Забаштанський 1980: 97], «*На дні страхи мої в морозі, / Неначе старці в сивині*» [Забаштанський 2000: 164] та «*Згадки, мов діти з колядою, / стоять під вікнами душі*» [Забаштанський 2000: 259], у яких драматичні переживання автора максимально інтимізовані, заглиблені у візуальний ряд.

Наступна типологічна категорія – порівняння, де трагічний стан ліричного героя прозаїзовано через предметний образ: «*тужби твоєї правду крем'яну / знов крають на кружала,/ мов цитрину.*» («Рвони» [Забаштанський 1999: 35]), «*дні всихали, немов комиші, / Від пекельно німотної згуби*» («Муза») [Забаштанський 1980: 106]. Отже, порівняння як проміжний між тропами і фігурами художній прийом у віршах В.Забаштанського є передусім носієм візуальної образності, емоційної напруженості.

Прагнення до оновлення поетичного слова не могло не викликати до життя численні неологізми шістдесятників. Так, хрестоматійними зразками стали неологізми в творчості І. Драча: гудронитися («*дорога гудрониться під яворами*»), прокопитити («*Гей віків та віків прокопитило карі навали*»), вишаблювати («*Вишаблює з піхов коріння цупкіші*»), бурштинити («*У венах підшкірних бурштинить живицю сосна*»), іменник громов'я («*І я спитаю: ви чом мовчите, Коли я вам підняв таке громов'я*»), прикметники очистий («*...щастя дивиться очисте*»), колисний («*І туманом колисним війнула вона з лугів*»). Але здебільшого його неологізми — це або відіменникові прикметники, утворені за типом дієприкметників від неіснуючих дієслів (слово просонцене, кайдановані руки, овогнене місто, зачеремшений соловей), або складні слова.

Показово, що й В. Забаштанський вдається до різних способів творення нових слів, які належать переважно до іменних частин мови. Неологізми передусім зустрічаються у політичній ліриці, оскільки несуть сатиричний сенс. Так, Україну 90-х років поет характеризує таким чином: «*Хоч бідою знов заскочена, / І стоїш напівзчорноблена, / І стоїш напівзмосковщена» («Залишися Україною*») [Забаштанський 1999: 10], ототожнюючи два лиха: примусову русифікацію та Чорнобильську катастрофу. Більшість нових слів поет утворює складанням основ за існуючими у мові кліше: рабодні (за аналогією з трудодні), спецкостоломи (спецназ), дзвонослов'я (славослов'я). Подібна стилістична конструкція заакцентовує категоричне засудження поетом старих та нових проявів антидемократичної політики: «*З киями на вулиці спецкостоломи – / Так само народу сини*» («Народне усе»), [Забаштанський 2000: 41]. «*Дзвонослов'я кругом,*

дзвоновластя… / Дзвоноблудда того, дзвоностою, / Дзвонослав'я того крутії» («Дзвін», [Забаштанський 2000: 201]).

Окремі з неологізмів за походженням двокомпонентні, задіяні афікси, які змінили граматичні категорії. Автор активно використовує суфікси зі знаменням уподібнення, утворюючи відіменникові дієслова, що надають тексту експресивності («*Твердішали корчагінці / і крицюватіли думки*», «Корчагінці», [Забаштанський 1971: 8]), та прикметник, наприклад, від власного імені Кармелюк: «*І вдачу мають кармелюкувату*» («Мій край», [Забаштанський 1971: 20]), тобто, подібну до характеру народного героя. Натомість віддієслівні іменники посилюють іронію у ставленні до безпринципної політики Московії, водночас викликаючи асоціації з біблійною Вавилонською блудницею («*Переблуди, перетруди – Не стомлялася ні з ким*», «Блудниця», [Забаштанський 2000: 268]). Майже футуристично лунає «*Чолом кілиманджарити у вись*» («Гарсіа Лорка», [Забаштанський 1971: 34]), що вивищує духовну силу персонажа вірша.

Особливе місце у творчості шістдесятників посідають метафори. У поезії метафоризм полягає в конструюванні механізму метафоричного бачення дійсності, тобто своєрідному переносі, що виникає в результаті транспонування слова з предметного плану в образний за допомогою експліцитного чи імпліцитного порівняння. Смислова структура метафоричного мислення формується через двоплановість переносного значення (значень) лексем. Переносне значення утворює прихований, внутрішній, інакомовний план художньої свідомості, пряме є його звичайним смислом. При об'єднанні, навіть злитті цих двох планів відбувається самозародження художньої мікромоделі індивідуально-авторського бачення світу. Метафори І. Драча будуються на персоніфікованій ознаці, причому не лише розгорнуті, але й прості метафори типу «*Солом'яні брилі хати скидали, І синій жаль світився в їх очах*» («До джерел»); «*Сплять хати у нічних сорочках, Сплять повітки — стиляги в червоних*» («До джерел»); «*Смиче хмарку лелека за поли й дітям щастя вишневе несе*» («Київське небо»). Здебільшого метафора І. Драча зорова, проте її можуть доповнювати смакові, запахові, дотикові враження.

Метафори В. Забаштанського різні за походженням. Одним з продуктивних є метафора, побудована на деформації фразеологічного звороту («*Жінки перчили, крім борщу, й розмову, / Тому рум'янощокими були*», «Древо роду», [Забаштанський 1980: 11]); («*З довіри твоєї сім шкур вже злупили, / На тілі від того срамот лишаї*», «Надійся», [Забаштанський 1999: 31]). На оригінальній культурологічній алюзії побудовано метафору-рефрен «*Чи сидів би я в башті з бетонної кістки*», «Згадав би», [Забаштанський 2000: 206]), яка синхронізує урбаністичний локус другої половини ХХ ст. і не менш знакову для поезії межі ХІХ – початку ХХ ст. «*башту з слонової кістки*».

Переважна більшість метафор В. Забаштанського адекватно вписують його творчість у контекст поезії 60-90 рр.: вони оригінальні, переважно спрямовані на декодування громадськи значущих проблем та водночас психологічно тонкі: «*Слова Бориса Чичибабіна – Людського болю груддя задубілі*» («Совість», [Забаштанський 1999: 28]), іноді – відверто декларативні: «*Люд без мови – то глина безлика, / Без'язика отара овець*» («Синівське», [Забаштанський 2000: 15]). Як і в творчості М. Вінграновського, В. Мисика, метафоричні конструкції В. Забаштанського можуть бути натурфілософські, вписувати людину в світ природи та водночас надавати живим істотам асоціативних зв'язків з цивілізованим суспільством. Сповнена іронії і національної самобутності майже афористична фраза з алегоричної поезії «Парнас» «*На левадах безсмертя не густо / Ой не густо буятиме нас*» [Забаштанський 1999: 4] концентрує увагу реципієнта на парадоксальне поєднання такого хуторянськи-об'єктивного топосу «левада» та абстрактно болючого для поета поняття «безсмертя», лірично-іронічне емоційне насичення якого досягається й завдяки поетичному синтаксису – фольклорній безособовій конструкції. Також і у В. Симоненка метафора загалом часто спирається на фольклорні уявлення: «*Впала з воза моя мрія — пішки йде до тебе*» («Ой майнули білі коні»); «*Заглядає в шибку казка сивими очима*» («Лебеді материнства»), тому тут доречно говорити про антропоморфізм як різновид метафори, його ж широко використовував І. Драч. У віршах В. Симоненка власне антропоморфізм так само пов’язаний з фольклорними

уявленнями: «*Зимовий вечір, Закуривши люльку, Розсипав зорі, Неначе іскри*» («Зимовий вечір»).

У поезіях В. Забаштанського відчутне превалювання індивідуально-авторських тропів. Так, евфемістичний зворот в комплексі з метафорою з поезії «Труждання» (центральний персонаж її – мураха, що жанрово наближає твір до байки-притчі) виконує комплекс функцій, серед яких – заінтригувати реципієнта, що повинен розшифрувати натяк: реактивний побратим мурахи – літак; збудити уяву читача через паралель бадилини зі слідом літака; максимально візуалізувати образ через дієслово «потяг» – рух відтворено досконало: «*У небесах он – свою бадилину – / Твій побратим реактивний потяг»* [Забаштанський 1999: 16].

Не менш живописними у віршах В.Забаштанського є метафоричні епітети, вони можуть складатися з двох основ («*Тумани тюльово-прозорі*», «Пиши», [Забаштанський 2000: 210]); «*Товариші несли його труну / По вулиці крізь осінь журно лику*», «Завдяки любові», [Забаштанський 1978: 85], деякі з них – антропоморфічні («*Стихли вже шамкотючі дощі, / Згасла осінь моя безборонна*», «Тільки б…», [Забаштанський 2000: 207]) і змальовують образ у його настроєво-зоровій об'ємності. Явища природи постають суголосними душевним переживанням автора, який і їм надає особистісного, мало не соліпсичного акценту. Чи не найвідчутніше в образній палітрі поета візуалізовано емоційну сферу ліричного героя, переважають у ній стани суму, відчаю, сумнівів, і розкриті вони через відповідні метафори: «/…/ *в сіренькім тумані / Сумнівів марнющих можна заблукати*» («Знаю», [Забаштанський 2000: 265]); «*Запеклись на морозах душі / Мого болю калинові грона*», «Тільки б…», [Забаштанський 2000: 207]). Власне, сіренький туман, морози душі, калинові грона болю наділені ще і зоровою конкретикою та національно зорієнтованою символічністю.

Феномен візуалізації в поезії В. Забаштанського еволюціонує у перцептивно активному напрямі, залучаючи метафори до моделювання виразного зображення (портрета, зовнішніх ознак тварини, антропоморфічного відтворення) як ліричного героя, так і персонажів, причому ця метафоризація відбувається із залученням деталей світу природи або динамічно перцепійованих явищ: «*Тільки заплющу повік пелюстки*»

(«Дитинство») [Забаштанський 1980: 20]); «*Шорсткуватим листком язика / Свого первістка ніжно лизала*» («Любов») [Забаштанський 1980: 29]).

Віршовий текст у представників літератури шістдесятництва часто набуває прозаїчних рис, особливо це властиво для поезій Б.Олійника, І. Драча, В. Симоненка, причому прозаїзація здійснюється за рахунок розмовних інтонацій, діалогізації, включення в текст слів зниженої лексичної забарвленості. Така художня, часткова прозаїзація не позбавляє твір загалом яскравої художності. Вона у літературі шістдесятництва часто доведена до максимуму, бо це не просто літературний прийом, що допомагає індивідуалізувати мовлення персонажа, це ідіостиль автора, що відповідає ситуації комунікації, соціальній дійсності.

Особливості ідіостилю В. Забаштанського викликані трьома чинниками: традиціями української літератури, впливом новацій шістдесятників, особистісними психологічними особливостями (витонченим сприйняттям звуку, уявою та зоровою пам'яттю, що загострилась, ймовірно, через травму). Створюючи яскравий образний ряд, вони забезпечують цілісність художньої картини світу митця.

Література: *Забаштанський 1980*: Забаштанський В. Вага слова. – К.: Молодь, 1980. – 110 с.; *Забаштанський 1971*: Забаштанський В. Віра в людину. – К.: Молодь, 1971. – 71 с.; *Забаштанський 1987:* Забаштанський В. Жага життя: Поезії / Передм. Д.В.Павличка. – К.: Веселка, 1987. – 86 с.; *Забаштанський 1999*: Забаштанський В. Найкревніша рідня: Поезії. – К.: Укр. письменник, 1999. – 93 с. – (Сер. «Сучасна укр. л-ра»); *Забаштанський 1967:* Забаштанський В. Наказ каменярів. – К.: Веселка, 1967. – 55 с.; *Забаштанський 2000*: Забаштанський В. Свічечкою слова: Вірші та балади / В. Забаштанський. – Жмеринка, 2000. – 448 с.; *Забаштанський 1978*: Забаштанський В. Сині скелі / В. Забаштанський. – К.: Молодь, 1978. – 189 с.; *Словник…2000*: Словник іншомовних слів. – К.: Видавництво «Довіра» УНВЦ «Рідна мова», 2000. – 1018 с.

Ірина Приліпко, доц. (Київ)

ББК 83 (4 УКР)
УДК 82-312.1

Особливості моделювання образу головного героя в романі Степана Тудора «День отця Сойки»

У статті розкривається специфіка моделювання образу головного героя роману Степана Тудора «День отця Сойки». Увага зосереджується на аналізі психологічних чинників формування образу отця Сойки, наголошується на художніх відкриттях твору письменника.

***Ключові слова**: Бог, гра, образ, релігія, роздвоєння, світогляд.*

Prylipko I. Specific of modeling the image of main hero in the S. Tudor`s novel «The day of priest Soyka`s»

The paper explores the specific of modeling the image of main hero in the S. Tudor`s novel «The day of priest Soyka`s». The attention concentrated on the analysis psychological factors of forming the image of priest Soyka, emphasized on the artistic qualities of S. Tudor`s novel.

***Key words**: God, game, image, religion, bifurcation, world outlook.*

В українському літературному процесі твір Степана Тудора (1892 – 1941) «День отця Сойки» (1932 – 1941) займає особливе місце. Якщо у радянському літературознавстві роман Степан Тудора здобувся на позитивні оцінки, адже відповідав комуністичній настанові на атеїстичну пропаганду, проте в контексті сучасності не спостерігається особливої уваги літературознавців до цього твору. З погляду сьогодення виразно відчувається заідеологізованість роману «День отця Сойки», що яскраво проглядається у тлумаченні проблем, пов'язаних із діяльністю греко-католицької церкви, духовенства та Ватикану. Загалом, духовенство, особливо греко-католицьке, у векторах радянської ідеології 30-х років XX століття розглядалося як ворожий суспільний клас, щодо якого навіть у літературознавчих розвідках фігурували такі визначення, як «фашисти у ризах» [Буряк 1954: 69], таємні агенти Ватикану [Буряк 1954: 78 – 79],

«люті вороги комунізму» [Довгалюк 1982: 15]. Написаний у жорстких умовах ідеологічного тиску, роман Степана Тудора позначений тенденційністю, що особливо виявляється в зображенні церкви та її діячів. Водночас, попри очевидну заідеологізованість у розкритті діяльності католицького й греко-католицького духовенства, письменнику вдалося змоделювати оригінальні й багатопланові образи представників духовенства, втілити в них свою самобутню авторську суб'єктивну модальність. Відтак актуальною є потреба розкрити поза ідеологічним нашаруванням власне художні своєрідність образної системи роману, зокрема особливості моделювання образу головного героя.

Представники радянської критики (Я. Цегельник [Цегельник 1968: 131], М. Олексюк [Олексюк 1962: 303]) вказували на типовість образу отця Сойки, його узагальнюючу суть. Водночас, створений С. Тудором образ греко-католицького священика наділений яскравими індивідуальними рисами, є багатоплановим та неоднозначним.

Образ отця Сойки розкривається в динаміці, еволюції. С.Тудор акцентує увагу на процесі формування світогляду героя, відтворює його інтелектуальний і духовний розвиток, шляхи пошуку істини. Наділений здатністю проникати у суть подій, аналітично сприймати явища, Сойка у своїх богословських студіях надавав перевагу самостійним пошукам відповідей на питання: «Що таке Бог? Яка істинна суть релігії?» [Тудор 1989: 51]; «Яке є відношення між богом і світом матерії?», «Яке є відношення між вірою й знанням?..» [Тудор 1989: 53]. Вивчаючи праці схоластів, гностиків, античних філософів, середньовічних богословів, Сойка, матеріаліст за світосприйняттям, шукає доказів «матеріального об'явлення бога» [Тудор 1989: 155]. Вислів християнського філософа Тертулліана «Credo gui absurdum!» («Вірю, бо це абсурд!») приводить Сойку до усвідомлення, що шукати наукових, логічних доказів існування Бога немає сенсу. Студіюючи праці богословів та філософів усіх часів, «перебрів молодий Сойка всю майже доступну для людського знання дійсність у всіх її напрямках і вимірах, але не знайшов у ній нічого, крім одностайного у своїй істоті світу матерії, який виповнював усе так, що в ньому не було ніде точки зачіпу для потойбічності, ні місця для Бога, ані якої-будь

оправданої рації на те, щоб його припустити» [Тудор 1989: 205]. Результатом теологічних студій Сойки стало те, що у його свідомості сформувалася «міцна позитивна релігія, прозора й холодно обрахована, плідна й завершена, недоступна й невідома ні одному з дотеперішніх Сойчуків» [Тудор 1989: 122]. Матеріалістичний світогляд героя формує матеріалістичне розуміння Бога: «Бог був для нього як земля, якої м'якість уловлював спокійним дотиком своєї стопи; як повітря, що приносило йому ситі запахи далеких ланів [...]. Бог був для молодого Сойки живою реальністю – як урожай сам-тридцять, як мірчук, як ненаситна жадоба врожаїв і мірчуків... Простягав руку, як пливак, і знаходив його під своєю долонею, – так це власне відчував...» [Тудор 1989: 123].

Вивчивши праці філософів та богословів усіх часів, проаналізувавши їхні думки, Сойка переконується у земному походженні релігії, а під впливом прелата Льотті усвідомлює, що хоча науково не можна довести існування Бога, проте релігія може стати засобом у досягненні певних цілей, за її допомогою можна заперечувати всі небажані факти («О! як розумів тепер парадоксальну жагу палкого Тертулліана!.. Крізь дзвінку гладкість прелатових думок, крізь його власний, недавній, трагічний досвід перетоплювалась ціла парадоксальність релігії й мигтіла перед очима прозорим струмком соціальної оправданості й корисності...» [Тудор 1989: 155]. Відтак не знайшовши наукових, логічних доказів існування Бога, Сойка замислюється над питанням про те, чому ж у всі часи визнається важливість релігії, і приходить до висновку про її соціальну роль, а підтвердження цього знаходить у трактаті Ціцерона «Про державу»: «Релігією здобули ми світ... Що ми не думали би про неї, – належить зберегти релігію» [Тудор 1989: 82].

Письменник розкриває не лише мету теологічних студій Сойки, а й спосіб пізнання проблем, які його хвилюють. У дискусіях Сойки з отцем д'Есте, прелатом Льотті, отцем Євстахієм, які є важливим чинником формування інтелектуального дискурсу роману, розкривається інтелект і цілеспрямованість Сойки, прагнення знайти відповіді на «вічні» питання, що стосуються співвідношення віри й знання, Бога й матерії, релігії й соціалізму. Слідуючи методичним порадам отця Льотті, Сойка проникає в матеріалістичну філософію,

захоплюється ідеями соціалізму. Як і сподівався отець Льотті, Сойка «після метафізичного мряковиння святих отців і богословів» [Тудор 1989: 145] не втримується «проти живої й поривчатої рухливості нового світу ідей» [Тудор 1989: 145]. Герой відчуває спорідненість власного світовідчуття і вчень теоретиків матеріалізму і соціалізму: «Сойку захоплювала палка розумова активність філософічного матеріалізму, змислова рвучкість і настирливість його аргументацій, – йому вчувалася в ній заграблива рухливість його власного інтелекту (захватна калькуляція ідей як калькуляція прибутків!) [...] здавалося йому хвилинами, як би вся та рвучка аргументація плила з його власного нутра, була його власною, сойківською мовою» [Тудор 1989: 145]. Матеріаліст за світосприйняттям, Сойка, студіюючи соціалізм, наштовхнувся «на живі докази абсолютної матеріальності всього дійсного» [Тудор 1989: 145]. Але, проникнувши у суть соціалізму, пізнавши його силу, Сойка не лише захоплюється ідеями матеріалізму, чує їхню спорідненість із власними світоглядними й життєвими принципами та прагненнями, а також усвідомлює загрозу, яку несе реалізація соціалістичних ідей та матеріалістичний світогляд релігії й церкви, його приватним інтересам. Страх перед поширенням соціалізму і комунізму, змінами у суспільній і приватній сферах реалізувався уві сні героя, що «був зойком його серця, викладником його почувань, дослівним і жорстоким» [Тудор 1989: 149]. Сойці сниться, що озброєні колони втопчують у землю його простягнуте тіло, а «він лежав у стратованій землі, сам чорний, як вона, й силувався піднести руку, щоб спинити той похід і відвернути його від своїх грудей. Але його рам'я було безвладне й німе, як би не його рам'я» [Тудор 1989: 149].

Значну роль у моделюванні образу отця Сойки відіграють психологічні чинники. Письменник акцентує увагу на такій рисі героя, як внутрішнє роздвоєння, що зумовлює існування під маскою. Сойка-матеріаліст не сприймає Бога, але релігія, власна духівницька діяльність є для нього засобом збереження й примноження прибутків, способом боротьби з комунізмом, поширення якого загрожує його приватному господарству. Для досягнення мети герой надягає маску показного релігійного запалу, хоча насправді «в глибині своєї істоти був Сойка матеріалістом» [Тудор 1989: 145]. Роздвоєння героя не

обумовлює боротьбу Сойки-атеїста і Сойки-священика, Сойки-матеріаліста й Сойки-ідеаліста, адже здатність до роздвоєння в героя усвідомлена й має прагматичне підґрунтя. Усвідомлене, кероване прагматичними інтересами роздвоєння Сойки, що переростає в лицемірство, є головним чинником у формуванні негативного сприйняття образу героя.

Здатність до роздвоєння набуває форми гри. Отець Сойка живе під маскою, не виявляє оточуючим своєї справжньої натури. Відтак грою є все життя героя, насамперед його духівницька діяльність, «в якій акторська штука отця Сойки, переплавлена фанатичним почуттям, досягала верхів свойого майстерства]» [Тудор 1989: 219]. Якщо, за Й. Гейзінгою, саме по собі, за своєю природою «священодійство має всі формальні й суттєві ознаки гри [...], воно переносить своїх учасників до іншого, відмінного від звичайного, світу» [Гейзінга 1994: 26], то духівницька діяльність отця Сойки є грою в грі, адже герой грається сам з собою, з парафіянами: під час богослужби «отець Сойка мав іноді те рідке, але міцне пережиття, наче знаходиться він водночас у безконечній перспективі, роздвоєний: Сойка й не Сойка, й дивлячись понад голови людей, посміхається мовчки й забавно... («А якби побачили порожню!»)» [Тудор 1989: 221]. Отець Сойка сприймає богослужбу як видовище, у якому відчуває себе головним виконавцем і режисером, усвідомлює і визнає власну майстерність: «Знав з власного досвіду, що значна частина тієї зачарованості й оп'янілості, яку бачив у піднесених до себе очах вірних під час богослужіння, походила від його богослужебної тактики, від його майстерства в церковних видовищах, у якому він, досконалий актор і режисер в одній особі, пануючи обраховано над кожним своїм рухом і словом, володів через них настроями й почуваннями свойого стада, запалював його й остуджував, чувся в них як зовсім вільний експериментатор і митець, майже творець, що доконував у них різних режисерських спроб і пересувань, різних насвітлень і тінювань, всю силу свойого фанатичного почуття й усю свою акторську вмілість укладав у зовнішню сторону відправи» [Тудор 1989: 216, 218, 219].

Гра, за Й. Гейзінгою, – «це значуща функція, себто вона має певне значення, смисл. У грі «розігрується» щось таке, що перевищує безпосередні життєві потреби й надає ось цій дії

певного смислу. Гра опирається будь-якому аналізові, будь-якій логічній інтерпретації. Гра не може спиратися на якісь раціональні підвалини» [Гейзінга 1994: 7, 9]. Отець Сойка іноді відчуває потребу розкрити перед кимось свою справжню суть, яку він приховує. Цю потребу важко пояснити раціонально, а її реалізація набуває ознак гри: «Находить на нього іноді майже непереможна жага: погратися з вогнем, походити на вістрі меча, на волосинку наблизити когось видющого до себе і блиснути йому перед очима тією світляною безоднею безвір'я, що була властивою правдою його душі і що з неї, як вогонь з міцних зимових подувів, чудними, довкільними дорогами вбирала свою силу вся знадвірня жагучість його віри, вся палка ревність і зціпленість його духівницької активності» [Тудор 1989: 256]. Таку гру, базовану на ірраціональній потребі розкрити приховану від усіх частину своєї душі, показати свої справжні, але приховані від оточуючих, думки, провадить отець Сойка під час дискусії з отцем Євстахієм. Стверджуючи те, що християнство не витримає під натиском комунізму, Сойка тим самим спонукає Євстахія до дискусії, «зачинає свою гру й блискає вперше світляною пропастю свойого нутра» [Тудор 1989: 258]. Діалог Сойки з Євстахієм – це гра – «таке собі інтермеццо, *інтерлюдія* посеред нашого буденного життя» [Гейзінга 1994: 16].

Важливими у моделюванні образу отця Сойки є підсвідомі чинники. Саме вони зумовлюють поведінку героя, зокрема породжують його прагнення «погратися з вогнем, походити на вістрі меча» [Тудор 1989: 256]: «Є це складне, химерне, навіть безглузде з погляду сойківської калькуляції пережиття, якого коріння сидить глибоко десь у нутрі, ховаючись перед пронизливими очима самого Сойки» [Тудор 1989: 256]. Джерелом бажання «погратися з вогнем» є не лише «гарячий поклик азарту» [Тудор 1989: 257], а також потреба скинути маску й побачити враження, яке справить на іншого, також прагнення відчути свободу, пережити звільнення того, що старанно приховується, подивитися на себе збоку: «Є тут, мабуть, щось із чудної, безрозумної, а проте живої для Сойки потреби: відслонитися на хвилю зовсім, блиснути перед очима глядача своєю внутрішньою правдою, на хвилю, на мить, щоб кинути його в остовпіння, є в тім так же свідома, трохи цинічна напівакторська тяга: глянути на себе збоку, із другим, і не

засміятися, не кліпнути повіками» [Тудор 1989: 257]. У цьому виявляється знакова риса гри – свобода, адже за своєю суттю гра – це «вихід із рамок «справжнього» життя в тимчасову сферу діяльності, де панують її власні закони» [Гейзінга 1989: 15]. Отже, «граючись з вогнем», отець Сойка має можливість вивільнити приховане, відчути себе на деякий час вільним.

Психологічно переконливо С. Тудор розкриває процес самопізнання героя, що виявляється не лише у його філософсько-теологічних студіях, дискусіях з іншими героями, внутрішніх рефлексіях, а й у реакціях на певні події та вчинки людей. Так, власна реакція на історію, що трапилася з отцем Павлином Івановським, якого піддячий застав за наспівуванням соромітської пісеньки під час приготування «Проскомидії», є для отця Сойки своєрідним актом самопізнання. Те, що ще не знаходить вихід на рівень свідомості, але турбує отця Сойку, в контексті історії з отцем Івановським поступово стає для нього зрозумілим. Вірячи в те, що отець Івановський міг «свистати над проскурами» [Тудор 1989: 290], Сойка зізнається самому собі, що хоча він у своїй духівницькій діяльності є протилежністю отцю Івановському, проте міг би вчинити те саме. Сойка усвідомлює, що риси отця Івановського – цинізм, лицемірство – це також і його риси, лише вони в нього глибоко приховані від оточуючих, а часом і від самого себе: «Чи не вчувалося йому, наче з його власного нутра підіймалася та скалозуба, прилизана маска, як би то вона була найкращим виявом його істоти?.. З усіх довколишніх отців він був найпершим у справах віри, найревніший у своїх духівницьких обов`язках, так, як отець Павлин був у тих речах останній (просто: шуя). А проте, подібно як Павлин, міг засвистати проскомидію» [Тудор 1989: 291]. Таким чином, історія отця Івановського сприяла самоусвідомленню Сойки. Внаслідок самопізнання поглиблюється роздвоєння героя, відбувається процес самовідчуження: «В його нутрі доконувався чудний, хоч і не зовсім чужий для нього процес, лоскітний і водночас болючий процес самовідчуження, в якому сам він з'являється собі як річ, як об`єкт, як предмет між іншими предметами зовнішнього світу. Так, наче дивлячись на себе з далекої перспективи, він бачив себе в глибині, повній зв'язкового й зціпленого руху, й сам знаходився у тому русі поруч з іншими, з Івановським, але сам був не сам, як

і Павлин не Павлин, а щось третє. І чув, що в тому третьому були вони оба зближені з собою, як два сусідні виплески однієї течії, як дві гранки одного колеса, що котиться вниз по похилості» [Тудор 1989: 290].

Важливою є роль образу отця Сойки у формуванні художньої поліфонії роману. Крізь призму свідомості героя, через використання прийомів ретроспекції, екскурсів, асоціативного мислення, різних наративних форм (внутрішнє мовлення, діалог, полілог, гетеродієгетичний наратив), висвітлюється історія церкви, фрагменти світової історії, проблеми, пов'язані з історією релігії, папства, інквізиції, діяльності ордену єзуїтів, історичні, суспільні та політичні колізії. Завдяки цьому формується багатовекторність часопростору, поліфонія сюжетно-композиційної структури твору.

Отже, важливими механізмами моделювання образу отця Сойки є внутрішньо-психологічні чинники. Письменник творив модерний роман, тому акцентував увагу на розкритті формування світогляду героя, на відтворенні його внутрішнього роздвоєння, процесу самопізнання, наголошуючи на ролі підсвідомих чинників. Специфіку образу отця Сойки, поданого в динаміці й еволюції, визначає психологічна глибина, сукупність оригінальних, часто діаметрально протилежних рис. Усе це унеможливлює рецепцію й оцінку отця Сойки у рамках таких категорій, як «позитивний» / «негативний» персонаж.

Загалом, роман С.Тудора «День отця Сойки» – яскравий приклад того, як зміна суспільно-політичних ідеалів впливає на сприйняття твору. Якщо для С.Тудора комуністичні ідеї були позитивними, а герої, які проти них боролися, відповідно, були негативними, то з погляду сьогодення все сприймається по-іншому, а теза отця Сойки про те, що більшовизм – «це єдина світська, самим пеклом, мабуть, підказана ідея організації цілого людства» [Тудор 1989: 194], у векторах сучасності, у контексті трагічних суспільно-політичних катаклізмів XX століття видається пророчою, хоча в романі вона була одним із засобів негативної характеристики героя. Попри те, що ідеї отця Сойки та прелата Льотті [Тудор 1989: 194, 195, 196] були базовані на приватних інтересах, їхня реалізація дозволила б уникнути багатьох трагедій, породжених комуністичним режимом.

У контексті сучасності твір С. Тудора не втрачає своєї актуальності насамперед завдяки своїм художнім якостям. Якщо антирелігійна тенденційність роману є даниною часу й відійшла в минуле, то такі риси, як панорамне зображення дійсності, сюжетно-композиційна поліфонія, оригінальність образної системи, наявність інтелектуального дискурсу, розгалуженого інтертексту, синкретичного метанаративу, свідчать про художню майстерність твору «День отця Сойки», що й унеможливлює його тлумачення як явища виключно соцреалістичної літератури.

Література: *Буряк 1954:* – Буряк Б. Служіння народові / Б. Буряк. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1954. – 350 с.; Гейзінга 1994 – Гейзінга Й. Homo Ludens / Й. Гейзінга / Пер. з англ. – К.: Основи, 1994. – 250 с.; *Довгалюк 1982*: – Довгалюк П. В ім'я людської радості / П. Довгалюк // Тудор С. Твори: Поезії, оповідання, повісті, критика й публіцистика. – К.: Дніпро, 1982. – С. 5 – 22.; *Олексюк 1962*: – Олексюк М. Філософсько-атеїстичні погляди С. Тудора (С. Й. Олексюка) / М. Олексюк. – Львів: Видавництво Львівського університету, 1962. – 306 с.; Тудор С. День отця Сойки / С. Тудор // Тудор С. День отця Сойки: Роман. Повість. Оповідання / С. Тудор. Береза: Повість. Оповідання / О. Я. Гаврилюк; Упоряд. і приміт. М. А. Ігнатенка; Вступ. ст. Г. М. Сивоконя та М. М. Ільницького; Ред. тому Г. М. Сивокінь. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 32 – 292.; Цегельник Я. Степан Тудор. Життя і творчість / Я. Цегельник. – К.: Дніпро, 1968. – 198 с.

Прилипко Ирина. Особенности моделирования образа главного героя в романе Степана Тудора

В статье раскрывается специфика моделирования образа главного героя в романе С. Тудора «День отца Сойки». Внимание сосредоточивается на анализе психологических факторов формирования образа отца Сойки, подчёркиваются художественные качества произведения С. Тудора.

***Ключевые слова**: Бог, игра, образ, религия, раздвоение, мировоззрение*

Світлана Киричук, доц. (Вінниця)

УДК 82.09: 821.161.2 „19”
ББК 83.3 (4Укр) 5 -8

Поетичний світ Юрія Липи

У статті окреслено основні мотиви поетичної спадщини Юрія Липи. Об'єктом дослідження стали твори зі збірок «Світлість», «Суворість», «Вірую».

***Ключові слова**: лірика, мотив, світоглядна концепція.*

Kyrychuk S. Poetik world of Yuriy Lypa

In this article an attempt was made to select the main themes of Yuriy Lypa's poetical legacy. The object of this research was such works as "Svitlist", "Suvorist", "Viruyu".

***Key words**: poetry, motive, worldview conception.*

Мистецький світ Юрія Липи – явище складне, багатогранне, позначене філософсько-естетичною скомплікованістю й синкретичністю, його внутрішній структурі властиве поєднання різновекторних стильових компонентів. Відтак наукове осмислення творчості митця потребує висвітлення її зв'язків із загальними тенденціями літературного процесу міжвоєнного двадцятиліття XX століття. Творча спадщина письменника і науковця налічує три поетичні збірки: „Світлість” (1925), „Суворість” (1928), „Вірую” (1931), роман „Козаки в Московії” (1934) та три збірки новел, оповідань і повістей під однойменною назвою „Нотатник” (1936 – 1937). Поетичну творчість Ю. Липа розпочав під впливом імпресіоністичного світовідчуття, згодом еволюціонувавши до історіософічних алюзій та автологічності. Роман „Козаки в Московії” витриманий у дусі творів П. Куліша та В. Скотта. „Нотатники” сповнені національно-визвольними мотивами, героїзацією учасників української революції 1917 – 1921 років. Ім'я Ю. Липи широко відоме й у зв'язку з його науковою діяльністю. Людина енциклопедичних знань, він цікавився проблемами геополітики, історіософії, культурології, літературознавства, політології, етнографії, медицини тощо. Найбільш відомі такі публіцистичні та наукові праці літератора й ученого: „Бій за українську літературу” (1935), „Українська доба”, „Українська раса” (обидві

– 1936), „Призначення України” (1938), „Чорноморська доктрина” (1940), „Розподіл Росії” (1941) та ін. Прикметно, що чимало порушених ученим проблем українства залишаються актуальними дотепер, а відтак потребують дослідницької уваги.

Щодо дослідження творчого доробку Ю. Липи, відзначимо ряд праць сучасних українських літературознавців. Наприклад, М. Ільницький аналізує історіософську концепцію митця, демонструючи на цьому тлі його стосунки з Є. Маланюком і Д. Донцовим. Т. Салига слушно виокремив найважливіші моменти, що свідчать про спільні складники творчих біографій Ю. Липи та Є. Маланюка. Розглядаючи поетичний доробок митців як дискурсійний текст, дослідник помічає „схоже у несхожому”, зокрема у „стихії раціональної підпорядкованості образів”, „неопоетичній бароковості мови”, „радикальності синтаксичних конструкцій” та у „структурах строф з їх особливою ритмікою”. На поезії як „справжньому покликанні” митця неодноразово наголошує Ю. Ковалів. Учений висвітлює характерні для поетичних творів письменника пафос державництва, вишуканість тропіки, архаїзованість лексики, готичні джерела тощо. Проблемі текстуальності та контекстуальності художнього світу Ю. Липи присвячена одна з розвідок М. Зубрицької. Творчість письменника й науковця у силовому полі естетичних пошуків доби, творчі зв’язки із Середньовіччям, неоготикою в його доробку відстежує О. Баган. Специфіку мистецької та наукової діяльності Ю. Липи на різних етапах його життя ґрунтовно досліджує О. Янчук. Треба назвати також публікації С. Андрусів, М. Сулими, Г. Сварник, О. Тарнавського, Б. Мельничука, В. Івашківа, І. Роздольської, І. Руснак, інших учених.

Мета статті полягає у розкритті специфіки ліричного доробку Ю. Липи. Поразка українського народу у визвольних змаганнях 1917 – 1920 років спонукала багатьох діячів мистецького життя Західної України до активних дій, що могло б допомогти накреслити шляхи боротьби за втрачену незалежність. Для цього, виступаючи на сторінках часописів „Дзвони” та „Літературно-науковий вісник”, Юрій Липа разом із соратниками Олегом Ольжичем, Юрієм Кленом, Оксаною Лятуринською, Леонідом Мосендзом, Наталею Лівицькою-Холодною пропагував

націоналістичний напрям у розвитку літературного процесу міжвоєнного двадцятиліття.

Як зазначено вище, поетичний доробок письменника кількісно невеликий – це три збірки поезій: „Світлість” (1925), „Суворість” (1928), „Вірую” (1931). Але, як пише Є. Маланюк у „Книзі спостережень”, „тут згадується експромт одного поета про „книжку невеличку”, що „важча від важких томів” [Маланюк 1997: 277]. На думку критиків, саме в поезії Ю. Липа „найщиріше відкриває нутро своєї душі, душі, яка спрагне дії, чину” [Стебельська 1993: 282]. Служіння справі націєтворення, бажання пробудити патріотичну свідомість і знищити комплекс національної меншовартості – ось основа, на якій викристалізувалась світоглядна концепція поета. Кожне слово у його віршах змістовно наповнене й несе певну ідею. Доводять це й назви збірок, що якнайглибше розкривають суть поетичної творчості митця. „Легкі та граціозні” [Костельник 1939: 203] вірші творять збірку „Світлість”, у патріотичній ліриці пробивається „туга за залізною Суворістю” [Коструба 1931: 491], а „Вірую” є блискучим взірцем релігійної поезії.

Ю. Липа виступає як „послідовний і переконаний націоналіст з вірою у постання Української Держави” [Лівацька-Холодна 1987: 50], тому чільне місце в його творчому доробку посідає державотворча ідея, а наскрізним поетичним образом є Нація. Мотиви полум'яного патріотизму є найхарактернішими для творчості поета. Душу ліричного героя поезії „Сімнадцятий” переповнює безмежна любов до Батьківщини, яку він називає „найпрекраснішою з країн”. Тут звучить пристрасний заклик: «*Вперед, Україно! В Тебе – тяжкі стопи, / Пожари хат димлять з-під них: / Ні Росії, ні Європі / Не зрозуміти синів твоїх!»* [Липа 2000: 49].

Українці мають бути непохитні в боротьбі проти ворожих для них ідей та ідеологій. Саме збереження і примноження тисячолітніх висококультурних традицій стане основою для розбудови нації і виховання її гідності. Головною зброєю у цій боротьбі, за Ю. Липою, стане Правда. Грізно звучить у поезії „Дев’ятнадцятий і двадцятий” молитва полків, що *„моляться тільки їй* (Україні – С.К.)*”*: «*– Правдо, ти – зброя Нації, / Ми – гнів!»* [Липа 2000: 51].

Світоглядна концепція митця вибудовується навколо державницько-культурних традицій доби Княжого Києва, яку поети-вісниківці вважали найславетнішою в українській історії. Визначальною особливістю українського державного устрою, що виходить із часів давнього Києва, є „асоціятивна група" [Липа 1992: 177], традиції якої ґрунтуються на відвічних народних звичаях, що передаються з роду в рід. Виходячи з цих засад, і має зрости нове покоління національних борців.

Сила українців – у збереженні культурних традицій і в дотриманні „вічних" законів, що виросли з „великокиївської „Руської Правди" [Липа 1992: 180] і з козацьких часів. За Ю. Липою, свідомим і найвищим виявом української Людини з її стремлінням до особистої свободи і почуттям відповідальності перед релігійними святощами є доба Києва – „Вічного міста" [Липа 1992: 183]. У циклі „Київські легенди" автор створює романтичний образ давньої європейської столиці: «*Ой і славен Київ / Та по всій Україні, / Та й на цілий світ / Від віку і донині, / І до кінця літ»* [Липа 2000: 35].

Поет глибоко усвідомлює значення героїчного минулого в боротьбі з найстрашнішими хворобами Нації – відступництвом і пораженством. Він неодноразово звертається до часів козацької епохи, в його віршах постають образи славних запорозьких ватажків, лицарство й відвага яких мають бути прикладом у процесі виховання нового покоління борців за національну ідею. Символічним у цьому плані є вірш „Суд Сірка". Отаман Сірко, повертаючись із походу, веде за собою тисячі визволених із татарської неволі бранців. Козак вирішує перевірити, *„кого ж провадимо тепер на Україну? Душа козача в них, чи, може, бісурменська?"* [Липа 2000: 42] і дозволяє всім, хто хоче, повернутись у Крим: «*І видно у степу, як стали завертати / Одна по одній гарби в бік Гнилого Моря, / Верталась спішно міць до ворогів велика, / І застогнав Сірко недовірків злічивши, / У груди вдаривсь, помолився ревне, / І рік: – Скарать на горло їх».* [Липа 2000: 42]. Страшним було покарання зрадників, але кошовий отаман не визнає компромісу. Патріотизм для нього – основне мірило духовності людини.

Основою української нації, за Ю. Липою, є селянство, яке століттями відстоювало національну незалежність і зберігало давні культурні традиції України. Селяни безмежно вірять у

„справедливість, що карає кріваво” [Липа 2000: 37]. Поет переконаний, що прийде час, коли встануть вони, „як тучі” і промовлять „із дивним спокоєм”: «*– Господи, був я і злодієм, і героєм, / – Я ж бо ріжним голосам внемлю, / – Але дав Ти мені, Боже, землю, / То не пустив я нікого, / І не віддав нікому, / Аж до блиску і грому Страшного Суду Твойого!»* [Липа 2000: 38].

Одним із провідних у творчості поета є мотив особистого призначення, в основі якого лежить Сковородинський принцип пізнання самого себе. У філософському трактаті „Призначення України” читаємо: „Головним завданням міцної державности є дбання про те, щоб кожен її громадянин був на Своїм місці, тобто там, де може вказати якнайбільшу продуктивність” [Липа 1992: 177]. Ліричний герой однієї з поезій стверджує думку, що кожний повинен мати „свій труд”, бо: « *лиш, що охоче робим, робим добре. / Людина на фальшивім місці – півлюдини, / гончар найліпший кепський є городник»* [Липа 2000: 53].

Власне призначення, котре Ю. Липа визначає як *„труд виснажний, безустанний і відданий”* [Липа 2000: 6], усвідомлюється ним як невіддільне від призначення України, що, у свою чергу, вказане самим Богом: «*Коли прийшла пора і ти дозрів / У муках днів, у боротьбі з собою, / Як образ берегів в імлі, на морі / В одній хвилині з'явиться тобі / Твоє призначення земне і зміст. / То лиш приходить раз, але назавжди. / Не стерти образу цього тобі, / Ти не втечеш, дивись вперед – і знай: / Одно тобі зосталось: тільки жити ним, / І сповнитися ним, воно – від Бога / Як же ж не вчув призначення свого, – / Ти ще не жив, і ще не вартий вмерти»* [Липа 2000: 12].

Мотив переважання громадянських інтересів над особистими присутній у багатьох віршах автора. Поняття власного „Я” осмислюється поетом як невіддільне від поняття Нації в цілому, тому так твердо й упевнено в нього звучить: «*Ми – Нація, сузір'я міліонів, / Ми – серце воль, ми – буйна кузня сили, / Що розсипає блиски, що як громи-стріли, / І думці не догнать тих громів-перегонів, – / Ми – Нація, сузір'я міліонів!»* [Липа 2000: 33].

Як і більшість вісниківців, Ю. Липа репрезентував неоромантичний напрям, що й визначило образність його поетичного світу. Однією з індивідуальних особливостей митця є стиль, просякнутий бароковими й готичними тропами. В основі

його естетичної концепції лежить християнська філософія, у центрі котрої перебуває Бог як символ найвищої краси. Барокові ознаки стилю поета виявляються у філософському протиставленні душі й тіла, життя й смерті. Саме віра в Бога дозволяє осягнути вічність, зрозуміти, що все тлінне, вічна лише душа. Ю. Липа постійно звертається з молитвами до Бога, у вірі в якого вбачає нетлінне джерело для наснаги.

Долю українського народу поет осмислює крізь призму біблійних цінностей. Звідси – глибока релігійність його творчості. Автор у численних поезіях проводить думку про те, що збереження душі є передумовою збереження Нації. Християнська свідомість українців, в основі якої лежить висока моральність і глибока побожність, має забезпечити збереження культурних традицій України. Поетичні образи, в яких втілюється поняття *„Нації, народженої з огня”* [Липа 2000: 46], сповнені неземною силою. Дотримання Божих заповідей, втілення їх у життя породжують гуманістичне звучання віршів митця. Його твори пройняті почуттям любові, яке уможливлює осягнути велич Людини й наблизити її до Бога.

Бог, Нація, Чин – саме на цих поняттях вибудовується „органічне „вірую” [Стебельська 1993: 284] Ю. Липи. Філософічнопоетичні роздуми митця звучать як заповіт для України: «*Пануй, пануй, пануй над вільною землею, / Велика Націє із берлом і мечем! / Рости, рости, рости, блискуча Перемого, / Стелись широко нам в шляхах до ворогів! / Цвіти, цвіти, цвіти, могутня Україно, / Як розцвітає день, / Як розцвітає день»!* [Липа 2000: 25].

Література: *Костельник 1939:* Костельник Г. Липа Ю. Вірую: Вибрані вірші / Рецензія // Дзвони. (Львів). – 1939. – Ч. 5 – 6. – С. 202 – 204; *Коструба 1931:* Коструба П. Липа Ю. Суворість / Рецензія // Дзвони. (Львів). – 1931. – Ч. 7. – С. 491 – 492; *Липа 2000:* Липа Ю. Вірую: Вибрані вірші. – Львів, 2000. – 100 с.; *Липа 1992:* Липа Ю. Призначення України. – Львів, 1992. – 270 с.; *Лівацька-Холодна 1987:* Лівицька-Холодна Н. Юрій Липа, якого я знала: Уривок зі спогадів «Про моїх поетів» // Сучасність. – 1987. – Ч. 1 (309). – Січень. – С. 45 – 55; *Маланюк 1997*: Маланюк Є. Юрій Липа – поет // Книга спостережень: Статті про літературу. – К., 1997. – С. 277-286; *Стебельська 1993:* Стебельська А. Поезія

Юрія Липи: Бог, Нація. Чин // Збірник наукових праць Канадського НТШ / Ред. Б. Стебельський. – Торонто, 1993. – С. 281-286.

Олеся Присяжна, вик. (Вінниця)

УДК 821.161.2-32.09
ББК 83.3 (4 Укр) 5 - 8

Художні особливості наратії та характеротворення у малій прозі Дмитра Макогона

У статті проаналізовано наративний дискурс та своєрідність характеротворення малої прози Дмитра Макогона. Окреслено наративну організацію оповідань «Арешт», «Австрійський герой», «Шпигун» в контексті творчості митця та доби. Виявлено прийоми і засоби наративізації художньої дійсності та характеротворення у цих творах.

***Ключові слова**: наратив, гомодієгетичний наратор, суб'єктивізація повістування, візія, діалог.*

Prysyazhna O. Artistic features of narration and created character in small prose by Dmitro Makogon

The article analyzes the narrative discourse of originality and character of small prose by Dmitro Makogon. Outlines the organization of narrative stories «Arrest», «Austriyskiy heroy,» «Shpygun» in the context of the artist's creative work and the day. There are ways and means narrativization artistic authenticity and character in these works.

***Key words**: narrative, homodiegetic narrator, narrative sujectivism, vision, dialogue*

Художня проза Дмитра Макогона жанрово неоднорідна й різноманітна в проблемно-тематичному спектрі, віддзеркалює формування його художньої свідомості, засвідчує активні мистецькі пошуки власного стилю, динаміку поетики й саморух естетичної свідомості автора. Дмитра Макогона-прозаїка донині можемо віднести до тих українських авторів, які ще не відомі широкому читацькому загалу. Недослідженою є переважна більшість його прозової спадщини, відтак актуальність дослідження цілком очевидна. *Мета* розвідки – проаналізувати

особливості форм наращії та характеротворення у малій прозі Дмитра Макогона.

Самобутнім з погляду наративної перспективи є оповідання "Арешт", яке являє собою художній "образок" із життя Буковини. Тут хоча й наявна розгалужена система діалогів, проте поліфонічності наративу (як, скажімо, в оповіданнях "Перемога", "Депутація", "Конскрипція") немає, адже визначальною є насамперед точка зору самого автора. Нарація у творі ведеться від імені першої особи – гомодієгетичного наратора, який сам виступає персонажем в описуваних ситуаціях та подіях.

Відтак оповідання демонструє характерні риси першоособового наративу: чітко окреслений образ оповідача – свідка й безпосереднього учасника подій ("я як свідок", за класифікацією американського літературознавця Н. Фрідмана, котрий виокремлював вісім можливих точок зору в тексті). Серед них "я як свідок" характеризує наратора як другорядного персонажа в оповідуваній історії [Friedman 1955: 218]), обмеження повістування лише досвідом оповідача, апелятивна форма комунікації, дружелюбний для читача тон розповіді, позначений відтінком інтимності, довірливості.

Характерними з цього погляду є численні апелятиви-звертання до читача, що надають творові формату живомовного спілкування, усно-оповідної форми ("Хто був за австрійських часів на ринку в Чернівцях, той, певно, бачив там велику статую матері Божої" [Макогон 2003: 105]), сам спосіб фіксації індивідуальних спостережень оповідача, його життєвого досвіду ("Чи його знайшли – не знаю, але знаю те" [Макогон 2003: 106]), акцентування особистої участі наратора в історії з метою підкреслення її правдоподібності ("Я проживав тоді в Чернівецькому повіті…" [Макогон 2003: 106]). Аналогічну наративну стратегію спостерігаємо і в оповіданнях "Австрійський герой" і "Шпигун", художній світ яких так само змодельовано крізь призму думок і почуттів оповідача, учасника подій, за образом якого легко вгадується постать Д.Макогона.

Визначальним емоційно-експресивним засобом у змалюванні подій в оповіданні "Арешт" є іронія, що у творі сприймається як естетична категорія та детермінує ідейно-емоційне ставлення автора до світу. Письменник безпосередньо

не критикує і не звинувачує чужинецьку владу з її антигуманним ставленням до українців, поліційним свавіллям, хабарництвом та корупцією. Описувані події викликають радше гіркий усміх, ніж протест проти безчинства окупантів.

Головні персонажі твору, сільський учитель і його сусід, випадково потрапляють до в'язниці "за політику". Пригоди, які трапилися з героями, зорганізовані Д.Макогоном у цілком анекдотичний сюжет: селянин привозить до міста сіно й за намовою випадкового покупця скидає свій товар біля постаменту-герба румунської Буковини, збудованого у вигляді голови бика. Наслідком такої "політичної акції" стає двотижневе ув'язнення "політичного злочинця" та його "співучасника" – вчителя-односельця (власне наратора оповідання).

Соціально-економічну політику влади письменник піддав висміюванню за допомогою виписаних в іронічному ключі реплік персонажів на кшталт "Щойно у в'язниці арештанти пояснили мені, що моє сіно – це політика, а я нібито політичний в'язень" [Макогон 2003: 111] та через показ ставлення дійових осіб до реалій тогочасного життя. Так, герої твору намагаються сприймати арешт із розумінням та стоїчним спокоєм, а селянин Іван Сидір навіть знаходить привід для гордості перед односельцями: «Що ви знаєте? Думаєте, що це проста сміховинка, а то зовсім поважна річ. Це така політика, – розумієте, що це значить? Про мене знає цілий світ, бо це було в газетах. Сидів, правда, що сидів, але цього не стидаюся: не вбив, не вкрав, не рабував, а як сидів, то тільки за політику» [Макогон 2003: 111].

Проте, якщо письменницька іронія в оповіданні "Арешт" має відтінок гумору, доброзичливого сміху, то в оповіданнях "Австрійський герой" та "Шпигун" авторське іронічне ставлення до зображуваного поєднується з глибоким трагізмом у показі приреченості людини у цьому світі. Та й виписана модель світу потрактовується як антигуманна, протиприродна, а пануюча в ньому влада – чужа, ворожа простій людині.

Так, в "Австрійському герої" йдеться про участь українців у братовбивчій для них Першій світовій війні. Описи самої війни, як і широкі епічні узагальнення-роздуми тут відсутні; натомість Д.Макогон зосереджується виключно на зображенні життєвої долі свого співвітчизника – вояка цісарської армії Василя

Калинюка. Останній, завдяки своїй мужності та відвазі, прославився на ціле військо, особисто знайомитися з ним приїжджали генерали та навіть цісар. Його героїзм ставлять за приклад іншим, а цісар замовляє для себе портрет найкращого бійця своєї армії.

Самовідданість і жертовність, з якою іде в бій Василь, має цілком конкретну мотивацію: він переконаний, що по війні настануть інші часи і його діти матимуть краще життя. Ось як герой пояснює власну життєву позицію: "Я, – каже, – у своєму житті ніколи добра не зазнавав, мені його не жалко. Від дитини робив на панів, може, тепер хоч мої діти легше зажиють. Чи ж ви думаєте, що, якби я знав, що й по цій війні не доб'ємося кращих часів, – я справді ревно воював би? О ні, кажу вам, що ні! Я цей кріс сейчас розтрощив би о камінь, і най діється божа воля. А то вірю, що наша кров не плине марно. Не стане нас, ляжемо тут головами, так хоч нашим дітям здобудемо кращу долю. З тією вірою я йду у бій, вона мене підбадьорює і невпинно заохочує мене до моїх воєнних діл" [Макогон 2003: 101].

Фатальна трагічність долі героя полягає у тому, що після тяжкого поранення, фізично скалічений і морально надломлений, він приречений на жебрацьке існування й старцювання. Виявляється, що за свої воєнні подвиги жодного пошанівку від держави, хоч якої матеріальної винагороди Василь не отримав. Трагічність подальшої долі колишнього вояка підсилюється через відповідну наративну організацію оповідання. Напівголодне існування ветерана-каліки зображене "очима" свідка – колишнього однополчанина й наратора твору. Тут спостерігаємо вже відзначену точку зору гомодієгетичного оповідача ("я як свідка"), який, виступаючи другорядним персонажем, обмежує проговорювану інформацію власним сприйняттям й оцінками.

На текстуальному рівні така наративна особливість виявляється у моделюванні відповідних комунікативних ситуацій (діалоги оповідача-свідка та героя), у суб'єктивізації повістування, що, на наш погляд, має на меті підкреслити правдивість описуваної історії, в наявності численних емоційних оцінок героя та його життя. Ось, приміром, характерний уривок: "Аж раз, будучи в Чернівцях, побачив я такий образок. Прикрита дрантивим лахміттям, маленька, бліда дівчина провадить сліпця, на якого аж лячно глянути (заакцентуємо введення в нарацію

емоційно-оцінного компонента, що також властиво гомодієгетичному наративу. – О.П.). Ціла його твар – самі червоні шрами. Повиривана, повикушувана, одного місця нема на ній цілого. Сліпець держить капелюх у руках і плачучим голосом заодно шепоче: «Змилуйтеся! Змилуйтеся над нещасним калікою… По його пооранім лиці текли сльози» [Макогон 2003: 102 – 103].

Показовими тут є не лише промовисті епітети та характеристики персонажа (“твар”, “червоні шрами”, “пооране лице” тощо), але й опис жорстокого поводження поліцейського, який забороняє “австрійському герою” просити милостиню в місті. У такий спосіб Д.Макогон акцентує антигуманність суспільства й держави в їх цілковитій байдужості до знедоленої людини, а домінантою роздумів стає проблема відчуження особистості, позбавленої елементарного соціального захисту.

Розповідь про трагічну історію напівголодного існування Василя доповнює візія наратора, в якій постає уявна картина споглядання портрета славетного вояка цісарем і його сином. Вихваляючи рідкісну мужність і військові подвиги простого українського солдата, батько ставить його за життєвий приклад юнакові, закликає того наслідувати славетного героя. Втім, мовні партії австрійського монарха (“Бачиш, це один із найкращих моїх героїв. Він – гордість цілої держави” [Макогон 2003: 104]) сприймаються як гірка іронія, що виступає наріжним каменем у світосприйнятті письменника, в його ставленні до дійсності та лицемірства влади. Фактично в цьому епізоді Д.Макогон чи не найяскравіше у своїй художній практиці (разом із оповіданням “Герой”, де також схрещуються площини екзистенції різних соціальних верств населення) спромігся змоделювати величезну соціальну і політичну відстань між іноземними володарями краю та їм підлеглим і навіть відданим народом.

Загалом зорієнтованістю на викриття лицемірної моралі “власть імущих” Д.Макогон близький до Т.Бордуляка, зокрема як автора відомого оповідання “Жебрачка”. У творі йдеться про панське сімейство, яке захоплюється майстерно виконаною картиною старої жебрачки та водночас із презирством та огидою відвертається від справжньої прохачки. Певні паралелі між оповіданнями “Австрійський герой” і “Жебрачка” можне

провести насамперед у плані застосування подібних художніх засобів і прийомів.

Маємо на увазі в першу чергу зіставлення контрастних явищ із метою виявлення істинного морального обличчя людини, висвітлення разючого розходження між думками, намірами та конкретними справами індивіда. Характерно, що обидва письменники демонструють майже ідентичні погляди на причини й природу суспільної несправедливості, убогості та безправ'я західноукраїнського селянства, а їх твори, безумовно, виступають складовою соціального критичного дискурсу вітчизняної прози межі XIX та XX століть.

У контексті соціальних проблем українського селянства Д.Макогон, подібно до ліро-епіка Марка Черемшини (цикл „Село за війни") чи прозаїка Осипа Маковея (збірка „Кроваве поле"), порушив і трагедію Першої світової війни. Характерними рисами оповідання "Шпигун" є осмислення страшних наслідків кровопролиття крізь призму індивідуального сприйняття особистості, намагання передати екзистенційний досвід людини, яка приречена повсякчас переживати горе, відчай, наругу.

В основі твору – діалог наратора із старенькою бабусею, яка ділиться власними враженнями про війну. Її єдиного сина забрали у військо, невістка померла, а чоловіка повісили австрійські вояки за безпідставним звинуваченням у шпигунстві, і героїня залишилася з маленькими внуками без засобів існування.

Максимально наближене до усноопові́дної форми мовлення старої жінки характеризується експресивністю (численні риторичні запитання, звернення до співрозмовника, емоційно забарвлена лексика, вигуки), спонтанністю (несподівані асоціації, ретроспекції) і передає її душевний стан як межовий, напівбожевільний. Часом свідомість героїні марно намагається віднайти раціональне начало у суцільному хаосі війни, прояснити сенс того, що відбувається.

Трагізм зображуваного підсилюється й усвідомленням цілковитої безвиході, екзистенційного відчаю мовця, пластично відтворено його мовною партією гуцульської говірки: "І роби, що хоч, і дій, що хоч. Коли б хоч корову були мені лишили, то вже якось раду була б собі давала. А то забрали її, кажуть, за кару забрали. Ще й хату мають взяти. Так говорять. Та най беруть,

чого вже мені треба. Лиш як подивлюся на цей дріб (маленьких онуків. – О.П.) і погадаю собі, що, може, мого Петра нема вже на світі, тоді такий туск вхопить мене за серце, що мичу сивий волос з голови, дурію, просто дурію та й годі" [Макогон 2003: 99].

За характером оповіді й специфікою організації художнього матеріалу оповідання "Шпигун" наближається до натуралістичного нарису, ескізної замальовки окремого факту дійсності, що загалом оприявнює антигуманний характер війни, її безглуздість, безсенсовність. Натуралістична стилістика відчутна, приміром, в описах кривавих сутичок між австрійськими та російськими вояками, розорення селянських обійсть, сцені страти старого селянина тощо. Тож війни початку XX століття активізували в українському письменстві застосування літературного арсеналу прийомів як натуралізму (пригадаймо тут також прозу В.Стефаника, оповідання „Юда" О.Кобилянської, роман „Записки полоненого" О.Кобця), так і символізму („Примара" Лесі Українки, „окопні" твори Степана Васильченка).

Характерно, що виписані у натуралістичному ключі сцени руйнування села, загибелі мирних жителів, подаються виключно крізь призму свідомості героїні, яка сприймає навколишній світ вкрай загострено, емоційно напружено, трагічно: "а там знов по городах, на вулиці, кажу вам, з усіх боків гримає, грюкотить, чисте пекло. А вже як жовніри почали стріляти, господи, ще й тепер страшно подумати. Дивишся, там хату розсадило, тут вже стодола горить, а коло тебе гупає навколо, а ти стоїш безрадний і сам не знаєш, чи молитися до господа бога, чи плакати, чи таки мерти зі страху" [Макогон 2003: 96].

Зосередженістю на відтворенні екстремального стану людини, її душевного болю, відчаю, "межового" безсилля індивідуума Д.Макогон особливо близький до В.Стефаника. Споріднює обох авторів, на наш погляд, не стільки тематика їхніх творів (схожість тематичного діапазону прозописьма цих та інших письменників межової доби видається очевидною, бо основана вона на ідентичних історико-культурних та соціально-політичних умовах життя, подіях із терену воєнних дій, свідченнях „збігців"), скільки способи їх художнього осмислення.

Чи не першим особливість художньої практики В.Стефаника (разом із М.Коцюбинським) відзначив І.Франко, завваживши: "Нове, що вносять у літературу наші молоді

письменники, головне такі, як Стефаник і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, в літературній манері, або, докладніше, у способі, як бачать і відчувають ті письменники життьові факти… Для них головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження залежно від того, чи вона весела, чи сумна" [Франко 1980: 108].

Авторитетний критик, як бачимо, акцентував передовсім зміну, сказати б, фокусу мистецького бачення оточуючого світу й буття людини в ньому. На перший план, отже, виходить не відсторонено-об'єктивне зображення подій (традиційно-реалістичне письмо з виразним епічним началом), а суб'єктивоване переживання особистістю зовнішнього світу. З цього погляду і В.Стефаник, і Д.Макогон, кожен у міру свого таланту, зобразили перш за все зболілу душу селянина, змоделювали екзистенційно напружену свідомість, крізь призму якої проступає сюжетно-подієве начало.

Такий підхід спостерігаємо, властиво, в новелах В.Стефаника "Діточа пригода", "Воєнні шкоди", "Марія", "Вона – земля", "Мати", "Сини", в центрі яких – ірраціональне переживання селянином жахів світової війни. У цих творах (як і в оповіданнях "Австрійський герой" та "Шпигун" Д.Макогона) головне не сама війна, а породжена нею родинна трагедія, зруйнована людська доля, згорьована душа. Такий ракурс бачення спостерігаємо, до речі, і в новелах Марка Черемшини "Село потерпає", "Зрадник", "Село вигибає", де напрочуд яскраво показано "проникнення" війни в повсякденне буття селянина, екзистенційне переживання трагедії втрати близьких, розпаду родини тощо.

Характеротворення у прозових творах Д.Макогона нерідко відбувається у межах біхевіористичного наративного дискурсу (така тенденція особлива помітна в оповіданнях про дітей "Діточий бунт", "Школяр Микола", "Любов", "Ліктура", "На пам'ять", "До школи" і под.). Біхевіористичний наратив, як відомо, виступає невід'ємною складовою об'єктивної оповідної манери, характеризується зовнішньою фокалізацією (тобто перспективою, з якої представляються наратовані ситуації та події) та обмежується відтворенням зовнішності й поведінки персонажів (їхніх висловлювань та дій, але не думок чи почуттів).

Яскраві зразки наративів такого типу представлені в оповіданні “Діточий бунт”: “Хлопці говорили голосно, вимахували руками, часами щиросердечно сміялись, а дівчата, наче застрашені серни, збилися в купку і тихенько перешіптувалися з собою” [Макогон 1911: 52]; або: “Діти зайшли до кляси. Якийсь жах опанував діточі душі. Сиділи тихо, кожне представляло собі грізну ситуацію, вдумувалося в неї і слухало биття свого серця, яке билося сильніше, як звичайно. Похнюпились діти, посумніли” [Макогон 1911: 59]. Аналогічну функцію виконує біхевіористичний наратив і в багатьох оповіданнях про життя буковинського села в порубіжну добу: “Наймит”, “Вусата”, “Безбожник”, “Храм”, “Убив журбу” і под.

Фіксація психічних процесів героїв через наративізацію їхньої поведінки, рухів, поглядів, жестів, міміки виступає найуживанішим типом психологічного аналізу, яким послуговується Д.Макогон. Цю рису епічного письма митця засвідчують не лише оповідання “шкільного циклу” про дітей та учительські будні, але й новели із селянського життя, об’єднані у збірку “По наших селах”. Відзначена особливість, до речі, споріднює творчість письменника з художньою практикою С.Ковалева, Д.Марковича, М.Левицького, О.Авдиковича, Грицька Григоренка, Любові Яновської, Є. Ярошинської, інших митців зламу століть, які свідомо чи несвідомо сприяли оновленню старих традицій побутописання.

Література: *Макогон 2003*: Макогон Д.Я. Вибрані оповідання / Підготовка текстів та вступна стаття О.С.Романця. – Львів, 1959. – 121 с.; *Макогон 1911*: Макогон Д. Учительські гаразди. Нариси. – Коломия: “Видавнича спілка учительська”, 1911. – 72 с.; *Ткачук 2007*: Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: Медобори, 2007. – 463 с.; *Франко 1980*: Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1980. – Т.26.; *Friedman 1955*: Friedman Norman. “Forms of the Plot” // Journal of General Education 8. – 1955. – P.241 – 253 c.

Олеся Присяжная. Художественные особенности нарратии и характеротворчества в малой прозе Дмитрия Макогона.

В статье проанализированы нарративной дискурс и своеобразие характеров малой прозы Дмитрия Макогона. Очерчены нарративная организацию рассказов «Арест», «Австрийский герой», «Шпион» в контексте творчества художника и эпохи. Выявлены приемы и средства наративизации художественной действительности и характеров в этих произведениях.

Ключевые слова: *нарратив, гомодиегетичний рассказчик, субъективизации рассказа, образ, диалог.*

Людмила Солодар, викл. (Вінниця)

ББК 83.3 (4 Укр)
УДК 821. 161. 2

Звичаї та традиції українського народу в романі Уласа Самчука «Морозів хутір»

У статті йдеться про звичаї, традиції українського народу на матеріалі роману Уласа Самчука «Морозів хутір». Характеризується духовна культура та закоріненість українців у свій часо-простір, ставлення до народної творчості, релігії, праці та одвічних ментальних образів «родини», «батька», «хутора», «землі», «дому», «церкви» та ін.

Ключові слова: *звичай, традиція, хутір, земля, віра, праця, світосприйняття, простір*.

Solodar L. Folklaws and traditions of the Ukrainians in Ulas Samchuk's novel "Moroziv hutir".

This article deals with the folklaws and traditions of the Ukrainians using the Ulas Samchuk's novel "Moroziv hutir". It characterizes the spiritual culture and Ukrainian roots in their time-space, their attitude to creative work, religion, labour and primordial mental images of "father", "farmstead", "land" "church" etc.

Key words*: folklaw, tradition, farmsted, land, faith, labour, world perception and space.*

Кожна нація, кожен народ, навіть кожна соціальна група має свої звичаї, що виробилися протягом багатьох століть й освячені віками. Звичаї народу – це ті прикмети, по яких

розпізнається народ не тільки в сучасному, а й в його історичному минулому.

Але звичаї – це не відокремлене явище в житті народу, це – втілені в рухи й дію світовідчуття, світосприймання та взаємини між окремими людьми. А ці взаємини й світовідчуття безпосередньо впливають на духовну культуру народу, що в свою чергу впливає на процес становлення народної творчості. Саме тому народна творчість нерозривно пов'язана зі звичаями народу [Воропай, 1993: 5].

Народні звичаї та традиції охоплюють усі ділянки суспільного і родинного життя українців. Це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенаціональних справах, це ті елементи, що об'єднують окремих людей в один народ, в одну націю.

Без звичаїв і традицій не можна цілісно уявити життя українця. Ці священнодіяння відбиваються у своєрідності характеру українця (ліризмі, релігійності, любові до землі, єдності з природою, чутливості, сентиментальності). Звичаї народу відображаються у піснях, легендах, переказах, у художніх творах. Українські митці оспівують звичаї як першооснову життя, як могутню життєтворчу силу, як розумову, духовну активність людей. Мистецьки наповнена традиціями, звичаями, обрядами творчість Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Марка Вовчка, Лесі Українки, С. Васильченка, М. Стельмаха, В. Винниченка й багатьох інших письменників, адже писати про український народ відсторонено від його звичаїв неприпустимо.

Найактивніше традиції й звичаї вкоренилися в життя українських селян. Село й хутір завжди відрізнялися від міста своєю духовністю, релігійністю, заглибленістю в історичне минуле, в коріння своїх предків, схиленням перед сакральним – землею, працею, родиною. Серед усієї когорти художників слова, котрі оспівували життя українського селянина, хуторянина виокремлюється постать Уласа Самчука, автора «Марії», «Волині», «Осту» та ін. Улас Самчук писав, що він увійшов у свідомість українця як «літописець українського простору», який оприлюднив заповітні ідеали, пов'язані з історією, культурою, прагненнями, думками, почуттями українського народу.

Попередні дослідження, присвячені Уласу Самчуку, охоплювали біографічний, літературознавчий, філософський, історіософський

напрями (Є. Нахлік, Ю. Мариненко, Ірина Руснак, Валентина Кизилова, Раїса Мовчан, А. Жив'юк, Наталя Лисенко, В. Саєнко, Я. Поліщук та ін.). Незважаючи на те, що постать Уласа Самчука в останні десятиліття викликала велике зацікавлення дослідників, творчість його ще недостатньо вивчена, адже вона має безліч граней, мистецьких вимірів. Тема традицій та звичаїв українського народу в творчості Уласа Самчука ще не була об'єктом уваги українських літературознавців, чим зумовлено ***актуальність*** обраної проблеми. У цій статті зроблено спробу систематизувати традиції та звичаї українського народу, які зображені в романі Уласа Самчука «Морозів хутір» (перша частина трилогії «Ost»).

У центрі роману родина Морозів, яка живе на власному хуторі неподалік від Канева. Всі її члени – активні, творчі, працьовиті люди, наснажені своїм хутором, благодаттю своєї землі, і, як зазначив один з героїв цього роману, Андрій Мороз, «ми – родина мистецтва у всьому» [Самчук, 2005: 132]. Прототипами родини Морозів були родичі та знайомі Уласа Самчука з Дермані, Тилявки й з тих хуторів, які він знав, де народився, де росла і розвивалася сила його творчого таланту. У спогадах «На білому коні», відвідавши свою родину, автор зазначає: «Приємно й радісно бути в такому товаристві, це ж бо все «герої» моїх писань, найближчі стражі роду» [Самчук 1999: 63]. У другій частині спогадів «На коні вороному» знову є коментар: «Хутір Мартинюків. Я тут чуюся наче «вдома». А тому побувати на цьому хуторі, у цей час, після такої довгої відсутності, було для мене чималою пригодою. Пізніше, я використав його легендарність у ряді своїх літературних праць, а особливо в романі «Ост», на тлі якого я побудував цілу фабулу родини Морозів, перенісши його географічно аж до Дніпра насупроти Канева» [Самчук 2000: 123].

У родині Уласа Самчука зберігалися прадавні звичаї, обряди, традиції, вона жила за віковічними законами, де святими поняттями були Бог, праця, земля, рід, де хліборобський календар диктував розподіл обов'язків, де кожний знав свою роль і своє місце в житті. Це зі своєї родини виніс майбутній письменник переконання, що людей потрібно шанувати «не за маєтковим станом, а лише за їх моральними прикметами» [Самчук, 1999: 23].

Самчуковий талант зрів і вигрівався на волинських просторах, на життєдайному хуторі. «І мені приємно ствердити,

що Крем'янець був гідним місцем для мого юначого визрівання, так само, як і Дермань був щедрою колискою дитячих вражень. Ці місця сильно позначені печаттю духа давньої творчої культури і творять той клімат, в якому найкраще може розвинутись неспокійний інтелект, який чогось шукає і до чогось прагне» [Самчук, 1999: 107]. Щоденний побут селян Волині був чи не єдиним «підручником» з етнопсихології та життєвої філософії рідного народу для малого хлопця. [Тригуб 2005: 42].

Так само й клімат хутора Морозів був насичений працею, обрядами, ритуалами, словесною народною творчістю, що являє собою своєрідну програму відношення до навколишнього світу. В ньому закодовані зразки поведінки, наслідування певних еталонів, що давало змогу зберегти світоіснування. Основою світосприйняття українського народу було гармонійне співіснування з природою й дотримання національних традицій. Ці духовні цінності передавалися з покоління в покоління, від батька до сина.

Події у романі розгортаються від Різдва до Великодня, в умовно-символічному часі. Загалом сприйняття часу в українців суворо регламентоване й визначається на психологічному рівні ретельним наслідуванням кожним наступним поколінням звичаїв і традицій предків [Руснак, 2005: 339].

Древність коріння родини Морозів відчувається навіть у їжі, яку вони їдять і яка приносить їм пишне здоров'я. «На столі появилися голубці з пшоном і шкварками. Появилася кишка, начинена гречаною кашею і кров'ю. Появилися вареники у добрій, густій сметані. Появився щупак фаршований. Знані, свої, гострі, соковиті – міцні і ситі потрави» [Самчук 2005: 38].

За українською традицією чільне місце на кожному святі відігравав стіл – їжа, частування, застільні гуляння, наповнені духовністю, теплими розмовами в родинному колі. Саме на свято всі відчували, що таке родинне тепло, родинне вогнище, що свій жар черпає з глибин давнини. Обов'язкові 12 страв: кутя, узвар на Святий вечір, запашна паска й крашанки на Великдень, коливо у поминальні дні, всі ті борщі, вареники, пироги, печене, смажене, варене – все це нерозривно пов'язане з буднями й святами українців, з особливостями їх традицій та культури, з урочистістю, яка притаманна українській ментальності, зі смаком, естетичною наповненістю, навіть гурманством.

Якось мимохіть торкнувшись «Морозового хутора», Дмитро Донцов зауважив: у ньому «цілий гімн на честь черевоугодства і жуючих щелепів». Спостереження слушне лише в тому сенсі, що Самчукові герої справді багато їдять, але аж ніяк не в тому, що це є негативною стороною твору. Багато літературних персонажів взагалі полюбляють поїсти. Їдять вони в Гомера і Рабле, в Котляревського й Гоголя, їдять і в Самчука – й не лише в «Морозовому хуторі». Якщо в першому томі «Ost» це бенкетування – «по-справжньому святкове дійство, в якому бере участь насамперед людська душа», що в цілому створює «апофеоз повноцінного життя, щастя, молодості» (Раїса Мовчан), зрештою створює враження гармонії душі й тіла, то в другому томі «Ost» – «Темноті» – це кривава, суто азіатська оргія, що увиразнює цілковите деградування її учасників [Мариненко, 2005: 63].

У спогадах «На білому коні» Улас Самчук зазначав, що був трохи захворів і звернувся до лікаря, щоб той виписав йому рецепт лікування. Лікар, оглянувши Самчука, сказав: «Нічого, поїдете додому, відпочинете, наїстеся доброї волинської ковбаси – і де те дінеться» [Самчук 1999: 134]. Отже, атмосфера рідного дому, родини, навіть їжа, яку звикли споживати українці впливали на них зцілююче, відроджували сили, давали наснаги до праці й творчості.

Важливим ритуалом українців за столом було пригощання гостей. Спочатку вставав Батько роду, виголошував промову «як годиться і як велить старий добрий звичай» [Самчук 2005: 36] й запрошував усіх випити чарку й скуштувати Божих дарів у світлі чистих переживань. Так завжди робив Григор Мороз як голова своєї великої родини. Його могутня постать є одним великим, глибоко моральним, чистим тлом родини Морозів. Він часто мовчить, говорить тільки поглядом та бровами, але його мовчання розуміють усі.

Григор Мороз глибоко віруюча людина. Він постить, сповідається, ходить до церкви, на Різдво й на Великдень уся Григорова сімя від найменшого їде на всеношну до Ліпляви чи Канева в собор. Строго дотримується всіх заповідей і канонів. Він читає Біблію, усамітнившись у своїй комірці, він там розмовляє з Богом, і ніхто не сміє потривожити його в його світі. Григор займає своє постійне місце в церкві, стоїть і молиться від початку

до самого кінця служби, повністю віддає себе вищій силі. Він і сам був схожий на Бога у своїй простоті й мудрості.

Українці споконвіку – глибоко віруюча нація. Часта згадка про Бога у романі «Морозів хутір» вказує на присутність божественного в усіх проявах життя українців: «Дай Боже», «Помагай Біг», «Слава Богу», «Дяка Всевишньому», «Боронь Боже», «Благослови, Боже». Все, що існувало протягом віків у родині Морозів, відбувалося під опікою Батька й відчуттям Бога. «Тисячі років усі покоління, з роду в рід, проводили так ці святкові дні, і ми раптом мали б злегковажити незримі дорогоцінності, даровані нам природою Божою» [Самчук 2005: 151]. Таке було в цілості наставляння дому Мороза зокрема й української націй взагалі.

Особливою духовністю, урочистістю відзначається в українців традиція ходити до церкви. За усе своє життя Григор Мороз лише раз пропустив всеношну на Великдень – лежав побитий у своїй комірці й не міг підвестися. Й скільки трагедії було в тому моменті, скільки гріха, страждань і болю не тілесного, а духовного.

«У Дермані «йти до церкви» значило виконувати певний ритуал. Це значило йти до церкви, на концерт, в оперу, на виставу мод, на прогулянку, на зустрічі й залицяння одночасно. Йшли масово, урочисто, святочно. Біля церкви зустрічалися зо усіх близьких і далеких кутків рідня, куми, свати, приятелі, закохані. Сумніваюся, чи найвища англійська аристократія могла б похвалитися більш вишуканою мовою, ніж волинські кумасі на церковних колодках [Самчук 1999: 16]. У романі «Морозів хутір» собор у Каневі нагадує собор у Дермані. І там, і там багато золота, світла, пахощів, багато барв, палаючих свічок, а найголовніше та сама, традиційна, до дрібниць знайома атмосфера, що панувала в церкві – атмосфера добра, ніжності, любові й великої святості. «Пізніше я мав нагоду бувати в Нотр-Дамі в Парижі, в соборі св. Петра в Римі, я подивляв їх монументальну величність, багатство і розкіш їх будови, але не знаходив у них тих емоцій, що якимись особливими чарами в'яжуть нас з божественністю» [Самчук 1999: 17]. Такі емоції знаходив Улас Самчук і герої його романів у соборах Тилявки, Дермані, Канева, Ліпляви.

Як вже зазначалося, події в романі «Морозів хутір» розгортаються від Різдва до Великодня. З давніх-давен в Україні на ці свята словесним і магічним актом люди створюють образ багатства, щастя, миру й спокою у своєму домі.

На Різдво господиня вставала вдосвіта й готувала дванадцять святвечірніх страв, як каже древній звичай. А перед самим Різдвом за традицією кололи кабана. «Омелянчиха й її армія дівчат творять один суцільний, діловий організм. Звідкись приходять кошики яєць, відра молока, горшки сметани, брили масла, кошики картоплі, моркви, капусти. Все це приходить само собою і розділяється, вкладається, смажиться, вариться, заливається… Татяна з позакачуваними рукавами, розчервоніла і піднесена, появляється і зникає, мов видиво з надхмарних висот. Вона, цариця цього простору і володарка Божих дарів хутора, безмовна і натхненна, надає всьому традиційного виразу передсвяточних днів» [Самчук 2005: 147]. Стіл з безліччю страв на святвечір красувався в сім'ї Морозів. «Не бракувало тут пісного борщу з грибами, смаженої в тісті й смаженої так риби, вареників з кислою капустою, пампушок з часником, нарешті – куті та взвару» [Самчук 2005: 154]. У той час, коли господиня поралася біля печі, господар обходив худобу й обійстя. Все живе й мертве, що є в господарстві, повинно зустріти урочисту хвилину святвечора на своєму місці. Ніщо й ніхто не може бути цього вечора поза своїм домом. І увесь простір за традицією заповнювала коляда. «Колядували всі. І Василько, і навіть Михайло. «Небо і земля, небо і земля нині торжествують…» [Самчук 2005: 155]. На другий, третій і на енний день уся родина їхала до гостей і в сою чергу гостей приймала. Гостинність – ще одна традиційна риса українців. При зустрічі й на прощання гості й рідні тричі цілувалися. « – Ну, Іване, почоломкаємось, – каже Петро, коли вже все готове. І брати, обнявшись, три рази за старим звичаєм почоломкались» [Самчук 2005: 98]; «Обіймають, трикратно цілуються, зупиняють рух людей» [Самчук, 2005: 63]. „ – О! Здоров, Іване! – родич кидається йому в обійми. Міцно чоломкаються» [Самчук: 2005: 65].

Не менш величним святом для українців є Великдень. Довгий строгий піст перед цим святом і неабиякі ретельні приготування заповнюють кожну щілину життя. Вербна неділя, білий тиждень, чистий четвер, страсна п'ятниця – все це знані

кожному українцю звичаї. Фарбуються яйця, пишуться писанки і «величезна піч кухні вже викидає пахучі, барви каштанів, паски, висуваються широкі деки свіжих скрутів ковбас з гострим запахом часнику й гірчиці, на всіх столах – гори хрустких бубликів, солодких мазурків, барвистих коржиків» [Самчук, 2005: 383]. Але все те потім, а зараз, до Паски, строгий піст за традицією. «Дитяча рука сама простягається, а слина котиться, а чічки барвіють – і гріх, і страх, і «буде бити бозя». «Ось, дитинко, прийде Великдень і все посвятить» [Самчук 2005: 383].

У ці дні Григор Мороз неприсутній для людей. Він тільки з Богом. «Велика мовчанка сковує йому уста, і ходить він так, щоб не порушити ні одного тону святості» [Самчук 2005: 382]. В останні дні посту все співає, буяє, дзвенять та барвіють дерева, квіти й люди. Й знову до церкви – від старого до малого. Великим гріхом вважалося спати у Великодню ніч. Дуже поширений серед українців звичай – благословення на Великдень їжі, що відбувається після святої літургії на церковному майдані. У кошиках – паски, крашанки, шинка, ковбаса, масло, дрібок солі… На кожній пасці – воскова свічка, а разом – їх так багато, що ясним промінням миготить чарівна Великодня ніч.

А ще Григор, господар хутора, кожного року спілкувався у цей вечір з Біблією. «Старий поволі чіпляється за слова книги, ніби це щаблі драбини, по яких він здіймається знизу вгору. Це те, що протягом багатьох років у певний час відривало його від землі, яку він любив найбільше, і підносило його до незнаного й чужого неба» [Самчук 2005: 386].

Традиційно на це свято люди замість звичного «Добридень» тричі христосуються – «Христос воскрес!» А коли сідають за стіл, то роблять це повільно, урочисто, як велить звичай. «Старий розкраяв свячене яйце на частинки. Кожний простягнув руку за своєю частиною, і всі розговлялися. Христос воскрес – чулося звідусіль, їли паску, їли, що було… Довго сиділи в упоєнні й півдрімоті, насолоджуючись спокоєм» [Самчук 2005: 395].

Ще однією українською традицією, можливо, найголовнішою, і в той же час найбуденнішою, є звична, важка, благословенна праця. Працювати на землі – означає славити Бога, предків, своє ім’я. Працю як результат священнодійства землі та хлібороба порядна людина ніколи не зганьбить. Так

увиразнюються психоментальні особливості українців. Згідно з народнорелігійною мораллю, зневажання людської праці прирівнюється до знеславлення трударя. Ставлення до праці виявляє узгодженість життєвих принципів і переконань героїв із мораллю. У тому, хто не ганьбить результати хліборобської праці, легко пізнається господар, що не зрікається виплеканих і збережених поколінням традицій пошанування праці, яка облагороджує буття героїв-українців. Численні народнорелігійні обряди, звичаї, традиції передбачали урочисте поклоніння землі.

Працю Улас Самчук визначав «великанською рушійною силою» [Самчук, 2009: 177]. Натхненна праця на землі поєднувала життєрадісність і терпіння, особисту ініціативу і сподівання на власні сили. Вона плекала в душі хлібороба відчуття самодостатності, незалежності, гідності, навіть естетичного смаку. Лінь вважалася одним із найстрашніших гріхів, бо вона руйнувала гармонію між хліборобом і живим космосом. Це ще одна щілина, в яку вдирався Хаос і нівечив людські долі. Така позиція Уласа Самчука дає привід нагадати ідею «сродності» Григорія Сковороди, яка за своєю суттю була не стільки морально-етичною, скільки метафізично-онтологічною [Руснак 2005: 351].

Символ людини праці в романі Уласа Самчука «Морозів хутір» – Григор Мороз. Щоденна робота на землі свого хутора стала для Григора вічною супутницею його життя без якої він і дня не проживав, хіба що в свято. «Ніхто його не бачив інакше, як тільки облитого потом, як тільки при роботі. Забув навіть за святу неділю, а це взагалі щось страшне» [Самчук 2005: 86].

Земля – особливе божество у давньому хліборобському пантеоні, головне – не зрадити її, бо відступництво вважалося найбільшим гріхом для селянина. Коли на допиті Івану сказали покидати хутір і їхати до Сибіру, він промовив: «Мій батько півстоліття будував цей хутір. Було б зле, коли б син покинув його діло протягом одного дня. Волію традицію капітанів потопаючих кораблів, ніж звичку щурів» [Самчук, 2005: 417]. Нескореність, відданість та велика любов до землі й духовних святинь підкреслили закоріненість Мороза у вісь свого буття – у свій хутір.

Пораючись біля землі, худоби, перебуваючи на лоні свого хутора, Морози ніколи не відчували, що живуть у замкненому

просторі, їх праця не була монотонною, бо завжди супроводжувалась новими враженнями. Праця важка, виснажлива, але не одноманітна, оскільки хлібороб має свою філософію буття, зрозуміти яку часом буває важко інтелігентові чи, скажімо, робітникові. Григор Мороз щиро радіє гарно доглянутому збіжжю, худобі. Весна щороку обдаровує його сонячним промінням, неповторним різнобарв'ям рослинного світу. Природа і праця так урізноманітнюють його життя, що його життєвому потенціалу варто позаздрити. Упорядкованість хутора надавала Григору впевненості. «І от перед ним лежить він, справжній хутір, шматок добірної землі, засаджений і заставлений потрібними речами. І сад, і висад, і пасіка, і город… Дім Мороза просторий, а в ньому повно і ситно. І над ним небо – своє і добре» [Самчук, 2005: 88].

Роман Уласа Самчука «Морозів хутір» наповнений звичаями, пронизаний українською обрядовістю, національною традицією, в ньому відображено ментальний дух українця, його життя та праця, його закоріненість у час і простір. Сила людської думки й розуму, жага до праці й до життя здіймаються набагато вище за всі революції, колективізації, гасла й заклики, що мали місце в нашій історії. Ніщо не може побороти нездоланне прагнення людини до перемоги, до знання, до збереження свого духовного світу й історичної пам'яті, до віри в Бога й в свою батьківщину.

Література: *Воропай: 1993*: – Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – К., 1993. – 592 с.; *Мариненко 2005*: – Мариненко Ю. «Ost» У.Самчука // Дивослово. – 2005. – №8. – С.59 –64.; *Руснак 2005*: Руснак І. «Я був повний Україною»: Художня історіософія Уласа Самчука. – Вінниця, 2005. – 451 с.; *Самчук 1999*: Самчук У. На білому коні: Спогади. – Львів, 1999. – 229 с.; *Самчук 2000*: Самчук У. На коні вороному: Спогди. – Львів, 2000. – 279 с.; *Самчук 2005*: Самчук У. Ost: Роман у 3-х т. – Т.1. Морозів хутір: У 3-х ч. – Тернопіль: Джура, 2005. – 452 с.; Самчук 2009: Самчук У. Кулак. Месники. Віднайдений рай: Роман, оповідання, новели. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 488 с.; *Тригуб 2005*: Тригуб Т. Духовний світ Уласа Самчука. Авторське «я» письменника на сторінках спогадів «На білому коні» та «На коні

вороному» (урок з української літератури в 11 класі) // Українська мова й література в школі. – 2005. – №2. – С.42.

Володимир Ступінський, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 УКР)
УДК 82-312. 1

Проблеми шкільного прочитання поезії Дмитра Павличка

У статті розглядається творча індивідуальність поета Д.Павличка крізь призму специфіки вивчення лірики митця на уроках літератури в школі. Досліджуються вузлові проблеми, на які слід акцентувати увагу школярів у процесі аналітичної роботи.

***Ключові слова**: шкільні програми, творчий портрет, поетичний гранослов, аналітична робота, особисте і суспільне каяття.*

Stupinskiy V. Problems of Dmytro Pavlychko's poetry readings in school.

This article deals with the creative individuality of poet Dmytro Pavlychko in the light of artist's lyrics study at the literature lessons at school. It also pays attention to the key problems, to which pupils should be made to pay attention in the process of analytic work.

***Key words**: school schedule, creative portrait, poetic word creation, analytical work personal and society remorse.*

Сучасні шкільні програми з української літератури пропонують вивчення поетичного доробку Дмитра Павличка у 11 класі під таким кутом зору: громадянські мотиви лірики поета; філософський погляд на сучасний світ та людину в ньому («Погляд у криницю», «Голгофа»); самоаналіз власної душі й долі в циклі «Покаянні псалми» («Це ти створив мене таким»); Пісенна лірика митця (збірка «Таємниця твого обличчя») [Українська література. 5-11 кл. Програма 2009: 122].

Творчий портрет митця відтворений у працях М. Ільницького, В. Моренця, Л. Таран 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. Перш за все, це опрацювання переднього слова для двохтомника [Павличко Д. Павличко Д. Вибрані твори] Миколи Жулинського «Відчайдушний голос українського болю», ключовою тезою якої така характеристика творчого феномену Д. Павличка: «Розп'ятий між Лірикою і Політикою» [Жулинський 1989: 5 – 25]. Пильно вдивляючись в образ «розп'ятого» та вистраждану ним Музу, віднайдемо в поетиці геніальні асоціативні ряди: – дерева (древа) і родини, сім'ї: «Гуцульщина споконвік шанувала дерево – вірного супутника людини від колиски до труни. У Павличка це особливе ставлення, відбите сотнями образів [Моренець. Сто доріг: 7]. Тому у представленні творчого портрета Д. Павличка доцільним буде прочитання текстів різних періодів творчості: «Мені приходять телеграми» (1954) і «Родина» (1979). У першій слова народжуються із надр щемливого болю любові до матері, її стражденної долі.

У поезії «Мені приходять телеграми» із щемливого болю до матері, на

пошану її стражденної жіночої долі народяться слова: «Вона не пам'ятає дати / Лиш з згадує, що восени / Вродився я, коли копати / Картоплю з батьком йшли вони; / Родина / Є в кожної людини рідне древо / – Як зірка чи як мати. Доки грім, / Захекана сокира чи пила / Не вб'ють його, душа росте і квітне. / Шукаєш деревини й світла, / А знаходиш матір. Скрізь вона – / І в променях, і в коренях, і в дзвонах».

Наступний асоціативний ряд – школа і Україна. Школа залишила відчуття приниження, знущання з рідного слова і велику любов до України. Про цю сутність поета-гранослова скаже М. Жулинський: «В українській літературі останнього півстоліття Павличко сам був і залишається найактивнішим і найпотужнішим лицарем захисником Українського слова» [Жулинський 1989: 9]. А починалося з оцих щемливих рядків: «У дитячому серці жила Україна – / Материнські веселі й журливі пісні, / Та за мову мужицьку не раз на коліна / Довелося у школі ставати мені. / Непокривлену душу хотіли зламати / Та ламалися тільки болючі киї, / Наді мною ночами відплакала мати, / Я ж не зрікся ні мови, ні пісні її./ І померла з гризоти вона молодою, / Залишився надовго без матері я, / Та не був ні хвилини в житті

сиротою, / Бо вела мене в світ Україна моя!», написаних 1955 року, після смерті матері.

У вивченні біографічних даних важливо віднайти і донести до розуміння школярів громадянське, естетичні і філософське кредо поета. Тому звернення до ідейного змісту поеми «Вогнище» (1979 – 2005) з методичного боку є доцільним. Трагічний факт насильницької смерті – розстрілу німцями брата Петра як заложника 1944 року – ліг в основу філософського діалогу покійного з ліричним героєм: «Ти написав колись на домовині / Свою дитячу клятву... Чи ж донині / Забулось те, що так тебе пекло? // Брат: «Тоді почув ти голос долі / Писав на віку, плачучи тихцем, / Свій перший вірш столярським олівцем. / Тоді ти кредо вистраждав найвище / Поклявся йти за брата на кострище».

Ліричний герой, натхненний словами брата, стає свідомий свого місця в долі України: «Та боротьба ще буде йти віками / З похмурими труйними павуками, / Допоки з павутиння зла й брехні / Не вийде людство на шляхи сяйні». Він закликає до активної співпраці за долю Вітчизни, представляючи глибинний величний пласт історичної пам'яті: «Без серця жити – краще вже згоріть. / Я вогнищем відчув себе на полі, / Що спалює людські страждання й болі. / Прийдіть, мої брати, мої діди, / Опришки, запорожці, галайди, / Докиньте сміливо свої закови / В огонь моєї палахкої мови!»

Безпосередній процес аналітичної роботи над поетичним текстом передбачає використання кращих зразків з метою заглиблення у внутрішню структуру тексту. Тому після прочитання та прослуховування у музичному, пісенному варіанті «Двох кольорів» звернемося до Івана Драча: «Поєднання цих двох кольорів поселилось у бандерівську символіку і жахало в радянську добу. / Існувала вона в народних піснях і до Павличка, але увиразнилася саме в його тексті – музика Олександра Білаша допровадила його до кожного українського серця. У народних піснях – це інакше. Відома історія, почута з уст поета, не зайвою буде і тут. В перші дні існування пісні Дмитро приїхав до Стопчатова і повертався з батьком з якоїсь гостини. Була вже ніч, і після звідкись виринула нежданно-негадано. Чи тоді це співали по селах, чи то радіо було виною. Але батько зупинився і сина зупинив: « – Давай послухаємо. Стали. Слухали. Нарешті батько,

старий січовий стрілець, промовив розчулено до сина: – Ото якщо колись напишеш отаку пісню, можеш себе вважати поетом. Вночі було не видно, як з очей Дмитрових скрапнули сльози... Дуже вже ці кольори туляться до Павличка. Жорстокі і немилосердні, величні і трагічні, наче про нього забули інші кольори райдуги».

Народна пісня «Два кольори» має свою цікаву історію. Утвердив її найкращий виконавець Дмитро Гнатюк – слово в слово виконував він її, не дослухаючись порад Щербицького щось змінити в тексті, аби не був таким сумним і печальним: « – Невже це поет не заробив нічого у житті – лише згорточок старого полотна? – допитувались вчительки в школах у своїх учнів, з якими співаки цю ж пісню, але мусили за вказівкою райкомів трохи її дискредитувати. Великою мірою ця пісня втримала поета на радянській поверхні, як переклад «Витязя у тигровій шкурі» втримав Бажана за сталінщини, як пісня «Із-за гір та з-за високих сизокрил орел летить» давала Ревуцькому і Римському можливість якось існувати в системі терору і страху... «Оба на полотні, в душі моїй оба!... Чому не обидва, чи обоє?» – допитував мене один кагебіст на Чернігівщині. «Тому, що ближче до російської, майже як оба», – відповідав я настирливця. Тому нічим було крити» [Драч 2004: 2]. Характерним для Павличкової поезії є суперечливе, контрастне ліричне начало. День – ніч, світло – тінь, темнота; добро – зло, любов – ненависть, — це вічні антитезові філософські величини, характерні усій без винятку світовій ліриці, притаманні поезії «Погляд у криницю» (1979).

Ліричний герой чітко увиразнює в першій строфі своє розуміння філософської сентенції «світло»: «Я розумію світло. Це душа. / Любові й космосу глибини. / Жертва. Блиск розуму. Благовіщення миру. / Палання рук. Веселощі трави». Однак у роздумах над поняттям «темнота» він піддає сумніву правоту своїх суджень: «А що таке темноти? Я не знаю. / Можливо, це – самотності печаль. / Дух каменя. Жало злоби. Липкі / Пов'язки мумій. Заздрість ненаситна». І доходить висновків, що власне на противагах, контрастах, антитезах, болях, муках і одужаннях, вибудоване людське світосприйняття, і воно вкрай необхідне, оскільки допомагає істоті розумній homo sapiens відчувати світ, балансувати на хиткому й небезпечному канаті, що називається життям: «Але без темряви свою снагу / Не може сяйво людям

об'явити: / Потрібна ніч знесиленим очам. / Тьма смерті очищає джерело / Людського зору, як пісок підземний / – Ті води, що прозріють у криниці».

Аналітичній роботі над сонетом «Голгофа» (1969) передує осмислення самого поняття «голгофа»: це гора у Єрусалимі, на якій розіп'яли Ісуса Христа і злодія. Слово «Голгофа» ввійшло в активний словник людства як синонім мучеництва і страждань за свою віру, переконання, пошуку істини: «Одна Голгофа споконвік була: / Розбійник і Творець висіли поруч, / І в темряві не розрізняли їх. / Та ми повинні бачити при світлі, / Де вбитий Бог, а де всесвітній хам, / Що перед смертю розпинав народи. / Ліричний герой проймається тими ж проблемами, що й у «Погляді в криницю»: світло людського розуму, віри, нероздільні, супроводжується муками і стражданнями. Тільки одержимий геній може пройти крізь натовп зневірених, озлоблених, жорстоких, взяти на себе хрест і силою своєю, мукою, кров'ю, жагучим словом переконати, перетворити пітьму у світло, зневіру – у віру, лжу – в істину, відрізнити Господа від Хама.

Читанню «Покаянних псалмів», особливо першого «Це ти створив мене таким» передує опрацювання статті «Коментування, примітки» [Павличко 1989: 565 – 566]. «Увагу читача привернув насамперед зміст сказаного автором. Каяття як мотив творчості в «радянській» літературі було вкрай рідкісним, а в такому масштабі, як у Дмитра Павличка, воно проявилося, либонь, чи не вперше. Тимчасом на порозі vita nova, коли нація вступала в нову для себе епоху, каяття було абсолютною необхідністю як невід'ємний атрибут етики нерабів. Тут буде дуже доречно згадати вислів австрійського філософа Людовіка Віттенштейна (1889 – 1951), основоположника логічного та аналітичного позитивізму: «Частиною нового життя має стати сповідь». Очищення без сповіді неможливе, переконаний автор українських покаянних псалмів. На наш погляд, «Покаянні псалми» – це унікальний досвід розробки теми особистого і суспільного каяття не лише в українській , а в усій світовій поезії.

Восьмивірші. Своєрідний цикл. Це єдина добірка восьмивіршів автора, хоч окремі твори цієї форми трапляються і в інших книгах поета [Павличко 2008, І: 565 – 566].

Основними тезами, що супроводжують підсумовуючу частину бесіди вчителя з учнями про філософію «Покаяних псалмів» є наступні: кожен має право на сумніви, помилки, але при цьому мусить знайти в собі мужність визнати їх; відверта розмова людини з Богом – обов'язковий і постійно необхідний акт віднайдення свого внутрішнього морального стрижня.

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 [Пультер, Лісовський 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 Д. Павличка, представлена сучасною шкільною програмою, дає багатий матеріал. Якісно прочитана, прокоментована, прослухана у музичному виконанні поезія «Два кольори», осмислені під філософським кутом зору поезії «Погляд у криницю», «Голгофа», цикл «Покаянних псалмів» дають сучасним українським школярам уявлення про одного з видатних сучасних українських поетів-філософів, творчість якого, за твердженням Людмили Таран – це «болісний роздум про особисту відповідальність за власні вчинки. А потім – як вищий вияв – приходить відповідальність за увесь світ. Але це не означає, що він не знає сумнівів, борінь, зривів, а іноді навіть відчаю, безвиході. Щоправда, на подібних екстремальних моментах поет ніколи не акцентує своєї уваги. Тим-то й дорогий для нас саме такий –

неоднозначний – ліричний герой. Бо він – живий» [Таран 1981: 28].

Література: *Драч 2004: –* Драч Іван. Штрихи до портрета Дмитра Павличка з нагоди 75-річчя з дня народження. Переплились, як мамине шиття, сумні і радісні дороги // Урядовий кур'єр – № 183. – 28 вересня 2004 – – С. 12.; *Жулинський 1989*: Жулинський М. Відчайдушний голос українського болю // Павличко Д. Вибр. Тв.: В 2 т. – Т. І. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5 – 38.; *Ільницький 1988*: – Ільницький М. М. Дмитро Павличко. Нарис творчості. – К., 1988.; *Павличко 2008*: Павличко Д. Вибр. Тв.: В 2 т. – Т. 1. Вірші. Поеми. –К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2008. – 606 с.; *Павличко 1989*: – Павличко Д. Твори В 3 т. – Т. 1. Поезії. – К.: Дніпро, 1989. – 500 с.: *Пультер 2004*: – Пультер С, Лісовський А. Методика викладання української літератури. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 144 с.; *Таран 1981*: – Таран Л. «Дух життя справляє торжество» (Штрихи до портрета Дмитра Павличка) // Українська мова і література в школі. – 1981.– № 7. – С. 23 – 31.; Українська література. 5-11 класи. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. – К.: Генеза, 2009.

Ступинский В. Проблемы школьного прочтения поэзии Дмитрия Павлычко.

В статье рассматривается творческая индивидуальность поэта Д.Павлычко сквозь призму специфики изучения лирики художника на уроках литературы. Исследуются узловые проблемы, на которых следует акцентировать внимание ученикоы в процессе аналитической работы.

***Ключевые слова**: школьные программы, творческий портрет, поэтический гранослов, аналитическая работа, личное и общественное покаяние.*

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4Укр)
УДК 82-312.1.

Неокласичний дискурс Максима Рильського

У статті простежується формування творчої індивідуальності Максима Рильського, художній дискурс якого

розвивався у річищі неокласичного дискурсу. Поет досяг філософської глибини і витонченої рівноваги художніх форм, плекаючи класичний сонет, александрійський вірш, октави, ямби, розмаїття розмірів і строф: дистихи, терцети, терцини, катрени, сектини (шестивірші), нони (дев'ятивірші), децими (десятивірші)

***Ключові слова**: дискурс, неокласицизм, античність, вічні образи, краса, гармонія, сонет, дистихи, терцини, сектини*.

Tkachuk M. Neoclassical discourse of Maksym Rylsky.

This article traces the forming of creative individuality of Maksym Rylsky, artistic discourse of which developed in the trend of neoclassical discourse. The poet achieved the philosophical depth and refined balance of artistic forms fostering classical sonnet, alexandrine, octave, iambus and variety of metres and stanzas: distich, terzetto, terza rima, quatrain, sestina (six lines stanza), nona (nine lines stanza), and decima/espinella (ten lines stanza).

***Key words**: discourse, neoclassicism, antiquity, eternal images, harmony, sonnet, distich, terza rima and sestina.*

Максим Рильський – один із найбільших поетів XX століття, чий внесок у національно-духовне відродження народу неоціненний. Витончений майстер неокласицистичного стилю, він витворив неповторний художній світ, наповнений гуманістичним змістом. Увійшов в українську культуру як поет, перекладач, публіцист, фольклорист, етнограф, мистецтвознавець, літературознавець, мовознавець.

Максим Тадейович Рильський народився 19 березня 1895 року в Києві, хоча своєю малою батьківщиною вважав село Романівку Попільнянського району Житомирської області. Його батько, Тадей Розеславович Рильський, походив з давнього роду сполонізованої української шляхти, був дворянином Російської імперії. Він усвідомив своє глибоке національне коріння і став натхненником та учасником національного відродження України у другій половині XIX століття. Тадей Рильський увійшов до культурницького осередку інтелігенції «Стара громада», який складали відомі культурологи, історики, мовознавці *Володимир* ***Антонович***, *Кость* ***Михальчук***, *Павло* ***Житецький***, *Микола* ***Лисенко***, *Михайло* ***Старицький*** та інші. Вони прагнули зблизити

інтелігенцію з простолюдом, через просвітництво розбудити національну свідомість та гідність народу.

Бувальщину про свого прадіда Тадей Рильський розповів на сторінках журналу «Київська старовина» (1888). Під час Коліївщини прадід, тоді чотирнадцятилітній хлопець, навчався в Уманському колегіумі. Одного разу він зі своїми друзями натрапив на загін гайдамаків, які хотіли стратити паничів. Проте в останню мить студент заспівав відомий серед народу псалом «*Пречиста Діво, мати руського краю*». Зворушений чудовим голосом хлопця отаман заплакав і наказав відпустити його з іншими шляхтичами. Мати поета, Меланія Федорівна, була селянкою села Романівка, вирізнялася своєю тактовністю, душевною красою і чарівним голосом. Вона прищепила своїм синам — Іванові, Богданові, Максимові — любов до народних пісень і легенд, яких знала безліч. Дитинство майбутнього поета минуло в Романівці, де він милувався красою річки Унави, греблею, що перепинала її, розливалася у зарослий очеретами ставок. Так для хлопчини відкрився світ природи, яка нагадувала йому розкриту книгу і згодом була оспівана в чудовій пейзажній ліриці. Максим захоплювався читанням книг у батьковій бібліотеці, рибальством, мисливством. У семилітньому віці він утратив батька.

З осені 1908 року Рильський навчався у приватній гімназії в Києві, мешкав у будинку *Миколи* ***Лисенка***, з яким мав щастя щодня спілкуватися, відвідувати вечори за участю композитора, камерні концерти, на яких звучала музика Лисенка, Гайдна, Моцарта, Шопена, Бетховена. Молодий поет у вірші «Подивись: женці схилились», присвяченому Лисенкові, порівняв його з жайворонком, який своїм співом духовно підносить народ. У цьому середовищі з любов'ю ставилися до рідної історії, культури, української мови, що позначалося на формуванні світогляду майбутнього поета. З одного боку, на нього мали вплив українське мистецтво, творчість *Тараса* ***Шевченка***, *Івана* ***Франка***, *Михайла* ***Старицького***, *Миколи* ***Вороного***, *Олександра* ***Олеся***, *Лесі* ***Українки***. З другого боку, на становленні естетичних смаків юнака позначилися французькі митці-класики, модерні поети Європи: *Олександр* ***Блок***, *Стефан* ***Малларме***, *Поль* ***Верлен***, *Артюр* ***Рембо***, *Шарль* ***Бодлер***. У будинку Лисенка гімназист Максим закохався у доньку композитора Галю, яка вже

мала нареченого. На основі цих переживань виникла збірка «На білих островах» (1910), написана Рильським у річищі символізму. Леся Українка ознайомилася з цією збіркою і напророкувала її авторові славне майбутнє.

У 1915 році Максим Рильський вступив на медичний факультет Київського університету, проте медицина була не до душі юнакові, тому 1917 року він перевівся на історико-філологічний факультет. Грізні події громадянської війни, голод і холод спонукали Максима Тадейовича 1918 року залишити місто і повернутися до Романівки. У 1919 — 1923 роках він вчителював у селах Вчорашнє та Романівка, де в будинку Рильських відкрили семирічну школу. Разом з братами Іваном та Богданом організував драматичний гурток, в якому був і режисером, і актором, і музикантом. Ці події митець згодом опише в поемі «Мандрівка в молодість». За його спогадами, це були часи поглибленої самоосвіти: він студіював праці з естетики, філософії, мистецтвознавства, літературознавства, історії. Поступово Максим Тадейович став провідним фахівцем у сфері гуманітарних наук. Водночас Рильський опублікував свої вірші в часописах «Шлях», «Літературно-науковий вісник». Значний читацький інтерес викликали його збірки «Під осінніми зорями» (1918), «Синя далечінь» (1922), поеми «На узліссі», «Царівна» (1918).

Повернувшись до Києва, Максим Тадейович викладав українську мову і літературу в школах та на робітфаці Київського університету, читав курс теорії перекладу в інституті лінгвістичної освіти. У 1926 році Максим Рильський одружився з Катериною Миколаївною Очкуренко, а в 1930 році у них народився син Богдан. Поет поринає в літературно-мистецьке життя міста. Дух творчої змагальності і дерзновенного новаторства захоплює його. Рильський зблизився з *поетами-неокласиками*, які пропагували вивчення і застосування культурних здобутків рідного народу та людства, ідею духовного відродження України. *Микола* ***Зеров***, *Максим* ***Рильський***, *Павло* ***Филипович***, *Михайло* ***Драй-Хмара***, *Освальд* ***Бургардт*** (*Юрій* ***Клен***) орієнтувалися на античну класику, французьких поетів-парнасців, прагнули по-новому розвивати гуманістичні традиції європейської лірики. Вони культивували класичні форми, зокрема жанр сонета, рондо, ронделі, спиралися

на досягнення світового письменства, любили використовувати античні сюжети, крізь призму яких прочитувалася сучасність.

У цьому контексті знаковими у тогочасній поезії були збірки Рильського «Крізь бурю й сніг» (1925), «Тринадцята весна» (1926), «Де сходяться дороги» (1929), «Гомін і відгомін» (1929). У них Максим Рильський досяг філософської глибини і витонченої рівноваги художніх форм, плекаючи класичний сонет, олександрійський вірш, октави, ямби, розмаїття розмірів і строф: дистихи, терцети, терцини, катрени, сектини (шестивірші), нони (дев'ятивірші), децими (десятивірші).

На початку 30-х років деякі більшовицькі критики звинуватили неокласиків у «відриві від сучасності», пропаганді «панської ідеології», захопленні класичною спадщиною, відносили їх до «буржуазних», тобто «класово» ворожих новій владі митців. Почалися показові суди «ворогів народу», масові репресії невинних людей. 19 березня 1931 року (у день народження) Максим Рильський був арештований за звинуваченням у приналежності до міфічної української контрреволюційної організації. У Лук'янівській в'язниці поет перебував п'ять місяців. Слідчі ДПУ катували митця, штовхали на шлях самообмови: він має покаятися за свою «аполітичність», відстороненість від «живої праці серед робітничих мас», «нерозуміння класової боротьби», «шкідливий естетизм». Під загрозою десятирічного ув'язнення на Соловках поет «покаявся» і представив слідчому написану ним у в'язниці «Пісню про Сталіна». 19 серпня 1931 року митець опинився на волі.

Талановитий поет жив в атмосфері страху, оскільки органи безпеки постійно стежили за ним. На одній з нарад *Микита* ***Хрущов*** запропонував ув'язнити Рильського. Врятував поета *Павло* ***Тичина***, який переконав партійного вождя, що «Пісня про Сталіна» Рильського (музика *Левка* ***Ревуцького***) стала народною, тому арешт її автора людям важко буде пояснити. У збірці «Знак терезів» (1932) Рильський задекларував свою лояльність до влади, підтримав офіційну концепцію поезії як ідеологічної зброї партії: «*Мусиш ти знати, з ким / Виступаєш у лаві, / Мусиш віддати їм / Образи й тони яскраві, / Мусиш своє ім'я / Там написати чесно, / Де мільйонне сіяє: / Клас*» [Рильський 1983, 2: 8]. Проте митець залишався вірним неокласичній поетиці. У цій стильовій манері письма створено цикл «Постаті», в якому змальовано образи Прометея, Бетховена,

Шевченка, Франка, а також — коваля, робітника. Все-таки митець не став трубадуром «соціалістичного реалізму», оскільки сповідував гуманістичні цінності, ідеали краси і художньої правди. У його творах переважали краса, висока духовна культура самодостатньої особистості, віра в перемогу добра над злом. Поетичним кредо Рильського була любов до України і людства, яка керувала його вчинками, визначала тональність творів.

У 1935 — 1942 роках Максим Тадейович завідував літературною частиною Київського театру опери та балету імені Тараса Шевченка. Він створив лібрето опер «Тарас Бульба», «Захар Беркут», «Хвесько Андибер», «Паливода» та інших. Рильський опублікував збірки поезій «Київ» (1935), «Літо» (1936), «Україна» (1938), «Збір винограду» (1940), чимало віршів переклав з інших мов. Він виступив з доповідями на урочистостях, присвячених 125-річчю від дня народження Кобзаря в Москві, 750-річчю від створення поеми *Шота* ***Руставелі*** «Витязь у тигровій шкурі» у Тбілісі.

Під час війни з 1941 до 1943 року Максим Тадейович із сім'єю перебував в евакуації в Уфі — столиці Башкирії, куди було перевезено українські наукові та культурні установи, редакції часописів. Рильський працював науковим співробітником Інституту мови і літератури, завідувачем відділу публіцистики журналу «Українська література», написавши понад шістдесят культурологічних та історичних статей. За видатні заслуги в розвитку науки і культури його було обрано академіком АН УРСР (1943). Восени 1941 року Рильський зачитав по радіо патріотичну поезію «Слово про рідну матір». За спогадами *Юхима* ***Мартича***, у митця була своєрідна манера читання віршів: притиском голосу виділяв головне в реченні, рядку, інтонаційно увиразнював ритміку твору. Рідна матір — це Україна, змальована багатогранно, як пейзажний, історіософський та культурологічний образ. Для поета Вітчизна — «*земля, яку сходив Тарас / Малими босими ногами», «степів широчина бездонна», «печаль і радість наша, пісня*» [Рильський 1983, 3: 19]. Головна ідея «Слова про рідну матір» — утвердження незнищенності святинь минулого і сучасного, прославлення безсмертя народу та Батьківщини, віра в її світле майбутнє і свободу. Поет лаконічно зобразив просторові координати рідної землі: «*Гримить Дніпро, шумить Сула, / Озвались голосом Карпати / І клич*

подільського села / В Путивлі сивому чувати» [Рильський 1983, 3: 22]. Цими образами автор поетизує духовні цінності народу, який повстав проти фашистської чуми.

Під час війни Рильський активно виступав на численних мітингах, багато писав. Поетичні книги «За рідну землю» (1941), «Слово про рідну матір» (1942), «Світова зоря» (1942), «Світла зброя» (1942), «Велика година» (1943), «Неопалима купина» (1944) — яскраві зразки високохудожньої патріотичної лірики. За словами *Леоніда* ***Новиченка***, в цих творах Рильський постав як митець з глибокоісторичною пам'яттю і міцним відчуттям національних поетичних джерел. Він вдався до праобразів нашого народу, скажімо, *неопалимої купини* — символу Вітчизни. У поемі «Жага» ліричний герой оповів про духовну нерозривність людини і рідної землі. *Жага* — це полум'яна любов до Батьківщини; *степова спека*, що випалює все живе, асоціюється з фашистською окупацією рідної землі. Ліричний герой малює хресну дорогу України і вірить у її воскресіння: «*І вірю, нене, до загину, / Що зійде промінь в далину, / Неначе шабля золота, — / І в заповідану годину, / В прозору тишу голубину, / Ти зійдеш, рідна, із хреста*» [Рильський 1983, 3: 53].

У квітні 1944 року Максим Тадейович повернувся до зруйнованого війною Києва і поринув у громадську роботу: виконував обов'язки голови президії Спілки письменників України, депутата Верховної Ради СРСР, віце-голови Всеслов'янського комітету та інші. У повоєнний період Рильський побував у кількох країнах Європи, що служило імпульсом для написання нових творів, збагачувало тематику та жанровий репертуар поезії. Побачили світ його збірки «Вірність» (1946), «Мости» (1948), «Наша сила» (1952), «Сад над морем» (1955) та інші.

Правда, в цей період посилилися утиски деяких діячів української культури; їх було звинувачено в «українському буржуазному націоналізмі», у зв'язках з петлюрівщиною. Однак у таких складних умовах Максим Тадейович тримався мужньо і продовжував писати. У його особі гармонійно поєдналися риси людини і поета, інтелектуала і ніжного лірика.

Рильський дуже любив квіти — ромашки, чорнобривці, гладіолуси, жоржини, флокси, троянди. Поет старанно доглядав плодові дерева, кущі, виноградні лози у своєму саду. В його

будинку в Голосієвому скрізь буяли квіти, зеленіли пальми і фікуси. Словом, любов до природи і доброзичливість до людей були основними рисами поета. Перекладач *Олександр* ***Дейч*** відзначив зосереджений спокій, стриманість у словах і жестах Максима Тадейовича, підкреслив природну артистичність поета, що виявлялася у витонченій і галантній манері поведінки, в умінні спілкуватися з найрізноманітнішими людьми, із захопленням розповідати й уважно слухати співбесідника.

У другій половині 50-х — на початку 60-х років відбувся творчий злет Максима Рильського, названий літературознавцями його «*третім цвітінням*». Талант поета ніби заново відродився, розквів, засіяв новими гранями. Митець підніс свою поезію на небувалу висоту, наповнивши художньо досконалі твори глибокими думками і почуттями, філософськи місткими образами. В цю пору побачили світ знакові для української поезії збірки віршів «Троянди й виноград» (1957), «Далекі небосхили» (1959), «Голосіївська осінь» (1959), «Зграя веселиків» (1960), «В затінку жайворонка» (1961), «Зимові записи» (1964). Особливий резонанс у суспільстві мали «Вечірні розмови» Рильського — есе, опубліковані у газеті «Вечірній Київ». Письменник порушив актуальні питання сучасності, зокрема шляхи розвитку мистецтва, проблеми етики й естетики. В есе «Краса» він захищав красу як органічну ознаку справжнього мистецтва: «*Краса. Ми ніби забули це слово, ніби забули, що обов'язковою ознакою роману, поеми, музичного твору, картини є те, що вони, висловлюючи і виявляючи передові ідеї свого часу, стоячи на службі народу, повинні бути красиві*». Автор утверджував ідею, що мистецтво є сферою прекрасного, а не слугою політиків. Тому цінував творчу особистість, її внесок у культуру; він відзначив: художні й духовні цінності творить не абстрактний народ, а могутні індивідууми. Заперечуючи «соцреалістичне» розуміння поезії як відгуку на злобу дня, есеїст захищав національну самобутність у мистецтві, яка засвідчує його гуманістичний вимір.

Незабаром після публікацій Максимом Рильським есе про красу виникла дискусія про науково-технічний прогрес і духовний світ людини. У дискусії між «*ліриками і фізиками*» активну участь узяв Рильський-лірик. Деякі фізики, захоплені успіхами в освоєнні космосу, на сторінках преси стверджували, що сучасна людина має бути раціональною, тому слід відкинути «емоції», почуття, духовні й моральні цінності, бо вони не дають

матеріальних благ. Поет виступив проти зневаги духовної культури, дегуманізації особи, яку пропонували «технарі». У поезії «Діалог» він стверджував: «*Ця суперечка виникла не вчора, / Може, у печерній ще добі, / Але буть додатком до мотора / Для людини мало, далебі! // Як же так убого ви живете, / Чом так занепали ви, скажіть, / Щоб у дні космічної ракети / Солов'я не в силі зрозуміть?*» [Рильський 1984, 4: 216].

Максим Рильський був першокласним перекладачем українською мовою творів світового письменства. У теоретичній праці «Проблеми художнього перекладу» поет назвав переклади творів з інших літератур культурним чинником неоціненної ваги, знаряддям спілкування між народами, фактором поширення передових ідей і обміну духовними цінностями. Митець відтворив рідною мовою понад п'ятдесят книг. Поет дотримувався принципу, що перекладач у кожного митця має знайти творчу домінанту, відтворити найсуттєвіше, що притаманне його манері письма. Це — твори світових класиків, зокрема *російських — Олександра* ***Пушкіна***, *Кіндрата* ***Рилєєва***, *Федора* ***Тютчева***, *Михайла* ***Лермонтова***, *Миколи* ***Некрасова***, *Антона* ***Чехова***; *французьких — Ніколи* ***Буало*** («Мистецтво поетичне»), *П'єра* ***Корнеля*** («Сід»), *Жана Батіста* ***Мольєра*** («Мізантроп»), *Жана* ***Расіна*** («Федра»), ***Вольтера*** («Орлеанська діва»), *Едмона* ***Ростана*** («Сірано де Бержерак»), *Віктора* ***Гюго***, *Стефана* ***Малларме***, *Поля* ***Верлена***; *польських — Адама* ***Міцкевича***, *Юліуша* ***Словацького***, *Марії* ***Конопніцької***, *Юліана* ***Тувіма***; *англійського — Вільяма* ***Шекспіра*** («Король Лір», 121-й сонет); *німецьких — Йоганна Вольфганга* ***Ґете***, *Генріха* ***Гейне***; *чеських — Ярослава* ***Врхліцького***, *Вітезслава* ***Незвала***; *білоруських — Янки* ***Купали***, *Якуба* ***Коласа***, *Пятруся* ***Бровки***, *Максима* ***Танка***; *грузинських — Акакія* ***Церетелі***, *Симона* ***Чіковані***, *Іраклія* ***Абашідзе***; *вірменських — Хачатура* ***Абовяна***, *Аветіка* ***Ісаакяна*** та інших. Особливо талановитими фахівці вважають його переклади «Євгенія Онєгіна» *Олександра* ***Пушкіна***, «Пана Тадеуша» і «Конрада Валленрода» *Адама* ***Міцкевича.*** Максим Рильський заклав основи української школи перекладачів. Його шляхом ішли такі видатні перекладачі, як *Борис* ***Тен***, *Григорій* ***Кочур***, *Микола* ***Лукаш***, *Дмитро* ***Паламарчук***, *Михайло* ***Москаленко*** та інші. Шануючи заслуги поета як теоретика і практика художнього перекладу, в Україні

встановлено щорічну літературну премію імені Максима Рильського за кращий художній переклад.

Вражає багатогранна діяльність Максима Рильського. Велику цінність мають його праці з історії та теорії літератури. Викликають інтерес його розвідки про творчість Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся, Миколи Зерова, Григорія Косинки, Євгена Плужника, Остапа Вишню, Олександра Довженка, Андрія Малишка, Дмитра Павличка. *Критик* умів вирізнити характерні ознаки творчості кожного митця. Так, у статті про Юрія Яновського він відзначив духовну близькість автора «Вершників» з Миколою Гоголем; відніс твір до новелістичного жанрового різновиду роману — модерного явища в українському письменстві; назвав прозаїка романтиком за світосприйманням і світоглядом, «*тонким ліриком і чарівним пейзажистом, закоханим у рідну землю*».

Максим Рильський збагатив українську культуру своїм внеском у мовознавство, зокрема він був редактором тритомного «Російсько-українського словника» (1968), шеститомного «Українсько-російського словника» (1963), одинадцятитомного «Словника української мови» (1970 – 1980). Упродовж життя Максим Тадейович цікавився фольклористикою, досліджував поетику українських народних дум у контексті героїчного епосу слов'янських народів, вплив української народної творчості на художні шукання Тараса Шевченка, Лесі Українки та інших митців. Під його керівництвом було написано перший підручник з фольклору для вузів «Народна поетична творчість» (1965). Нині Інститут мистецтва, фольклору та етнографії НАН України носить ім'я Максима Рильського.

З 1951 року Максим Тадейович мешкав у будинку, побудованому ним у Голосієвому, посадив сад, виростив двох синів, написав чимало книг. Краса природи, спокій, дружна сім'я, розміреність життя викликали творче натхнення, філософські настрої. Та невиліковна хвороба вже підкошувала здоров'я митця. 24 липня 1964 року Максима Рильського не стало. Поховано його на Байковому кладовищі в Києві.

Лірика Максима Рильського — поетичний універсум, що сягає античних і сучасних часів, Всесвіту і Романівки. Його твори пройняті життєствердною мудрістю, щирим ліризмом, любов'ю до людини. Він розвивався в річищі художніх шукань

неокласиків, що орієнтувалися на гуманістичні цінності світової культури, яка була ґрунтом і матеріалом для творчості. Це зумовило його оригінальну поетику: лаконізм і ліризм вислову, гнучкість образів, яскравість епітетів, досконалість поетичної форми, витонченість почуттів, універсалізм художнього мислення, культурологічну масштабність, уміння поєднати вічне і неперехідне, широкий погляд на світ і людину. У творчому доробку поета є пейзажна, інтимна, філософська та історіософська лірика.

Для Максима Рильського поезія є засобом пізнання життя й утвердження гуманістичних ідеалів. Продовжуючи традиції світових і українських класиків, він порушив тему місця митця в новій добі. Це був непростий час, сповнений протиріч і драматизму, в якому захищалися протилежні концепції мистецтва: від пролеткультівського заперечення естетичних надбань минулих епох до утилітарного його трактування як додатку в боротьбі з «класовими ворогами». Поезії-агітки, віршовані гасла цінувалися вище за досконалі твори. Звісно, партійні критики відносили високохудожню лірику Максима Рильського до «буржуазної», ворожої. Проте навіть у таких складних умовах поет мужньо пропагував справжні духовні цінності.

У ранньому творі «Бенкет» Максим Рильський виводить образ поета, в серці якого «*вічно йде війна*» [Рильський 1983, 1: 348]. Митець стоїть перед вибором: боротьба чи втеча від дійсності? Він вітає тих, хто обирає битву, але замикається у собі. Натомість дівчина вважає, що серце у поета «*ніжне і слабке*», але той, хто втікає з поля битви, тяжко розплачується: губить талант, «*як щит Горацій*» [Рильський 1983, 1: 350]. Перебуваючи у пошуках, молодий Рильський декларує класичну досконалість форми, заглиблюється у світ антики та епохи Відродження. Його поет у вірші «В високій келії, самотно-таємничій» сповідує ідеал творчої праці, в якій бачить смисл життя. Дух пошуку «*на все кладе печать / Прозорої краси і срібного спокою, / Яких земним устам не чуть і не назвать*» [Рильський 1983, 1: 128]. Для ліричного героя краса символізує найвищий критерій мистецтва, в його очах сонет є виявом «*краси гаїв і тиші зимової. / Зі сніжних рим дзвінких його зложив поет, / Чий силует на тлі блакиті неземної / Для тих, хто молиться, є Божий силует*»

[Рильський 1983, 1: 138] («Срібний сонет»). Отож у своїй творчій місії поет уподібнюється Богові, несе людям слово істини і любові. Образи Музи, Поета, Орфея наповнюються животворною силою, даруючи людству красу.

Проблему мистецтва Рильський порушив у сонеті «Коли усе в тумані життєвому». За формою це — англійський (або шекспірівський) сонет, що складається із трьох катренів та двовірша. Рильський використав перехресне римування, що увиразнює динаміку розгортання ліричного сюжету. Оповідь ведеться як діалог ліричного героя із собою, немов з «іншим». Героя охоплює меланхолійний настрій, бо життя виявилося таким швидкоплинним, у душі «*огонь давно згорів*» [Рильський 1983, 1: 136], залишилися тільки розгубленість і сум від втрат. Проте на світі є інші вартості, які несе у собі поезія, — це вічні цінності духовності, краси, гармонії. «*В тобі, мистецтво, у тобі одному / Є захист: у красі незнаних слів, / У музиці, що вроду, всім знайому, / Втіляє у небесний перелив*» [Рильський 1983, 1: 136]. Ліричний сюжет обертається навколо образу мистецтва, самодостатності митця, який творить власний художній світ, незнищенну красу в «*малій картині*, / *Що більша над увесь безмежний світ*» [Рильський 1983, 1: 136]. Ідейна квінтенсенція висловлена у двовірші, в якому синтезуються світоглядні та естетичні позиції Рильського: «*Твої діла — вони одні нетлінні, / І ти між квітів найясніший квіт*» [Рильський 1983, 1: 137].

Неокласик прагнув по-своєму відповісти на питання взаємозв'язків мистецтва і життя, поезії і сучасності, зокрема у поезіях «До Музи», «Павлу Савченкові», «Діана», «В осінньому гаю», «Поете, будь собі суддею». Рильський створив образ Музи, яка, за словами *Леоніда* ***Новиченка***, є втіленням недремної і непідкупної совісті, станом духу, який морально звеличує читача й автора.

У вірші «Поетичне мистецтво» Максим Рильський стверджував, що справжня поезія — це така висока простота, «*таке єднання точних слів*», коли у серці немає будь-якої фальші, марнославства, жадоби до наживи: «*Коли епітет б'є стрілою / У саму щонайглибшу суть, / Коли дорогою прямою / Тебе метафори ведуть*» [Рильський 1984, 4: 255]. Це типово неокласична настанова: естетичний раціоналізм, гнучкість образів, чіткість і врівноваженість форм. У художній практиці

такої глибокої змістової та формальної майстерності досяг Рильський-неокласик. Звертаючись до себе самого і до поета-побратима, він стверджував: «*Слова повинні бути покірні / Чуттям і помислам твоїм, / І рими мусять бути вірні, / Як друзі в подвигу святім*» [Рильський 1984, 4: 255]. Поетичне мистецтво для Рильського — акт духовного піднесення й очищення.

Тема взаємин людини і природи — одна з ключових у творчості Максима Рильського. Він представив свою художньо-філософську картину світу, пройняту любов'ю до життя, відчуттям єдності ліричного героя з довкіллям, *вітаїстичним* захопленням першими пролісками, буянням садів, таємничими лісами, співом птахів, мальовничими озерами. Через образ природи як життєствердження й оновлення світу й людини поет відбив характерні риси української ментальності. Його герой серцем відчуває спокій, рівновагу і цілісність з природою. Пейзажна лірика Рильського написана в річищі неокласичного естетизму, витонченого гаптування образів, увиразнюється осмисленням людського буття, національної культури, світової поезії, музики, малярства. Водночас споглядання природи для ліричного героя Рильського було імпульсом, який відкривав «золоті ворота серця», багатство його душі.

За жанром «Молюсь і вірю. Вітер грає…» — вірш-рефлексія, в якому майстерно відтворено красу почуттів ліричного героя, його єдність з природою, стан закоханості у світ. Поет моделює динаміку його душевного стану, здійснює своєрідний психоаналіз внутрішнього світу персонажа. Вірш пройнятий життєрадісністю, спрагою жагучого серця, вишуканістю почуттів. Перед героєм відкривається неповторний світ: «*Молюсь і вірю. Вітер грає / І п'яно віє навкруги, / І голубів тремтячі зграї / Черкають неба береги*» [Рильський 1983, 1: 255]. Композиційно твір будується як монолог. Оповідь веде ліричне «я», звертаючись до «ти», як до «іншого», внаслідок чого виникає діалогізм: «*І ти смієшся, й день ясніє, / І серце б'ється, як в огні, / І вид пречистої надії / Стоїть у синій глибині*» [Рильський 1983, 1: 115]. Життєлюбність охоплює душу героя, спонукає його діяти: «*Ще буду жити, поки жити / Мені дозволить дух життя!*» [Рильський 1983, 1: 115]. Художнє обрамлення вірша допомагає поетові відтворити сонцелюбну вдачу героя, його захоплення голубами «*ясної вроди*», які

прагнуть досягнути безмежних просторів неба. В українській міфології голуб символізує любов і вірність, плодючість і життя, виступає алегорією душі людини. У вірші виразно проступає неокласицистична поетика: витонченість образів, захоплення красою світу, гармонія думки і почуттів. Твір написано чотиристопним ямбом, чергуються жіночі та чоловічі рими, які увиразнюють звукову тональність вірша.

У сонеті «Запахла осінь в'ялим тютюном» зображено багату на плоди, запахи і фарби осінь. У першій строфі поет відтворює владну ходу осені: пору дозрівання яблук, в'яління тютюну, розквіт «*свіжої айстри над піском рум'яним*», на лузі «*коник, як зелений гном, на скрипку грає*» [Рильський 1983, 1: 219]. Це — персоніфікована осінь «*зоріє за одчиненим вікном*» (вражаюча метафора!). В уяві ліричного героя образ осені асоціюється з невгамовним пульсуванням часу, нагадуючи про вічну його течію, поєднуючи людину зі світобудовою. Для багатьох людей осінні думи — це часто гіркі роздуми наприкінці життєвого шляху, коли чисельні знаки заходу осіннього сонця є часом для підсумків. Споглядаючи цю неповторну картину осені, ліричний герой відкриває важливу істину, він запитує себе і свого уявного читача: «*І пощо ж весна нам, / Коли ми тихі і дозрілі станем / І вкриє мудрість голову сріблом?*» [Рильський 1983, 1: 220]. Герой сповідує *вітаїстичну концепцію життя*, а тому прагне не підсумовувати прожите, не зупинятися, а творити, жити, мандрувати, пізнавати світ: «*Бери сакви, і рідний дім покинь, / І пий холодну, мовчазну глибінь / На взліссях, де медово спіють дині!*» [Рильський 1983, 1: 220]. Як мудрець, в останньому терцеті герой афористично повчає: *«Учися чистоти і простоти / І, стоптуючи килим золотий, / Забудь про вежі темної гордині*» [Рильський 1983, 1: 220]. Митець майстерно малює не лише зорову гаму, а й передає емоційну тональність витвореної картини світу. Її увиразнюють поступальна композиція, несподівані порівняння (коник, як зелений гном, на скрипку грає), п'ятистопний ямб, чергування співзвучних рим, що надає творові художньої цілісності.

Поезія «Солодкий світ! Простір блакитно-білий» перегукується з віршем «Блакить» Стефана Малларме, улюбленого поета українських модерністів, які опоетизовували блакитний колір, що символізує стан душі людини. Вірш пройнятий вітаїстичною

енергією, захопленням й естетичною насолодою від споглядання краси природи. Ліричний герой милується «*простором блакитно-білим*» [Рильський 1983, 1: 147] — символом ідеального світу, божественною природою світобудови, яку позначають улюблені кольори українців — блакитний і золотий: «*І сонце — золотий небесний квіт / Благословляє дух ширококрилий / Солодкий світ*» [Рильський 1983, 1: 147]. Композиція поезії ускладнена епіграфом з Біблії «Солодкий світ» та цим же рефреном, який обрамлює першу строфу, що й визначає розгортання ліричного сюжету, почуттів і переживань героя, завершуючи твір риторичним запитанням: «Солодкий світ?». Цей образ персоніфікується, наповнюється щораз новим смисловим значеннням. У змалюванні образної картини важливу художню функцію відіграють епітети: *солодкий світ, золотий небесний квіт, ширококрилий дух*; порівняння: «*Твій погляд, ніби пролісок несмілий, / Немов трава, що зеленить граніт, / Неначе спогад нерозумно-милий*» [Рильський 1983, 1: 148]. Поступово окреслюється образ дівчини, в якої погляд — «*узори надвесняних тонких віт*», вона нагадує йому милий сон, ідеальний світ, який зник. Солодкий світ перетворився на гіркий, проте ліричний герой знову відчуває щастя: «*Чи янголи нам свічі засвітили / По довгих муках безсердечних літ, / Чи ми самі прозріли й зрозуміли» цей непростий «солодкий світ*» [Рильський 1983, 1: 148]. Витончений звукопис твору (алітерації ***с***, ***л***, ***р***, асонанси голосних звуків ***о***, ***и***, ***і***) та п'ятистопний ямб підкреслюють динамічність почуттів героя.

Максим Рильський закликав сучасників любити природу «*не як символ*», а щиро, від душі, шукати у ній «*висоти незмірими / Й святі глибини*», розгадку сенсу буття. *Олесь* ***Гончар*** підкреслив, що Рильський «*добрий натурою, проте знаходить різке і гостре слово, коли треба картати недбальців, що часом з легкістю незвичайною здіймають руку на природу рідного краю. Це голос поета-господаря, справжнього громадянина, що живе не тільки сьогоденням, а думає про день завтрашній*» [Гончар 1980: 155]. Максим Тадейович порушив *екологічну* проблематику, тобто тему охорони довкілля, застерігав від згубної дії людини на природу. Сьогодні, як ніколи, вона актуальна для нас.

У XIX — XX століття у світовій поезії активно висвітлювалася тема людини і природи. Поети-урбаністи провіщали тотальну машинізацію життя, яка витіснить природу.

Американець Волт Вітмен у збірці «Листя трави» прославляв красу природи і велич життя, захищав ідею єдності людини і техніки. Англієць Томас Стернз Еліот у поемі «Безплідна земля» відтворив драматизм буття природи, песимістично пророкав загибель всього живого. Рабіндранат Тагор закликав відчувати незмірний зовнішній світ, передусім, природи, висловив гасло: «*Ми відчуваємо себе самих*». Індійський поет показав, як тонко віддзеркалюється природа в людині, як вона сприймає її. Він створив лірику, сповнену гуманістичної віри в щасливе майбутнє.

Інтимна лірика Максима Рильського завжди викликала захоплення у читачів. Стали класикою такі поезії, як «Яблука доспіли...», «Од голосу пашить і віє», «Марія», «На білу гречку впали роси» та інші. У цих творах поет лаконічно передає світ почуттів через імена Беатріче, Марії, Музи, яка «*тривожить і невпинно кличе / В незнану даль, у золотий простір*» («Не ясний образ Беатріче») [Рильський 1983, 1: 129]. «Яблука доспіли, яблука червоні!» — шедевр любовної лірики. В українській міфології яблуко символізує розквіт і плодючість, уособлює вічну молодість, довголіття, безсмертя. За давньогрецьким міфом, заздрісна богиня Еріда підкинула трьом богиням золоте яблуко з надписом «Прекрасній». Гера, Афіна й Афродіта засперечалися, кому з них має належати цей приз. Їхню суперечку вирішив Паріс, який присудив золоте яблуко богині кохання і краси Афродіті. Яблуко стало символом кохання й одруження. Серед джерел, що наштовхнули Максима Рильського на створення поезії, була народна пісня: «*Не всі ж тії сади цвітуть, / Що зарання розвиваються, / Не всі ж тії та вінчаються, / Що люблятся та кохаються*». Справді, не кожному судилося побратися з коханою юності.

Ліричний герой довірливо оповідає про розлучення з дівчиною, змальовуючи останню зустріч з нею, що відбувається на стежині в саду. Поет застосовує композиційний прийом художнього паралелізму: як у природі цвітуть сади, дозрівають плоди, потім з дерев опадає листя, так і в людському житті розквітає кохання, буяє, а потім згасає: «*Вже й любов дозріла під промінням теплим, / І її зірвали радісні уста*» [Рильський 1983, 1: 117]. Для змалювання картини поет застосував палітру національних кольорів: жовтіють поля, синіє небо, оре ниву плугатар, який «*у полі ледве маячить»,* метафори й епітети:

яблука червоні, проміння тепле, зірвали радісні уста, які відтінюють палкі почуття закоханої пари, биття їхніх сердець. Молодих осяює жовтогаряче осіннє сонце, а відтак взаємна любов, відчуття щастя. Та в цю життєрадісну мелодію кохання вриваються тривожні нотки: «*Ти мене, кохана, проведеш до поля, / Я піду — і, може, більше не прийду...*» [Рильський 1983, 1: 117]. Серце юнака, сповнене багатьма відтінками почуттів, «*тремтить і грає, / Як тремтить на сонці гілка золота*» [Рильський 1983, 1: 117]. Завершуючи оповідь афоризмом «*Поцілуй востаннє, обніми востаннє, / Вміє розставатись той, хто вмів любить*» [Рильський 1983, 1: 117], митець утверджує шляхетність людських душ, красу кохання як життєдайної сили буття.

Інтимна лірика Рильського насичена культурологічними мотивами, через призму яких поетизуються краса, жінка, кохання-мрія: «Моїй Елеонорі», «Есмеральда», «Анхізів син, вклонившися богині», «Сікстинська Мадонна», «Афродіта Мілоська». Сонет «Сікстинська Мадонна» Рильського написано як діалог із «Сікстинською Мадонною» Івана Франка. Митці милуються земною красою богинь, які своїм життям утверджують людинолюбство. У сонеті «Афродіта Мілоська» ліричний герой стверджує, що Афродіта «*у пам'яті нащадків не вмира, / Новою розквітаючи весною*» [Рильський 1984, 4: 145].

Вірші Максима Рильського поклали на музику композитори Григорій ***Подільський*** — «Яблука доспіли», Лев ***Колодуб*** — «Сон», «Колискова», Григорій ***Майборода*** — «На білу гречку впали роси», Олег ***Кива*** — «Ода землі», Леся ***Дичко*** — «Україна», Петро ***Гайдамака*** «Краю мій».

У другій половині 50-х — на початку 60-х років XX століття, в час «хрущовської відлиги», оживилася духовна атмосфера в суспільстві. Ці зміни позитивно вплинули на художні шукання Максима Рильського, який вийшов за тісні рамки «соціалістичного реалізму» і почав вільно творити: поет знову став витонченим митцем краси і добра, у його творах запульсували гуманістичні ідеали, волелюбний народний дух. Цей період творчості митця на схилі літ дослідники назвали «*третім цвітінням*» за назвою однойменного вірша Рильського: «*Так лагідний той час садівники зовуть, / Коли збираються в понадморську путь лелеки й ластівки*» [Рильський 1984, 4: 133].

Знаковою була збірка «Троянди й виноград» (1957) — книга, в якій поет порушив філософські питання буття людини, добра і зла, краси та істини. Рильський створив по-мистецьки досконалу лірику, в якій панують витончені поетичні образи, гармонія почуттів і думок. Його ліриці притаманні ознаки: вітаїстичне світосприйняття, гуманізм як основа життєдіяння, захоплення досконалістю античного мистецтва, утвердження краси, логічність поетичної думки, глибина переживань ліричного героя. У збірці переважають такі жанрові різновиди лірики, як медитація («Третє цвітіння»), сонет («Перший грім»), елегія («Черемшина після дощу», «Бабине літо»), послання («Івану Франкові», «Вітчизні»), вірші-портрети («Лісник», «Бригадир»). Отож праця, природа, культура, краса — філософська основа уявлень про гармонійний розвиток людини, що проймає ці твори. Вірш «Троянди й виноград» — ключовий в ідейно-художній концепції однойменної збірки. Героями твору є дівчина, мати, машиніст, юнак — звичайні люди, трудівники і вчений. Проте у своєму прагненні до краси і творчої праці вони нагадують античних героїв, фізично і духовно досконалих богів. Ця аналогія потрібна поетові, щоб звеличити просту людину, опоетизувати її самовіддану і натхненну працю, що «*в творчість перейшла*» [Рильський 1984, 4: 136]. Структурно твір складається з чотирьох катренів з перехресними римами. В кожному з цих чотиривіршів змальовано епізод-фреску з життя, а всі вони разом відтворюють цілісну картину світу. Розповідь веде ліричний оповідач-свідок, який спостерігає за працею людей: «*Із поля дівчина утомлена прийшла / І, хоч вечеряти дбайливо кличе мати, / За сапку — і в квітник, де рожа розцвіла, / Де кучерявляться кущі любистку й м'яти*» [Рильський 1984, 4: 136], але включає і мовлення героїв. Інтертекстуально вірш перегукується з поезією «Садок вишневий коло хати» *Тараса* ***Шевченка***. Як і Кобзар, Рильський подає *ідилічну картину* людських стосунків, яку творять епітет *дбайлива* мати, образи рослин: любисток, м'ята і квітуча рожа — символи любові, злагоди, краси. Поет підкреслює любов до праці і прагнення кожного персонажа примножувати красу на землі. Усі вони відчувають нерозривний зв'язок із природою і плекають її. Так, зі зміни додому повертається машиніст, «*укритий порохом, увесь пропахлий димом*», але не відпочиває, а стурбовано поспішає до виноградника: «*Чи мільдю* (хвороба винограду) *часом лист / Де*

не попсований? Ну, боротьбу вестимем!» [Рильський 1984, 4: 136]. Допитливий юнак-агроном у саду «*опилення тонкі досліджує закони*»: його образ увиразнюється імпресіоністичною аквареллю, зокрема чорним ґрунтом плодючої ниви та червоних квітів маку, які «*переливаються, мов полум'я червоне*» [Рильський 1984, 4: 136].

Важливу художньо-композиційну і змістову функцію відіграє заголовок твору — «Троянди й виноград». Це пара слів, які мають різні корені, проте тісно пов'язані між собою за значенням. Троянди й виноград символізують два важливі начала людського життя: насолоду від краси природи та мистецтва і творчу працю на благо людей. Водночас вони характеризують духовне багатство особи і народу, нерозривність етико-морального і суспільного факторів діяльності людини, божественного і земного. Відомо, що в українській міфології троянда символізує небесну, духовну досконалість та земну пристрасть, красу і цнотливість, кохання і радощі. Тому пелюстками троянд всипають дорогу молодятам, які беруть шлюб. Виноград та вино з нього завжди вживалися людьми як продукт, що символізує життєлюбство, працелюбство, достаток і п'янке кохання молодих. За допомогою образів троянд і винограду поет глибоко і поетично розкрив вітаїстичну концепцію життя, показуючи, в чому полягає смисл життя людини та її щастя: «*Ми працю любимо, що в творчість перейшла, / І музику палку, що ніжно серце тисне. / У щастя людського два рівних є крила: / Троянди й виноград, красиве і корисне»* [Рильський 1984, 4: 136]. Органічна єдність духовного, прекрасного і корисного — *головна ідея твору*, спрямована проти психології технократизму, що звужувала морально-етичне начало людини, відповідь Рильського учасникам дискусії про мистецтво.

Продовжуючи традицію українських класиків («Рідне слово» *Пантелеймона* ***Куліша***, «Рідна мова» *Сидора* ***Воробкевича***, «Антошкові П. (Діалект чи самостійна мова)» *Івана* ***Франка***, «О слово рідне! Орле скутий!» *Олександра* ***Олеся***), Максим Рильський подав свій голос на захист української мови, написав програмові поезії «Мова», «Рідна мова». Ученим-мовознавцям *Леоніду* ***Булаховському*** та *Михайлові* ***Калиновичу***, які працювали над словником української мови, поет присвятив «Сонет про словник», запропонувавши образне визначення словника «*Твердиня мови, світла і струнка*».

Захоплення у багатьох читачів викликає вірш «***Мова***» (1956). За жанром це — вірш-повчання, настанова мудрого вчителя пильно доглядати сад мови, культури загалом. Епіграф «*Треба доглядати наш сад*» — це заключні рядки повісті «Кандід, або Оптимізм» ***Вольтера***, який визначає ідейно-художнє звучання твору Рильського. У вірші «Мова» використано *кільцеву композицію*: епіграф та останній рядок поезії «*І не лінуйтесь доглядать свій сад*» [Рильський 1984, 4: 143] обрамлюють твір, підкреслюють його художню цілісність. Для поета епіграф є важливим смисловим компонентом, аби про нього нагадати ще раз наприкінці твору. Образ саду символізує культуру, духовність, а суть «плекання свого саду» передбачає бережне ставлення до рідної мови, утвердження її в усіх сферах суспільства. Поет закликав сучасників і майбутні покоління берегти рідну мову, захищати її: «*Як паросць виноградної лози, / Плекайте мову. Пильно й ненастанно / Політь бур'ян. Чистіша від сльози / Вона хай буде. Вірно і слухняно / Нехай вона щоразу служить вам, / Хоч і живе своїм живим життям*» [Рильський 1984, 4: 142].

Для Рильського мова народу уподібнюється співові океану, за її допомогою можна відтворити найпалкіші почуття, найглибші думки. На погляд поета, мови потрібно вчитися у народу — мудрого вчителя, адже «*У нього кожне слово — це перлина, / Це праця, це натхнення, це людина*» [Рильський 1984, 4: 143]. Митець дбає про багатство і чистоту рідної мови, закликає боротися із «суржиком» — спотворенням і засміченням мови. Його турбує загальне зниження культури літературної мови, а тому нашим нащадкам радить: «*Не бійтесь заглядати у словник: / Це пишний яр, а не сумне провалля; / Збирайте, як розумний садівник, / Достиглий овоч у Грінченка й Даля, / Не майте гніву до моїх порад / І не лінуйтесь доглядать свій сад*» [Рильський 1984, 4: 143]. Художню картину митець вибудував на контрастних образах *пишний яр* / *сумне провалля*, використав перехресне римування *словник* / *садівник*, що увиразнює смислове наповнення образів.

Знаковим став вірш «Рідна мова» (1959), уперше прочитаний автором на IV з'їзді письменників України і сприйнятий як громадська акція митця, спрямована проти нищення української мови та культури. За жанром це — ода, в

якій створено «історичний портрет» рідної мови: «*Як гул століть, як шум віків, / Як бурі подих, — рідна мова, / Вишневих ніжність пелюстків, / Сурма походу світанкова, / Неволі стогін, волі спів, / Життя духовного основа*» [Рильський 1984, 4: 218 – 219]. Поет був упевнений у незнищенності української мови, висловив оптимістичний погляд на її майбутнє: «*Мужай, прекрасна наша мово, / Серед прекрасних братніх мов, / Живи, народу вільне слово… / Цвіти над нами веселково, / Як мир, як щастя, як любов!*» [Рильський 1984, 4: 220].

Максим Рильський відомий світові як видатний діяч української культури, поет, учений, перекладач. Його ніжний і мужній голос звучав понад п'ятдесят років. Орієнтація поета на досягнення світового письменства благотворно вплинула на його манеру письма: напружена енергія оповіді, щирий ліризм, тяжіння до афористичності, класична досконалість форми і змісту. Рильський збагатив українську літературу широким колом тем та образів, розширив її жанровий репертуар, високо підніс культуру українського слова. Це один із найбільших гуманістів сучасності.

Література: *Гончар 1980:* – Гончар О. Щедрий серцем. До ювілею М.Рильського // Гончар О. Письменницькі роздуми. 1980. – С. 154 – 156.; *Київські 2003* – Київські неокласики / Упоряд. В.Агеєва. — К., 2003. – 295 с.; *Новиченко 1993* – Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського: У 2 кн. — К., 1993.; *Райбедюк 2005*: Райбедюк Г., Томчук О.Ф. Неокласики: естетична система та персоналії. — Ізмаїл, 2005. – 350 с.; *Рильський 1983* – Рильський М. Зібр. тв.: У 20 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1983. – 535 с.

Ткачук М. П. Неоклассический дискурс Максима Рильского.

В статье исследуется формирование творческой индивидуальности Максима Рыльского, художественный дискурс, развивающийся русле неоклассицизма. Поэт приобрел философскую глубину и изящное равновесие художественных форм, культивируя классический сонет, александийский стих, октавы, ямбы, метрическое богатство строф: дистихи, терцеты, терцины, катрены, сектины (шестистишия), ноны (девятистишия), децимы (десятистишия).

***Ключевые слова**: дискурс, неоклассицизм, античность, вечные образы, красота, гармония, сонет, дистих, терцина, сектина.*

Марія Лапій (Львів)

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3 (4 Укр)

Поетика, семантика та функція лісу, саду, парку в структурі художньої прози Івана Франка

У статті на матеріалі прози Івана Франка аналізується поетика лісу, саду, парку як універсальних пейзажних комплексів. Досліджується їхня художня організація (відкритий/закритий, біографічний/міфологічний простір) та семантичне наповнення.

Особлива увага акцентується на питанні жіночого та дитячого сприймання образу лісу в художніх творах Івана Франка.

***Ключові слова:** поетика, семантика, рецепція, мотив руїн, ретроспективний символ, біографічний та міфологічний простір.*

Maria Lapiy. Poetics, semantics and functions of forest, garden and park in the structure of Ivan Franko's works of art.

In the article on the basis of Ivan Franko's prose poetics of forest, garden and park as universal landscape complexes is analyzed. Their organization (open/close, biographical/mythological space) and semantics have been investigated.

Special attention is paid to the problem of forest images reception by female and child's characters of Ivan Franko's works of art.

***Key words:** poetics, semantics, reception, motif of ruins, retrospective symbol, biographical and mythological space.*

Ліс, сад і парк як універсальні культурно-художні комплекси у просторі художнього тексту Івана Франка позначені оригінальною поетикою, організацією та семантичним наповненням. У Франковій прозі вони представлені як поліестетична трирівнева структура: 1-ий рівень – це простір

цілком конкретний, біографічний (ліс Прикарпаття і Карпат, Єзуїтський сад (львівський парк імені Івана Франка) тощо), він присутній у художніх творах переважно як локус *дитинства* (у такій функції фігурує ліс/сад для дитячих персонажів в оповіданні «Під оборогом», «Мій злочин», «Микитичів дуб», «Ґава», «Яндруси», для героїв роману «Лель і Полель», «Перехресні стежки»); локус сну, мрії (у такій ролі виступає ліс для малої Ґандзі в оповіданні «Мавка» та для Германа Гольдкремера в романі «Boa constrictor»); як простір творчості**,** романтичного відпочинку образ лісу подибуємо в романі Франка «Лель і Полель», незакінченому романі «Не спитавши броду», казці «Без праці». Саме в лісі планує відкрити кліматичну лікувальну станцію Борис із оповідання «Дріада» тощо; ліс – це також місце усамітнення, аскези, самопізнання (зокрема для центрального персонажа з роману «Не спитавши броду»); із чисто прагматичного погляду (як промисловий ресурс та місце полювання) сприймається локус лісу в оповіданні «На лоні природи», новелі «Сойчине крило», романі «Основи суспільності» тощо[1].

Ліс, сад/парк може бути простором негативно забарвленим, замкненим, ізольованим і сприйматися як якась *прихована небезпека* (образ лісу як злочинного місця закарбувався ще з дитинства у пам'яті пані Шимонової із Франкового роману «Для домашнього огнища». Ставши жертвою розбійного нападу, локус лісу назавжди набрав для неї негативної конотації, а «найменша подоба лісу вночі наповнює її непоборимим перестрахом» [Франко 1979: т.19: 88]) чи *перешкода* (соціальних, національних, приватних домагань[2]) та фігурувати як простір позитивний, відкритий, що символічно функціонує як душа людини (у цьому аспекті показовим є

---

[1]Докладніше див.: «Той ліс – зразок ще первісного світа…» (міфопоетика лісу)/ Дронь К., Швець А., Тихолоз Б., Тихолоз Н. Міфопоетичні образи в художньому світі І. Франка (ейдологічні нариси). / За наук. ред. Б. Тихолоза. – Львів, 2007. [Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. «Франкознавча серія». Вип.11.]

[2]Як ось в оповіданні Франка «Рубач»: «Праліс обгортав мене зо всіх боків […] Виразні обриси довколишніх предметів розплилися в темряві, творячи довкола одностайну, не проламану стіну [стіну не-правди і не-свободи (як внутрішньої, так і зовнішньої) – Л. М.]» [Франко 1979: т.16: 216].

порівняння «людська душа = ліс» у новелі Франка «Сойчине крило» та оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош»), а також як храм, церква (святилище): в такій ролі виступає локус лісу для малого Мирона («Під оборогом»).

2-ий рівень – це ліс, сад/парк як казковий та мітологічний простір, або Рай чи Дім для лісовиків, водяників, польовиків, болотяників, мавок, русалок, дріад, лісових богів та богинь, – одне слово, місце побутування найдревнішої демонології та *межа* або *пограниччя Хаосу* (це образ лісу із циклу казкових оповідань Франка, уривку з оповідання «Дріада», «літньої казочки» «Мавка» та ін.).

3-ій рівень – це те семантичне поле, що не лежить «на поверхні» текстової тканини, а закодоване в аудіо-візуально-колористичних деталях та символічних флористичних, анімалістичних та дендрологічних образах.

Лісова поетика та семантика. *Ліс* як особлива поліфункціональна та поліестетична частина індивідуально-авторського простору має свою організацію. Частиною Франкового лісового простору є мальовнича *полонина* із чистим, чудовим, пахучим повітрям, що «так і лилося цілющим бальзамом у груди» [Франко 1979, 22: 104]; *лісова поляна*, з якої «ішов отой густий вогкий запах гірських цвітів» [Франко 1979, 22: 97] або поляна, на якій проводили свої наради та жертвоприношення старці тухольські (повість «Захар Беркут»); *джерела* холодної чистої води [Франко 1979, 22: 97]; «тихі *криниці* в лісовій гущавині» [Франко 1979, 20: 63]; *водопади* [Франко 1979, 16: 27], *гірські потоки*, *стежки, дороги* тощо.

«Населяють» лісовий простір художніх творів Франка численні *представники флори і фауни.* Тут можна зустріти «здорову саламандру» [Франко 1979, 22: 103], дятла, сойку (сердиту або пестроперу) [Франко 1979, 16: 14], зелену жовну [Франко 1979, 16: 14], лисів, борсуків та диких кабанів [Франко 1979, 20: 63], оленів-рогачів, медведів, що «наївшися, дрімали під ломами на моховій постелі» [Франко 1979, 16: 14], різні комахи та змії. Світ лісової флори представлений у Франковій прозі кущами «гнучкої колючої ожини та сплітами дикого пнучого хмелю» [Франко 1979, 16: 13], гущавиною «вільшини та ліщини» [Франко 1979, 21: 447]; трапляються «ялівцеві та смерекові корчі» [Франко 1979, 21: 441], зарості «густих корчів ялівцю,

смеречини, та карлуватих буків», «кущі розлогого ялівцю та невеличкі смерічки» [Франко 1979, 22: 96]. Загалом, Франків ліс – це старі смерекові, дубові, букові, соснові та мішані ліси, віковічні бори та молодняк.

На рівні поетики, як літературний образ-код, ліс має свою акустику – поєднання тиші, шуму, різних звуків: приємних/неприємних, дратівливих, страшних, заспокійливих, розбірливих, незрозумілих (дивних), природних (мова лісової флористики і фауни) / неприродних тощо. *Природні* звуки – особливо поліфонічні та суголосні внутрішньому душевному та емоційному ритму Франкових персонажів. Його герої мають тонке відчуття краси, тому й бачать невидиме і чують те, що іншим не під силу, вони всмоктують усіма рецепторами «мелодійне, таємниче грання лісу», що справляє на них сильне артистичне і глибоко емоційне враження, торкаючи таких змислів, які ще довго резонують і не раз «хапають за серце» так, що аж сльози крутяться на очах; відлунюють у снах та спогадах, як ось у Віденських візіях Бориса (з оповідання «Дріада»).

«Згущена і на людські слова перетворена» музика лісу Радичів в оповіданні «Під оборогом» настільки сильно зворушує малого Мирона, що йому «робиться моторошно, немов би він підслухав якусь страшну тайну». Ці «монотонні, ритмічні вигуки, без чуття, а проте дивно зворушливі в своїй ніби байдужності та елементарній силі» [Франко 1979, 22: 40], творять справжню революцію в «лісовій душі» малого персонажа, ця музика якимось дивним чином резонує з почуттями відлюдькуватого хлопчини. Неприродні звуки (як ось *пісня*, *дзвін, свист, клацання, хор, відлуння* та ін.) також можуть творити справжні чари.

На тлі густозеленого лісу, візуально підсилений грою світлотіней, чистий, дзвінкий голос дівчини-Дріади (героїні однойменного оповідання), максимально наближений і суголосний ритмові лісу, що лився, мов «тужливий, а притім так могутній своєю енергією гомін гірського потоку» викликав хвилю солодкого тремтіння в тілі Бориса, який випадково підслухав ці співи, і справив на нього значно глибший ефект, ніж будь-які концерти у Відні. Чари цієї дивної пташки крилися в природності, гармонійності; її пісня «лилася по горах лагідними, та проте широкими хвилями, […] заповняла вершок гори оповивала його густим туманом невимовної туги і слала з нього

рожеві хмари, мов післанці десь у невідому далечінь» [Франко 1979, 22: 100].

Подібний артистичний вплив справляє на персонажа незакінченого роману Франка «Не спитавши броду» пісня Густі. Це була справжня лісова пісня, перетворена на людську мову, насичена соціальним змістом і пропущена через жіночу душу.

Лісова колірна гама, використання якої залежить «як від настрою автора, так і від пори доби й освітлення і відображає сприйняття художника, який помічає всі відтінки, гру світла та характер поверхні» [Давиденко 2007: 11 – 12], коливається у Франка від світло- і темно-зелених тонів до веселкового багатобарв'я. «Щоправда, домінантними є найчастіше вербалізовані «зелені», «сині», «чорні» чи неозначено «темні» *колористичні характеристики* лісу» [Дронь, Швець, Тихолоз, Тихолоз, 2007: 274]. Хоча, можемо відзначити, що характер лісового кольоропису у Франкових творах різний. Це особливо яскраво можна помітити на прикладі зображення лісу в незакінченому романі «Не спитавши броду» та уривку з оповідання «Дріада». Тут Франко вербально малює ліс в імпресіоністичному стилі. Він розмиває чіткі обриси та словами малює всіма відтінками невидиме (наприклад повітря і тишу), змінює просторову перспективу бачення (дивиться на світ з вершечка гори, зі шпиля лісу, з оборогу, з полонини, з краю урвища та бездонного провалля), тобто спеціально балансує на межі, щоб загострити відчуття екстріму.

Пензлем художника-імпресіоніста максимально експресивно та філософічно творяться Франкові лісові пейзажі. Тут письменник послуговується майже всією колірною гамою, словом малює контрасти, повітря, тишу, світлотіні, блиск, тьму, прозорість, віддзеркалення, різноколірність, одноманітність. Ранковий ліс із незакінченого роману «Не спитавши броду» тоне в тумані та «безмежному морі *срібної* [курсив мій. – Л. М.] мряки». Величезні стовпи світла, «граючого *всіми фарбами веселки*» звільна міняються в «*щиро-золоті*» та розливаються спочатку ріками, а потім цілим морем світла. «Мглисте море» мряки розпливається, «здорові його хвилі відриваюся від долини і підбиваюся вгору, […] шапками насідають на верхи гір, мов стада *білої* птиці», «*золоті* бризки висять над лісами, […] мільйони брильянтів іскряться по лугах та полонинах,

переливаючись то *червоними, то зеленими, то синіми* іскрами» [Франко 1979, 18: 398].

Та на цьому низка магічних світло-колористичних перетворень не закінчується. Із цієї кольорової суміші витворюється жіночий образ: «І нараз серед того пишного та величного виображення, мов друге сонце, почало виринати бліде ніжне личко, з буйними золото-жовтими косами, з синіми глибокими очима, з калиновими губками» [Франко 1979, 18: 398].

Завдяки принципу синестезії тут створюється напівоніричний, дещо міфологізований лісовий пейзаж (подібний пейзаж є й у творі «Дріада»[3]). Цікавим є *питання сприймання образу лісу* жіночими, чоловічими та дитячими персонажами. Це питання спробуємо дослідити на матеріалі прози Івана Франка, хоча, безперечно, цікаво було б комплексно поглянути на цю проблему, залучивши до аналізу та порівняння творчий доробок й інших письменників. Іван Франко моделює ж*іноче сприйняття лісу* та природи загалом у значно тонших, артистичніших та емоційніших тонах і гамах, ніж чоловіче.

Тут образ лісу функціонує не просто як декорація для театральної жіночої гри, він значно глибше осмислений, і часом навіть непомітно входить в душу самих жінок-актрис, виражає їхнє до безкінечності розщеплене «Я». Так, зокрема, новаторство поетики новели «Сойчине крило» виявляється не тільки в майстерному жанровому експериментаторстві, синтезі та дифузії, а й у незвичному моделюванні фатального жіночого образу героїні та її «лісового» вираження. Тут її психологія та внутрішнє «Я» має численні втілення та перевтілення: жінка-весна, *жінка-ліс*; жінка-сойка, ворона, квітка.

Жіночий сміх, що «тремтить […] разом з шумом вітру, […] мерехтить разом із промінням заходового сонця»; весна, з її «пурпуровими сходами сонця, […] з її бурями, мов сварки закоханих»; ліс «із його полянами і гущавинами, з його стежками й лініями»; лісничівка, «в самій середині того лісу», до якої

[3]Докладніше див.: *Легкий М.* Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: Школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць Міжнар. конф., присв. 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львів. ун-ті. Ч.1. Львів, 1999.

«сходилися всі лісові дороги, як артерії до серця» [Франко 1979, 22: 60 – 61] – се була вона, Франкова фатальна жінка. Це була її внутрішня сутність: грайлива і весела (про що свідчить її сміх); чарівна, сонячна і по-весняному бурхлива; таємнича, заплутана і, водночас, гармонійна, як ліс; тиха та відлюдна як лісничівка, а, загалом, – артистична, кокетлива та дещо «фальшива» водночас.

В іншому ракурсі подано крізь призму *дитячої* психології та наївного світосприйняття сакралізований образ лісу – храму. Для малого Мирона з оповідання «Під оборогом» «нема більшого щастя, як самотою блукати по лісі – рано, в неділю, коли там нема ані живої душі. Се його церква. […] Всі ті неясні почуття, з яких у людській душі зароджується релігія, переходять малого Мирона в лісі в часі таких самітних проходів» [Франко 1979, 22: 35].

А для тендітної Ґандзі («Мавка») звук лісу (його голос, пісня, музика) діє як резонатор, емоційний подразник, збудник глибинних підсвідомих переживань та емоцій: «густий, темний, вічно тужливий ліс […] заводив якусь таємничу пісню. Дивна то пісня. Деякі її ноти щемлять у серці, мов недавня ледве загоєна рана; інші рвуть думку з собою в темну пахучу безвість, у якийсь безмежний непрозорий простір; інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі, будять бажання життя, енергію, охоту до невтомної праці, світлої будущини, а ще інші навівають якусь невідому глибоку тугу на серце» [Франко 1979, 15: 92]. Ґандзя «родилася серед гомону тої пісні; відколи могла чути тони, чула найбільше її, і не дивно, що та пісня причарувала всю її нервову істоту» [Франко 1979: т.15: 92], а дитяча уява, що «день і ніч блукала по лісі, знаходила в його голосах відгомін своїх дрібненьких, а проте для неї таких важних і величних радощів і терпінь» [Франко 1979, 15: 92].

Садово-парковий ансамбль Франкових творів. Романтична натура Франка знаходила затишок переважно на лоні лісової дикої природи. Тому його прозові твори не надто насичені садово-парковими образами, для письменника дещо чужим був гармонійно впорядкований простір так званої «третьої природи» 4 . Його садово-паркові образи функціонують у

[4]Полемічно загострений термін «третя природа» ввів 1994 року в європейську наукову садову дискусію англійський дослідник Джон Діксон Хант.

прозовому тексті в тісному смисловому полі поведінки і вчинків персонажів, тому в локус саду часто вплітається мотив руїни та пам'яті. Загалом, у прозі Франка сад/парк фігурує переважно як місце прогулянок та відпочинку (реальний простір), як простір снів, спогадів та руїн або так званий онірично-ретроспективний образ.

Так, напівоніричний, ідилічний образ липового саду, простору дитинства та наскрізь рожевої юності пані Олімпії у романі «Основи суспільності» контрастує вже на перших сторінках твору із реальним садом старої пані, де вже солов'ї не співають, а *лящать* і тільки навіюють жах та дразнять хворі нерви. Образ парку супроводжує її на всіх переломних етапах її життя: у парку вона вперше «німо і глухо поховала своє чуття» [Франко 1979, 19: 148] до молодого вчителя, пана Нестора. Парк став свідком пожежі та загибелі її деспотичного чоловіка, та й тепер образ парку тісно вплітався у сюжетну канву повісті.

Для того щоб акцентувати увагу на ізольованості, самотності та душевній руїні пані Олімпії, Франко (подібно до Бальзака) подає опис її помешкання, що було «окружене старезними липами, немов відгороджене від світу», і підсилює цей образ акустичним елементом: «ніде не було чути ані голосу, тільки соловії лящали між гілками липи» [Франко 1979, 19: 161], – весь хатній інтер'єр, липовий сад, усі особисті речі говорять і, водночас, зрізнобіч характеризують власника. Палітру емоційних переживань підсилює (або, навпаки, – вміло приховує) *світлотіньова гра паркових або садових дерев*. Сад, похований у вечірній/нічній напівсутіні або освітлений червоногарячим промінням заходового сонця резонує із внутрішнім неспокоєм

Його концепція розвиває уявлення про два типи природи: першою вважається природа дика, без будь-яких ознак людської присутності (власне природа); другій природі відповідає агрокультура, а під третьою природою розуміють сади та парки, тобто простір, змінений людиною відповідно до її естетичних потреб. Особливість третьої природи полягає в її постійній взаємодії з першою та другою: сад формується в процесі постійного відмежування від дикої, першої природи, та виробляє моделі для другої, націленої на сільськогосподарське виробництво. / *Ананьева А., Веселова А.* Сады и тексты (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве в России) // Новое литературное обозрение 75/5. – 2005. – С.14 -15.

пані Олімпії («Основи суспільності»). Вона й сама не знала, що за сила вела її в сад, частково, – це було почуття незахищеності та самотності; її збентежена душа «шукала найгустіших закутків, найтемнішого сутінку, щоб бути самою» [Франко 1979, 19: 268]. У хвилі таких прогулянок виринали з глибин її свідомості ретроспективні кадри, мозаїчні спомини, що не в'язалися докупи, «тисячні вражіння, думки, образи гарячкової уяви, привиди, виплоджені всіми гарячими та не сповненими бажаннями, ошуканими надіями її життя» [Франко 1979, 19: 269]. Тут, у саду, її душа ніби виверталася назовні, «і хоча сумерк та холод саду не вспокоював її, то все-таки тут вона якось найлегше, незамітно для нікого могла перебути напад своєї немочі» [Франко 1979, 19: 270].

Тінь може маскувати, приховувати, створювати *простір загадок і догадок***.** Якраз у тіні паркових дерев ховалася «під смерекою лавочка, здалека майже незамітна і заслонена від дальших частей парку, але добре видна з вікон» [Франко 1979, 20: 227] помешкання Євгена Рафаловича («Перехресні стежки»). Саме там він уперше помітив даму в чорному, лицем обернену просто до його вікна. Тієї миті «сонячне проміння, скісно падаючи з-поза смереки, добре освітлювало стежку, […] освічувало лавку, але пані, що сиділа на ній, потопала в тіні, так що тільки її подовгасте лице ясніло матовим блиском, ледве обрисовуючи свої тонкі контури» [Франко 1979, 20: 227].

Але Франко не хоче розсекречувати постать незнайомки, він нагнітає і тримає емоційну напругу, ніби готує тло для розгортання дальшої драми. Нечіткі, розмиті обриси дами тонко підкреслюють давність тих почуттів, що з нею пов'язані. Це пані з минулого, напівзабутий спомин-мрія, яку безрезультатно намагався вирвати із серця, як хопту, Євген Рафалович. Але тут, у парку, вона знову, як заєць, перебігла йому дорогу.

Подібну манеру творення садово-паркових образів подибуємо у М. Яцківа, який також малює сад/парк у напівтемряві, при місячному містичному світлі, акцентуючи увагу на грі «розбишацьких» тіней, що «лягали, як гурт сонячних марев» та снувалися, падали із дерев і «крали мертві рожі місяця» [Яцків 1989: 222]. Для того щоб задати мінорний настрій та створити емоційно-настроєву атмосферу, суголосну внутрішньому стану персонажів, М.Яцків послуговується

образом осіннього парку. Саме там блукала зневірена й покинута жінка з малою дитиною на руках і страшним кримінальним задумом, а у відповідь їй «з лип падали сльози на пожовкле листя» [Яцків 1989: 222].

Образ саду може нести і пейоративну конотацію, поєднуючись із мортальними мотивами. Із простору позитивно відкритого він перетворюється на негативно закритий, відчужений. Таку семантику має образ Франкового Микитичевого саду, куди залюбки бігала дітвора. Спочатку це був *простір дитячих забав, ігор, радощів, своєрідний райський куточок*, де було «дерев багато, холодно, і зілля всякого, мов на пастівнику, […] а предметів до забави і місця до бігання було тут багато» [Франко 1979, 15: 96]. Та подія, що трапилась біля старезного дуба, центрального вегетативного образу саду, – удушення новонародженої дитини, змусила сад опустіти, перетворивши його на закляте (прокляте) місце, антирай. У Франкових споминах («У столярні») «невеличкий садок, з овочевими деревами», що знаходився на затиллі «цьоциного» подвір'я – теж був «правдивим раєм для дитячої фантазії» [Франко 1979, 21: 174], та його огородженість високим дощаним парканом моделює закритий простір нереалізованих бажань. Сад як *місце перепочинку*, що має заспокійливо терапевтичну дію фігурує у романі Франка «Для домашнього огнища».

Відчуваючи потребу руху, темноти і забуття, намагаючись заглушити ту бурю, «що лютувала в його нутрі, руйнуючи, перевертаючи і вириваючи з корінням усе, все те, що в ній було святе, гарне, улюблене» [Франко 1979, 19: 78], капітан Ангарович лабіринтами львівських вулиць забрів до пустого і завмерлого в темряві Єзуїтського саду. Тут він на декілька хвилин перевів дух, «і почав збирати розсіяні, розбиті влади своєї душі» [Франко 1979, 19: 78]. При затемненому світлі ліхтарень, глухому неперервному клекотанні фіакрів та на фоні голих садових дерев, що розпливалися у сніговій темряві, капітан нервово і хаотично намагається зібрати докупи усю мозаїку свого життя. І самотній та відлюдний простір саду тимчасово приглушує біль душевної трагедії, доки зимовий мороз не пронизав усю його істоту, добравшись до самого серця.

Подібну лікувальну роль виконує образ нічного саду (а особливо його акустика) із незакінченого Франкового роману

«Не спитавши броду». Вирвавшись із задушливої кімнати (яка набула для нього в цей момент вигляду і статусу «якоїсь душної ями» [Франко 1979, 18: 434]) на ґанок, Борис зі справжнім задоволенням прислухається до шелестів, що линуть із садка, він «глибоко вдихував свіже повітря» [Франко 1979, 18: 434] і довгенько заспокоював свою важку, притомлену і ніби заповнену сутінню голову. А після сварки з панею Міхонською, коли Борис відчув, що під впливом сильних емоцій він перетворюється на німу і безчутливу машину, «котру турнули і вона крутиться» [Франко 1979, 18: 416], тільки заспокійлива дія саду повернула його до тями: «Аж коли обвіяло його свіже повітря садка, обілляло ярке сонячне проміння, освіжили пахощі, зелень і шум дерев, аж тоді вернули його думи, ожила його свідомість» [Франко 1979, 18: 416].

У цьому романі сад фігурує також як *простір любовних прогулянок та інтриг.* Тут постійно переплітаються стежки Бориса, пані Міхонської, «яка случайно перестрічала його в садку» [Франко 1979: т.18: 448] та Густі.

Важливо звернути увагу і на *відсутність садово-паркових образів* у структурі, наприклад, міського пейзажу в романі «Перехресні стежки»: «Липневе сонце стояло майже над головами і пекло немилосердно, а довкола вулиці були самі мури і стіни, ніде ані садка, ані дерева. Духота» [Франко 1979, 20: 175]. Саме на фоні такого задушливого, замкненого, розжареного простору вперше зустрілися Стальський та доктор Рафалович, і саме цей міський пейзаж найбільше відповідав їхнім відносинам.

Загалом, *ліс* як автобіографічний простір Франкового дитинства, юності, гімназійних екскурсій, романтичних побачень, сімейних прогулянок, творчого усамітнення та відпочинку посідає чи не основне місце у структурі та організації Франкової прози, функціонує як біографічний, казково-міфологічний, символічний простір та відзначається специфічною персонажною рецепцією.

Що ж стосується *садово-паркового ансамблю*, то він фігурує у прозі Франка переважно як простір загадок і догадок, спогадів і снів, місце перепочинку, дитячих забав, ігор, радощів, своєрідний райський куточок, а також як компонент міфопоетичної картини прозового тексту Івана Франка.

Література: *Ананьева, Веселова 2005:* – Ананьева А., Веселова А. Сады и тексты (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве в России) // Новое литературное обозрение 75/5. – 2005; *Бахтін 1975:* Бахтін М. Вопросы литературы и естетики. Исследования разных лет. – М., 1975; *Белецкий 1964:* Белецкий А. Избранные статьи по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964; *Давиденко 2007:* Давиденко К. Кольороназви в індивідуально-авторській картині світу Максиміліана Волошина/ Автореф. дис. канд. філол. наук. – Сімферополь, 2007; *Дронь, Швець, Тихолоз Б., Тихолоз Н. 2007:* Дронь К., Швець А., Тихолоз Б., Тихолоз Н. Міфопоетичні образи в художньому світі І. Франка (ейдологічні нариси). / За наук. ред. Б.Тихолоза. – Львів, 2007. [Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. «Франкознавча серія». Вип.11.]; *Легкий 1999:* Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: Школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць Міжнар. конф., присв. 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львів. ун-ті. Ч.1. – Львів, 1999; *Франко 1979:* Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1979; *Яцків 1989:* Яцків М. Муза на чорному коні. – К., 1989.

Лапий М. Поэтика, семантика та функция леса, сада, парка в структуре художественной прозы Ивана Франко.

В статье на материале прозы Ивана Франко анализируется поэтика леса, сада, парка как универсальных пейзажных комплексов. Исследуется их художественная организация (открытое/закрытое, биографическое/ мифологическое пространство) и семантическое наполнение.

Внимание акцентируется на вопросе рецепции образа леса женскими и детскими персонажами произведений Ивана Франко.

Ключевые слова: *поэтика, семантика, рецепция, мотив руин, ретроспективный символ, биографическое и мифологическое пространство.*

Галина Ступінська, доц. (Тернопіль)

Пісенна творчість Дмитра Павличка – діалог із фольклорною традицією

У статті акцентується увага на фольклорній традиції у пісенній творчості Дмитра Павличка. Об`єктом для філологічної інтерпретації стали поезії: «Два кольори», «Явір і Яворина», «Дзвенить у зорях небо чисте».

***Ключові слова**: фольклор, фольклорна традиція, поезія, пісня, семантика, архетип, мотив.*

Stupinska G. Song creation by D. Pavlychko — dialogue with folklore tradition.

The folklore tradition of the song creation by D. Pavlychko is analized in the article. The poems «Dva kolyory», «Javir i Javoryna», «Dzvenyt u zoryach nebo chyste» are the objects of the philological interpretation.

***Key words** folklore, folklore tradition, poetry, song, semantic, archetype, motive*

На думку багатьох філософів-екзистенціалістів, для повного осягнення справжнього сенсу свого існування, людина повинна пройти такі етапи: етап відчуття своєї вкинутости у цей світ і своєї покинутости в ньому, етап «межової ситуації» – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й призводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих вартостей, і етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих вартостей у житті [Онишкевич 1996: 243]. Дмитро Павличко, як і інші письменники його покоління, сформувався як митець і особистість переважно в умовах радянської влади. Не викликає заперечень і той факт, що поет належить до покоління шістдесятників. Однак, враховуючи тогочасну суспільно-політичну ситуацію, а також її сумний постфактум, у своєму мистецькому себевіднайденні Дмитро Павличко пройшов складну еволюцію в пошуках сенсу. Червона й чорна барви вилилися на полотно його долі. «Дуже вже ці кольори туляться до Павличка. Жорстокі і немилосердні, величні і трагічні. Наче про нього забули інші кольори райдуги» [Драч 2004: 12] Та у тій

задушливій атмосфері поет не загубився, його душа «над світом стала» знаменням і порятунком водночас. Досвід національної культури й фольклору, що сприймається поетом як синонім етнічної самобутності й приналежності, став складовою його творчості. Поет по-філософськи осмислює духовну спадщину, інтелектуалізує її і включає до широкого контексту великої європейської культури. Відповідаючи на запитання «Що таке поезія?», Дмитро Павличко особливий наголос робить на тому, що «найкраща поезія, яка існує українською мовою, це наша народна пісня…Українська нація зберегла самоідентифікацію, розвинула свій непокірний характер і свій визвольний дух завдяки своїй пісенній культурі і творчості своїх геніальних поетів [Павличко 2009: 10]. Таке висловлювання є переконливим свідченням того, що для творчого стану поета народна пісня є тим природним феноменом, який віддзеркалює свій неповторний відсвіт на його художнє мислення, етично-екзистенціальні переживання. Вочевидь тому такі ліричні поезії, як «Два кольори» [Павличко 2008: 477], «Впали роси на покоси» [Павличко 2008:475], «Лелеченьки» [Павличко 2008: 476], «Дзвенить у зорях небо чисте» [Павличко 2008:481], « Явір і яворина» [Павличко 2008: 479] та ін. переросли у пісні, «давно стали народними і визначають нині рівень естетичних звершень українського пісенного мелосу» [Жулинський 2008: 25]. Оберемо для розгляду тексти, які, на нашу думку, найтісніше пов'язані з пісенною творчісті поета, є об'єктом для інтерпретації у площині традицій фольклору.

Виразне фольклорне забарвлення має поезія-пісня Дмитра Павличка «Два кольори». Глибин ліричного переживання, психологізму, драматизму поет досягає завдяки контрастності двох кольорів: червоного і чорного. В українському фольклорі, та й не тільки, такі кольори усвідомлюються як вираження самої суті людського буття, поєднання радості й смутку, життя і смерті. Власне, ця універсальна для всіх часів і культур опозиція визначена антонімічними властивостями колористичних слів у їх переносних і символічних значеннях, позначилася у поезії митця на національній картині світу з традиціями українського укладу життя. З образом матері пов'язується все найсокровенніше і найсвятіше, що відбувалося у житті ліричного героя. Прагнення

віднайти свій шлях теж благословляється матір'ю: «*Як я малим збирався навесні / Піти у світ незнаними шляхами, / Сорочку мати вишила мені / Червоними і чорними нитками»* [Павличко 2008: 477]. У творах усної народної творчості шлях часто виступає як символ лінії поведінки людини. Звідси й глибина поетових емоцій, що впливають на характер його філософського мислення й на музичність поезії. Зорові асоціації у поєднанні з майстерним звукописом створюють дивовижну елегійність поезії. Дмитро Павличко у побудові сюжету йде за принципом образотворення, характерним для народної пісенності. Внутрішня драматургія «Двох кольорів» досягається за допомогою рефренів. Вони не лише увиразнюють будову твору, а й сприяють виявленню градації смислових почуттів, драматизму людського життя і людського пізнання: *«Два кольори мої, два кольори, / Оба на полотні, в душі моїй оба, / Два кольори мої, два кольори: / Червоне – то любов, а чорне – то журба»* [Павличко2008: 477]. Тобто йдеться про пошуки особистісної екзистенції, що втілюється за допомогою метафоризованого образу-символу вишитої матір'ю сорочки. Власну екзистенційну суть ліричний герой усвідомлює не через фізичне існування, а через духовне буття : *«Мене водило в безвісті життя, / Та я вертався на свої пороги, / Переплелись, як мамине шиття, / Мої сумні і радісні дороги»* [Павличко2008: 477]. На нашу думку, з архетипним образом дороги у поезії художньо трансформована філософська концепція М. Гайдеґґера про шлях, що визначає життєву долю людини. У художньому часопросторі життєвих доріг ліричний герой самостверджується і повертається назад, на свій поріг, до своїх витоків, до рідного батьківського краю. Мотив дороги стає тут символом автентичного буття. Адже у поезії-пісні художньо поєдналися як особистісна, так і народно-національна екзистенціальні сфери. Важливе місце у словесній палітрі поета посідає національно-мовний компонент, у формуванні якого беруть участь різнопланові словесні комплекси, що включають номінативні ряди на позначення реалій народного життя, духовних цінностей українців.

Зв'язок із фольклорною традицією сягає свого найвищого вияву-синтезу в ліричній поезії «Явір і Яворина». Глибока закоріненість у народнопоетичний світ наснажує поета винятковим світовідчуванням. Його «Явір і Яворина» –

верховина почуттів, змальована в образах природи. Тому так безпосередньо зливається авторська свідомість із народнопоетичною: *«Я стужився, мила, за тобою, / З туги обернувся мимохіть/ В явора, що палений журбою, / Сам-один між буками стоїть»* [Павличко 2008: 479]. Власне, зринає саме той первісний синкретизм, коли образи природи оживають у буквальному розумінні слова і посилюють психологічно-особистісне, індивідуально-авторське бачення і виступають важливим засобом відтворення складного внутрішнього світу ліричного героя. Персоніфікована природа то гармоніює, то контрастує з його емоційним станом*: «Грає листя на веснянім сонці, / А в душі- печаль, як небеса. / Він росте й співає явороньці, / І згорає від сльози роса»* [Павличко 2008: 479]. Світ сприймається ліричним героєм як даність з усіма його дивами й таїнами. І саме тому часові категорії ніби зміщуються у ньому і співіснують як тотожні величини, що плавно переходять у віртуальну реальність. *«Сніг летить колючий, ніби трина, / Йде зима й бескидами гуде. / Яворові сниться яворина / Та її кохання молоде»* [Павличко 2008: 479]. Як і в народній пісні, паралелізм виступає певним сполучним засобом, що емоційно й музично вибудовує поетичну думку. Фольклорно-міфологічне начало у «Яворі і Яворині» постає як етнокультурне явище, органічно пов'язане з глибокою вкоріненістю поета у стихію народнопоетичної традиції і природного наповнення її онтологічним, екзистенційним змістом. Справжнє кохання – це незбагненна космічна сила, що тримає життя в безупинному вічному русі й долає межі фізичного буття: *«Він не знає, що надійдуть люди, / Зміряють його на поруби, / Розітнуть йому печальні груди, / Скрипку зроблять із його журби»* [Павличко 2008: 479]. Така висока поезія може виливатися тільки з тієї душі, що творчо зруйнувала свою земну, просторово-часову індивідуальність і відкрилася для повного прийняття світу і злиття із ним.

Поет одухотворює світ завдяки сакралізації слова. А це, зокрема, сприяє появі індивідуально-авторських образів, переосмисленню вічних тем. Філософсько-світоглядний аспект, змодельований митцем, знаходить своє вираження у початковому рядку ліричної поезії «Дзвенить у зорях небо чисте». Набуваючи авторського переосмислення, образ неба не стільки поєднує в

собі космонімічні поняття, скільки поетизується, зазнає змін і вже сприймається як морально-естетична, духовна категорія. Вихідець із Гуцульщини, носій автентичного світовідчуття, Дмитро Павличко зіставляє людське буття з живими процесами природи. «Необхідність починати з образу природи, – писав О. Потебня про народну лірику, – існує незалежно від свідомості й наміру і тому непорушна; вона, так би мовити, – розмах думки, без якого не існувала б і сама думка» [Потебня: 1996: 37 – 38]. Образ природи, введений у художню тканину твору, визначає специфіку етнопсихологічного коду ліричного героя. Екзистенційна ситуація людського буття вербалізується в авторській інтерпретації Дмитра Павличка образу «душа», який постає у складі оказіональних порівнянь: *«Неначе дерево безлисте, / Стоїть моя душа в полях. //...Моя душа, немов тополя,/ Зазеленіла на снігу. //...Моя душа, немов черешня, / Понад снігами зацвіла. //...Моя душа над снігом стала, / Неначе яблуня в плодах»* [Павличко 2008: 481]. Лірична поезія пронизана незбагненно – величною красою високості людської душі. Тож асоціації її з деревом безлистим, тополею, що зазеленіла, черешнею, що зацвіла, яблунею у плодах цілком зрозумілі: душа як вияв внутрішнього єства людини розкриває неоднозначність емоційно-психологічного стану ліричного героя. Особливу художню функцію відіграють тут не тільки порівняння, а й семантичне навантаження дієслів теперішнього часу. Вони виразно окреслюють символіку кола людського буття. У формуванні й оформленні пісенного змісту твору автор виявляє тенденцію до фольклорного віршування. У пісні переважають морфологічні рими: чисте-безлисте, шлях-полях, засіяла-стала, літах-полях. Гармонія зорового сприйняття у поєднанні з гармонією слухового утворюють особливу мелодійність поезії.

Фольклорність – органічна плоть пісенної лірики Дмитра Павличка, що виявляється у внутрішній, семантичній організації мови, в характері поетового світосприйняття. Розуміння фольклору як вияву духовного життя народу, його величезного культурного та історичного досвіду, психології, менталітету дає змогу митцеві розширювати обрії власного світу думок та почуттів.

Література: *Гайдеґґер 1996*: – Гайдеґґер М. Навіщо поети? // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.

/ За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996 – 633 с.; *Драч 2004*: – Драч І. Штрихи до портрета Дмитра Павличка з нагоди 75-річчя з дня народження. Переплелись, як мамине шиття, сумні і радісні дороги / Урядовий кур'єр. – 2004. – №: 183. – 28 вересня.; *Жулинський 2008*: – Жулинський М. Відчайдушний голос українського болю // Павличко Д. Вибрані тв.: У 2т. – Т.1: Вірші. Поеми. – К.: Українська енциклопедія, 2008 – 606 с.; *Павличко 2008*: – Павличко Д. Вибрані тв. У 2т. – Т.1. Вірші. Поеми. – К.: Українська енциклопедія, 2008 – 606 с.; *Павличко 2009*: – Павличко Д. Поклик: Збірка поезій. / Серія «Сто поезій» – Дрогобич: Коло, 2009. – 176 с.; *Потебня 1996*: – Потебня О. Думка і мова // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред.М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996 – 633с.; Онишкевич 1996: Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літератури // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. // За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996 – 633с.

Микола Ткачук, Олександр Ткачук (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)
УДК 82-312.1

Дискурсивна практика української прози 1960 – 1990 років

У статті висвітлено характер художніх шукань митців у прозових творах 1960 – 1990 років. Окреслюється проблематика романів, повістей, оповідань та новел митців слова. Особлива увага приділяється художньо-стильовим течіям української прози доби, новаторству письменників у галузі сюжетно-композиційної організації текстів, хронотопу, жанрових різновидів епосу.

***Ключові слова**: дискурс, епіка, проблематика, образний світ, жанр, стиль, концептуалізм*.

Tkachuk M., Tkachuk O. Discursive practice of Ukrainian prose of 1960-1990.

The article shows the character of artistic searchings of the artists in prose of 1960-1990. It also shows the problematics of novels, stories, short stories and novelettes of masters of the creative

writings. Special attention is paid to the artistic-style trends of Ukrainian prose of that period and novelty of the writers in the field sjužet-architectural of the organization texts, chronotopes and genre differentiations of the epos.

***Key words**: discourse, epics, problems, image world, genre, style, and conceptualism.*

Художня проза цього періоду – самобутній культурно-національний феномен – відзначається тематичним, жанровим та стильовим оновленням. Вона змалювала неповторний український світ часу, менталітет народу, його людинолюбну змістовність, відбила етико-моральні, духовні цінності нації, несучи у собі життєву свіжість проблематики, образної системи. Прозаїки вдавалися до новітніх засобів змалювання життя, а тому виникає новий жанровий різновид *доцентрового*, тобто *центроподійного роману*, в якому події ущільнюється до одного дня (Павло Загребельний «День для прийдешнього» (1964). Митці вдаються до таких наративних стратегій, як ретроспекція та пролепсис (забігання в майбутнє), монтажної композиції, публіцистичних «вставок» («Білі хмари» (1965) Олександра Сизоненка). Розвивається *проблемний* і водночас *поетично метафоричний* роман («Правда і кривда» (1965), «Дума про тебе» (1969), «Чотири броди» (1978) Михайла Стельмаха). Їх пронизує гуманістична концепція людини: митці в епічних творах змальовують моральну стійкість героя, цільність його особистості. Українську прозу 60 – 90-х років ХХ століття характеризує концептуалізм, новаторство і гуманістичний пафос.

Українська епіка 60 – 90-х років розвивалася в силовому естетичному полі Олександра Довжена: оприлюднені його оповідання і кіноповісті визначили характер художніх пошуків новелістів, повістярів, романістів («Людина і зброя» Олеся Гончара, «Вир» Григорія Тютюнника, «Дикий мед» Леоніда Первомайського). Естетика Довженка зумовила духовний потенціал образного мислення митців, увагу до національно виразних характерів, що несуть у собі загальнолюдські начала.

У цей пеіод функціонували такі художно-стильові течії в укрїнській прозі:

1. ***Лірико-романтична стильова течія***. Її започаткували Юрій Яновський і Олександр Довженко. До цієї стильової течії

належали Михайло Стельмах, Олесь Гончар, Леонід Первомайський, Василь Земляк, Євген Гуцало та інші. Характерними ознаками її є захоплення героїчними народними характерами, ідеалізація простої людини, підкреслення незвичайного, титанічного в її вчинках, ліризм й експресія в змалюванні подій, емоційне переживання світу персонажами, зображення найбільш піднесених моментів їхнього душевного життя, романтичний пафос і пильна увага до фольклорних образів і символів, метафорична сконденсованість письма. Найбільш характерним представником цієї течії був Михайло Стельмах. Стельмах органічний у цій стильовій течії, але втілив і її *слабкі ознаки*. Зокрема, у його творах спостерігається надмірна ідеалізація одних героїв і змалювання чорними фарбами «негативних» персонажів. Прозаїк зловживав риторикою і публіцистичністю викладу, сентиментальними епізодами і надмірно-штучною зворушливістю. Він милувався інколи ефектними, але логічно не виправданими ситуаціями. Його палітрі притаманна надмірна «*закучерявленість*», бароковість стилю.

2. ***Аналітико-реалістична стильова течія***. Вона спиралася на традиції української класичної літератури XIX століття (Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Іван Франко). До неї належали: Ірина Вільде, Петро Панч, Андрій Головко (автор роману «Артем Гармаш»), Улас Самчук, Григорій Тютюнник, Юрій Мушкетик та інші. Художній дискурс її характеризується такими прикмети: змалювання соціально-зумовлених характерів, поєднання витонченого психологічного аналізу й увага до суспільно-філософських узагальнень; акцент на об'єктивність забраження людини і світу, висвітлення етико-моральних явищ крізь призму буденно-достовірного, правдоподібного виміру; розповідь веде, як правило, *наратор-усезнавець*; багатогранність змальованих характерів, розлогі описи.

3. ***Художньо-публіцистична стильова течія***. Її у ці десятиліття представляли Юрій Смолич, Іван Багряний, Ігор Муратов, Павло Загребельний, Віталій Коротич, Докія Гуменна, Володимир Яворівський. Прозаїки прагнули поєднати художність з публіцистичною патетикою. Їхні твори відзначаються гострою сюжетністю, вільним оперуванням часо-просторовими

координатами розгортання дії. Митці вдавалися до різноманітних засобів художньої умовності, застосовували поетику гротеску, парадоксу, гіперболи, умовності і документальної правдоподібності, складну композицію. Важливу функцію відіграють динамічний ритм, інтелектуальні дискусії. Виникає змішування вигадки з репортажем, синтез фантазії і вірогідності («День для прийдешнього» Павла Загребельного).

4. ***Химерна стильова течія***. Її започаткував Олександ Ільченко романом «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця», в якому змалював химерні пригоди, що відбувалися з характерником-диваком Семирозумом. Ця течія породила «химерну прозу», що базується на фольклорно-міфологічній, умовно-алегоричній, лірико-бурлескній, карнавально-вертепній поетиці. У річищі цієї течії писали Володимир Дрозд («Ирій», 1971), Віктор Міняйло («На ясні зорі», «Зорі й оселедці», 1972), Василь Земляк («Лебедина зграя», 1971, «Зелені млини», 1976), Євген Гуцало (трилогія «Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий», «Приватне життя феномена», «Парад планет», 1982 – 1984), Павло Загребельний («Левине серце», 1978). У творах Гуцала світ, герої сучасного українського села змальовані засобами химерності, де органічно поєднуються елементи реалістичні й фантастичні, широко застосовуються багатства народної мови. Його романи виткані на прислів'ях, приказках, фразеологізмах, прибаутках, доброзичливій іронії. «Левине серце» Загребельного написано на фольклорно-міфологічній основі. Автор вдається до художньої умовності, пародіювання, іскрометного гумору. Його сатиричне вістря спрямоване проти безпам'ятства, бюрократизму, окозамилювання. Цей пафос продовжили романи письменника «Вигнання з раю» (1985), а також «Південний комфорт».

Цей період знаменний тим, що розквітає ***новела***, яка продемонструвала художню майстерність у змалюванні внутрішнього світу людини. Психологізм, змалювання «діалектики душі» героїв зумовили новаторство сконденсованої форми новели, філософське наповнення. Її лаконічний сюжет утворює один епіцентр думки, настрою, переживань, почуттів героя, який змальовується в розвитку, ведучи читача до несподіваної розв'язки. До жанру новели зверталися і *досвідчені прозаїки* (Олесь Гончар, Леонід Первомайський, Іван Сенченко,

Павло Загребельний, Олександр Сизоненко, Юрій Мушкетик, Іван Чендей, Борис Харчук), і *молоде покоління* новелістів (*Володимир* Дрозд, Євген Гуцало, Григір Тютюнник, Валерій Шевчук, Василь Близнець, Юрій Щербак та інші). Привабливими фарбами змальовано морально-етичний світ персонажів новел Олеся Гончара, Володимира Дрозда, Валерія Шевчука, Григора Тютюнника. Олесь Гончар у новелах збірки «Далекі вогнища» дає нове прочитання Другої світової війни. У новелі «Плацдарм» змальовується жорстока битва, а війна як світова бойня, апокаліптичне явище. Їй протистоїть перше кохання бійця Івана Артеменка і дівчини-мадярки Пірошки, та щастя закоханих забрала війна. Іван загинув у страшній битві на плацдармі, а дівчина вірить, що він вижив, чекає його. Розповідач-усезнавець після війни відвідав Артеменка-старшого, який доглядає сад, посаджений його сином, що символізує безсмертя Івана. Автобіографічним мотивом пройнята новела «Ода тій хаті, що в снігах». Малий Сашко повертався зі школи під час снігової завірюхи і заблудився в степу. Ледве живого його знайшов і врятував дядько Іван Масич. У роки окупації в хаті Масича знайшли притулок чимало людей, та фашисти добротворця розстріляли.

Чільне місце в жанрі малої прози посідає Євген Гуцало (1937 – 1995). Зацікавлення у читачів викликали такі його збірки новел: «Люди серед людей» (1962), «Яблука з осіннього саду» (1964), «Хустка шовку зеленого» (1966), «Скупана в любистку» (1995), «Запах кропу» (1969), «Полювання з гончим псом» (1980) та інші. Загалом він створив понад двісті новел й оповідань, два десятки повістей («Хай святиться ім’я твоє, любов», «Бережанські портрети», «Передчуття радості», «Дівчата на виданні»), романи, дві збірки віршів, книги публіцистики. Тематичне коло новелістики прозаїка обертається навколо села, сільської людини, кохання, краси незайманої природи, яку він обожнює як неповторний феномен світу. В новелах змальовуються декілька епізодів, що постають у звичайних житейських ситуаціях: переважає ліричне начало, велика уага приділяється описам природи, побуту, праці коло землі («Запах кропу»). Оповідач вибудовує ліричний сюжет, тяжіючи до поступового розкриття змісту зображеного («Копитами збито»), забарвлюючи його емоціями, переживаннями, думками

персонажів, що виникають при описі руху сюжетних вузлів. Наратор Гуцала володіє даром невимушено, розкуто і живописно оповідати, зображуючи стан духовного осяяння, здивування красою світу і людини. Філософія кордоцентризму визначає особливості змалювання стосунків юнака і дівчини, які тільки-но виходять на свою дорогу. Їхні натури поетичні, щирі, з ніжним серцем.

У новелі «Скупана в любистку» зображено світ переживань молодої доярки. Дядько Олекса, скидаючи конюшину, жартівливо по-доброму питає у мовчкуватої дівчини: «То ходять до тебе парубки, Вусте?» А вона, засоромлена і скромна, ніяковіє і мовчить. Ось під'їжджає молодий тракторист Грицько, вітається з нею, викликаючи на розмову. «Дивна. Навіть рота не розтулить». Обом хочеться постояти, але зніяковіла Вустя боїться і слово сказати. Попрощалися. Назва новели символічна – «Скупана в любистку». Ці слова промовив Грицько. А дівчина відказала: «Це я змила коси в любистку. І вся скупалася». В народних повір'ях існує культ любистку – символу жіночої краси, кохання, щасливої долі. Душевно вразлива дівчинає відчуває зародження першого почуття, але для неї воно – загадка. Читач догадується, що делікатність і скромність не залишать Вустю, і вона знайде своє щастя.

Оповідач Гуцала поетизує душевну красу персонажів («Іван та Мудрик»), простежуючи формування мудрості, розважливості молодої жінки. У стані пошуку перебувають підлітки («Олень Август»), закохуючись у природу («Яблука з осіннього саду»). Часто герої опиняються перед якимись передчуттями змін у їхній долі, як Галина («Хай собі цвіте»), Назар, («Клава, піратська мати»), Яринка («Просинка»). Ці новели пройняті вірою в доброту людини, чистоту її душевних порухів.

Українська повість 60 – 90-х років XX століття розвивалася в річищі збагачення її тематики, образного світу, стильової палітри, жанрових різновидів. З-під пера Григора Тютюнника з'явилися *аналітико-неореалістична* повість: «Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу». У цьому річищі написані «Вишневі ночі», «Палагна» Бориса Харчука; «Тридцяті», «Попіл Клааса», «Гапочка» Анатолія Дімарова.

Наратор повістей розкриває героїчне добро, що його утверджують звичайні люди в житті, навіть підлітки. Повістярі відчували відразу до риторики і лакування дійсності, що було притаманним для повісті 40 – 50-х років. Вони проникають у складний внутрішній світ героїв, пишаються їх стійкістю і мужністю. Розквітає лірико-романтична повість: «Гуси-лебеді летять», «Щедрий вечір» *Михайла* Стельмаха; «Бригантина», «Далекі вогнища» Олеся Гончара; «Кінь на вечірній зорі», «Літо на Десні», «У глибині дощів», «Сіроманець» Миколи Вінграновського. Виникає новий жанровий різновид химерної повісті: «Ірій» Володимира Дрозда; «Звук паутинки», «Женя і Синько» Віктора Близнеця.

Воєнна повість осмислювала героїчний подвиг народу у роки Другої світової війни: «Ніч без милосердя», «Полковник Шиманський» Василя Земляка, «Листи з патрона» Василя Козаченка, «Рогозівські розповіді» Анатолія Дімарова, «Климко», «Вогник далеко в степу» Григора Тютюнника, «З вогню воскреслі» Євгена Гуцала та інші. Повістярі осмислюють джерела мужності героя, глибоко проникаючи у його внутрішній світ, моделюють ситуації вибору, що постали перед ним у непростих обставинах життя. Головна ідея, що об'єднує ці твори, – утвердження моральної нездоланності людини на війні, поетизація її героїзму, захист загальнолюдських цінностей. Конфлікт повісті Василя Земляка «Ніч без милосердя» будується на протиставленні гуманізму партизанів і людиноненависницької ідеології фашизму. Розповідач зосередив увагу на епізоді захоплення в полон партизанами німецького хлопчика – сина генерала Прайса, який, рятуючи свою шкуру, ганебно втік з поля бою, напризволяще залишивши малого Франца. Застосовуючи змінну фокалізацію, наратор уміло будує колізії, пов'язані з перевіркою героїв на гуманність і багатство духовного світу. Врешті, коли генералу повертали сина за «джентельменською угодою», він порушив угоду не нищити танками мирне село: але фашисти відкрили вогонь і самі вбили Франца, який прагнув пізнати світ людяності, висловив щиру симпатію до воїнів, які огріли і допомогли йому.

Актуально зазвучала *екологічна проблематика* в повістях «Журавлинка» М.Чабанівського, «Ковалі і карбівничі», «Килим на три квітки» Ніни Бічуї, «Літо дощів» Богдана Сушинського,

«Рудана» Наталі Кащук. Володимир Дрозд у повісті «Люди на землі» із симпатією змальовує образи Семена Корбута, Олени Загірної, Василя Полоза, які люблять свою рідну землю, вболівають за навкілля. Їм протиставляється користолюбний Джулай, черства до природи людина. Протестує проти браконьєрів, винищувачів природних багатств підліток Порфир Кульбака з повісті «Бригантина» Олеся Гончара. Він не сприймає жорстокості людини, яка вбиває лелек, душить гербіцидами жайворонків у степу.

Жанр роману в цей період зазнав мистецького піднесення. Він характеризується тематичним розмаїттям, широтою охоплення минулого і сучасного життя народу. В ньому порушувалася суспільно-громадянська, етико-моральна й екзистенційна проблематика: «Дума про тебе», «Чотири броди» Михайла Стельмаха, «Люди зі страху» Романа Андріяшика, «Хвилі» Юрія Збанацького, «Тронка», «Собор» «Берег любові», «Твоя зоря» Олеся Гончара, а також питання війни і миру, людяності й антилюдяності, вибору і пасивного очікування.

Важливим досягненням української романстики ХХ століття є творчий доробок Олеся Гончара. Його художні відкриття збагатили не тільки українське, а й світове письменство. З виходом його трилогії «Прапороносці» європейські критики заговорили про письменника як видатне явище в осмисленні анатилюдяної війни, відзначаючи, що автор представив свою концепцію людини-гуманіста. Романіст зумів з ліричною теплотою і задушевною безпосередністю змалювати багатогранні характери Юрія Брянського, Шури Ясногорської, Хоми Хаєцького, Євгена Черниша, Козакова та інші. Вони у нього земні, немов стоять поруч з читачами, закликаючи придивитись до тих, що виборювали свободу народам Європи. Невипадково Черниш вимовляє заповітні слова: «*Якщо зостанемось, нам треба жити інакше… Жити дружніше, якось тепліше. З новим, чуйнішим ставленням один до одного*». Цей людинолюбний мотив, боротьби як утвердження добра визначає пафос роману.

Новий етап прочитання війни представив автор у романі «Людина і зброя», художньо досліджуючи гіркі й героїчні події 1941 року, коли в жорстоких боях гинуть молоді люди – вчорашні студенти, захищаючи Вітчизну від фашистської чуми.

Будучи гуманістом, Олесь Гончар уже в назві відбиває основні аспекти своєї концепції війни і миру: зброя і людина – несумісні, адже війни знищують цивілізації, на війні гинуть молоді люди – цвіт нації. Однак перемагають ті, хто несе у собі високу духовність, людяність, зосередженість. Романи «Людина і зброя» і «Циклон» Олеся Гончара – це *дилогія*, в якій головний герой Богдан Колосовський. Пройшовши фашистський концтабір на Холодній горі в Харкові, він у мирний час став кінорежисером, знімає фільм про своїх друзів, які боролися з ворогом, прагнучи передати внутрішню красу своїх побратимів. Його спогади стають основою кіносценарію. Тому розповідь будується не за принципом хронологічно послідовного викладу подій, а у формі перетину часових площин, чергування напливів, епізодів, спогадів-видінь. Така композиція покликана висвітлити «спадкоємність людського в людині». За жанром «Циклон» – філософський роман, його персонажі дискутують над смислом буття, куда прямує історія й цивілізація. «Другим Сковородою» можна назвати професора Ізюмського, в уста якого вкладено доленосні проблеми сучасного світу. Назва роману «Циклон» символічна: йдеться про соціально-суспільні циклони, моторошні циклони воєн, зокрема ординської навали та Другої світової війни. Водночас відбуваються циклони і в природі: розбурхана стихія в Карпатах забирає життя в оператора Сергія Танченка. Наратор вважає, що в руїнних стихійних лихах часто винна сама людина та її легковажне ставлення до природи. Він вважає, що діє закон незнищенності, доброти, що передається особі від особи, від покоління до покоління. Про загибель у повіні Танченка Колосовський роздумує: «Людина, – якщо вона була людиною, – сама стає часткою всезагального світла». Така гуманістична ідея безсмертя життя і людини імпонує читачам Олеся Гончара.

Виникли нові жанрові різновиди роману: *роман-балада* («Дикий мед» Леоніда Первомайського, «Дім на горі» Валерія Шевчука); *новелістичний* («Тронка» Олеся Гончара; «Рай» Василя Барки), *філософський* («Циклон», «Твоя зоря» Олеся Гончара), *доцентровий*, тобто «центроподійний», який згущує та ущільнює людські дії і долі в короткий відтинок доби («Кров людская – не водиця» Михайла Стельмаха, «День для прийдешнього» Павла Загребельного, «Людина живе двічі» Юрія

Шовкопляса). Для глибокого змалювання картини світу митці вдавалися до складної композиції, застосовували прийом поєднання різних часових планів («Циклон» Олеся Гончара, «Сповідь на вершині» Ігоря Муратова). Значних художніх відкриттів досяг *суспільно-психологічний роман*, який відзначається колоритним змалюванням побутового тла, психологічним аналізом характерів: «Сестри Річинські» Ірини Вільде, «Жменяки» Михайла Томчанія, «Украдені гори», «Підземні гори» Віктора Міняйла, дилогія «У світ широкий», «Великі надії» Володимира Гжицького.

В умовах наступу науково-технічного процесу на людину, її деперсоніфікацію, омасовлення, дегуманізацію, що зумовлена відчуженням її в постіндустріальному глобалізованому світі, виник інтерес до історичної пам'яті, свідомості народу, його духовності й ментальності, витоків людини, її архаїчного і модерного мислення. У такій атмосфері письменники звертаються до історичної тематики, епічного осмислення національної і світової історії, своєрідності й самобутності особи та народу. Павло Загребельний стверджував, що в історичних романах і повістях цього етапу головними героями є історія, людина, боротьба, час, духовність як філософсько-соціальні категорії. Минуле осмислювалося як складний і суперечливий процес поступу народу, як «історія ідей» (Іван Франко), в якому виявляє себе людинознавчий потенціал історичної романістики. Вона досліджує зв'язок подій і явищ, генезис (тобто походження, зародження і наступний процес розвитку явища, що привів до певного стану) суспільних, етико-моральних, філософських та художніх ідей.

Павло Загребельний окреслив завдання історичного роману: формування історичної пам'яті («*Людина без пам'яті – перекотиполе на бурхливих вітрах часу, ледь помітна пір'їнка на протягах історії. Що глибша людина, то глибша її пам'ять*»), світоглядні, державотворчі функції, захист моральних і духовних цінностей, утвердження людинолюбства між народами. Прозові твори на історичну тематику відзначаються морально-етичним пафосом, глибоким аналітизмом в осмисленні історичних подій, активним особистісним началом нараторів-усезнаців. Це зумовило глибокий психологізм епосу, розкриття складної діалектики душі історичних персонажів, їх вагань, сумнівів у

правильності обраного шляху і невпинний пошук істини. Їх мовлення – це не тільки діалоги й полілоги, але й внутрішні монологи, невласне пряме мовлення, відтворення потоку свідомості особи, притчевий конфлікт. Письменники вдаються до документальності й міфологічних, фольклорних джерел поетики, гострих дискусій героїв, заперечення антинаукових концепцій історії.

У цей період розвитку історичної прози окреслюється оригінальне жанрово-тематичне художнє явище – український *історичний роман*. Він написаний у річищі таких жанрових різновидів роману: *реалістичний* («Святослав», «Володимир» Семена Скляренка), *роман-балада* («Балада про вершника на білім коні» Михайла Івасюка), *авантюрно-пригодницький* (тетралогія «Посол Урус-шайтан», «Фірман султана», «Чорний вершник», «Шовковий шнурок» Володимира Малика), *історико-психологічний* («Мальви» Романа Іваничука), *центрогеройний* («Северин Наливайко» Миколи Вінграновського), *роман-есе* («Мисленне дерево» Валерія Шевчука), *панорамний* («Яса» Юрія Мушкетика), *центроподійний* («Смерть у Києві» Павла Загребельного), *відцентровий* («Меч Арея» Івана Білика), *роман-триптих* («Похорон богів», «Дикі білі коні», «Не дратуйте грифонів» Івана Білика, «Три листки за вікном» Валерія Шевчука). Отож розширюється художній потенціал історичної прози, розсовуються часо-просторові координати романної дії, що сягають глибинних пластів історії. При цьому якщо герой історичного полотна перебуває у віддаленому минулому від сьогодення, то його діяльність обов'язково екстраполюється на нашу сучасність або в майбутнє людства. Белетристи були переконані: людина не збагне процесів сучасного дня, якщо не буде пам'ятати уроків історії, катастроф, якій переживав народ, не зрозуміє своєї місії на землі.

Інтенсивно розвиваються історичний роман, що сягає епохи давньої Русі і глибших часових площин історії. Відбувалися нові ідейно-художні пошуки в історичній прозі: митці досліджували духовний потенціал нашого народу, що сягає глибин віків. Показовим у цьому плані був роман «Меч Арея» (1972) Івана Білика. Події у творі переносяться у п'яте століття, в давній Київ, рабовласницький Рим, зрадливий і лукавий Константинополь, світ невідомий досі і загадковий, покритий

пеленою таємниць. Автор прагнув реконструювати історію свого народу, осмислити його долю в історичному поступі. Його герої – давні наші пращури-русини – мужньо боронили свої землі від зазіхань чужеземців – римлян і візантійців, готів та азійських кочівників. Змальовано, як вони жили і трудилися, любили і ненавиділи, вірували і утверджували справедливість на землі. Розповідач оживив перед читачем головного героя Атіллу, який асоціювався з «гунським царем Аттілою». Наратор Білика переосмислює давні події, ототожнює його з київським князем Богданом Гатилою, а «гунів» змальовує давніми праукраїнцями. У цьому романі історія нашого народу сягає півторатисячоліття вглиб віків, хоча деякі історики обмежували її X століттям, що не відповідало досягненням історичної науки. За словами Олени Апанович, склалася дивна ситуація: історики та деякі письменники на карті Європи розміщували так стародавні народи і племена, що нам не лишилося місця. Були кельти, готи, фракійці, балти, скіфи, сармати, греки, римляни – всі, крім нас. Заслугою Івана Білика було те, що романіст *«знайшов місце» на карті пізньої Античності й для наших предків. Ось у чому полягає високий патріотичний пафос його роману»* [Апанович 1990: 6]. Головне значення роману «Меч Арея» в тому, що «*він розбуджує в людині людину, вільну, незалежну, горду й розкуту, людину з почуттям власної гідності в душі і серці*»[Апанович 1990: 7]. Романіст висвітлив ідейні джерела героїки, патріотизму далеких предків, вступаючи в дискусію логікою художніх образів проти тих ідеологічних противників, які прагнули перекреслити або спотворити історію нашої прабатьківщини. Тому роман Івана Білика відповідав викликам XX століття, набув великої популярності і виходив у Канаді, США, Англії, Австралії та інших країнах.

Великий вклад у розквіт української історичної прози здійснив Павло Загребельний. В основі його історичного епосу покладено нерозривний вічний зв’язок часів та епох, прагнення крізь призму минулого збагнути сучасне, пізнати його джерела, врахувати уроки. Помітною є трилогія «Диво», «Первоміст», «Смерть у Києві», в якій романіст показав, за його словами, нерозривність часів, великий культурний спадок, полишений нам історією, але який органічно входить у наш час, формує відчуття краси і величі. Особливим новаторством позначений роман

«Диво». Щоб змалювати грандіозну картину буття народу протягом віків, Павло Загребельний використав композиційний прийом зміщення часових площин: давнина, будівництво Софії Київської, Друга світова війна і сучасність. Ідея роману – безсмертя народу в історії, мистецтві, у титанічній праці, мрії про вільне щасливе життя майбутніх поколінь. Наратор-усезнавець змальовує суперечливу епоху Київської Русі, Ярослава Мудрого, долю митця і народу, значення культури та мистецтва в житті суспільства. У романі порушуються проблеми: народ та історія, народ і мистецтво, народ і князь, князь і зодчий, християнська релігія і візантійська культура. Головний герой твору – Сивоок, людина із народу, пройшов велику життєву дорогу: народився серед пралісів Русі, навчався в дитинстві гончарству в діда Родима, згодом – у візантійських художників у Константинополі. Повернувшись до Києва, він спорудив диво світу – Софію Київську, створивши безсмертний пам'ятник народові і рідній землі. Всупереч догматам візантійської церкви зодчий утверджує у барвах оздоблень народну міфологію, улюблені кольори руського простолюду. Образ Сивоока змальовується багатогранно, подається в розвитку життєвого і духовного змужніння як морально стійкий герой, цільна натура з ясним світоглядом. Важливу роль відіграють внутрішні монологи, душевні суперечки із самим собою і візантійським Богом та його земними захисниками, невласне пряме мовлення, потік свідомості, що допомогають розкрити естетичні ідеали і погляди на життя Сивоока. Такими різноманітними оповідними засобами зображується образ художника-філософа, що володіє здатністю передбачити майбутнє. Він втілює невичерпну творчу енергію народу, його мистецтва як засобу самовиявлення себе, а відтак – свого безсмертя.

Художньо переконливим є образ Ярослава Мудрого. До цього образу звертався Іван Кочерга у драматичній поемі «Ярослав Мудрий» (1944), в якій образ правителя дещо ідеалізований. У романі Загребельного його образ змальовується крізь призму особистих почуттів, інтимного життя, побуту, тобто у людиновимірному плані. Здобувши київський стіл, він змінюється, стає суворим феодалом, дбаючи не так за державу, як за свою славу. В образах Гордія-батька та Бориса-сина Отав відтворено духовних спадкоємців Сивоока. Вони живують у роки

Другої світової війни, прагнучи будь-що зберегти шедевр зодчества Київської Русі для майбутніх поколінь. Борис Отава вважає, що почуття любові до Вітчизни виростає і формується в серцях поколінь протягом віків, і «не прищеплюється за одним махом, як віспа».

Для романістів головним інструментарієм у моделюванні картини світу був *історіософський* підхід, тобто розгляд історії крізь призму філософії як мистецької домінанти творення. Вони виходили з того, що історичне минуле завжди повчальне для нащадків. Письменники глибоко занурювалися в епохи, по-новому з історичної дистанції оцінювали постаті відомих діячів народу. Так, Семен Скляренко у романах «Святослав» і «Володимир» (1962) вперше змалював руських князів як правителів нової раньофеодальної держави, що визначали геополітику тогочасних Європи й Азії. Цю ж традицію продовжив Павло Загребельний у романах «Диво» (1968), «Первоміст» (1970), «Смерть у Києві» (1971 – 1973), «Євпраксія» (1975), «Роксолана» (1979), «Я, Богдан» (1983); Раїса Іванченко – «Гнів Перуна» (1982), «Золоті стремена» (1982), «Зрада, або Як стати володарем» (1988), в художньому світі якої змальовуться постаті державців Діара й Аскольда, Рюрика, Олега, Ярослава Мудрого, Володимира Мономаха, Данила Галицького, Олександра Невського, їхній не простий шлях до істини. Особливо поглиблювалася розповідна стратегія романів: поруч із третьоособовою викладовою формою (наратор-усезнавець) розвивається першособова наративна ситуація («Я, Богдан» Павла Загребельного). Митці застосовують комбіновані форми оповіді, майстерно поєднують декілька стратегій: розповідь веде то персонаж, то всезнаючий автор, то прихований наратор, то експліцитний оповідач, тобто такий, який відкрито заявляє про себе, пропонує читачеві свої оцінки подіям чи героям.

У романі «Гнів Перуна» письменниця змалювала історичні події та постаті другої половини XI століття, часи князів Ізяслова, Всеволода і Святополка. Наратор-усезнавець проникає вглиб історії і вірувань нашого народу. Він акцентує увагу на проблемі *слова* як самоусвідомлення людини і народу. Цю ідею втілює літописець Нестор, образ якого відтворюється в розвитку, в суперечках з іншими хронографами. Обговорюються питання про справжнє призначення людини, її громадянську

позицію, ставлення до історичної правди, світу і народу. Літописець ставить перед собою патріотичні завдання: «*Дух наш підносити треба нездоланний, а не тільки плакати над гіркою долею!.. Поставити народ руський на один кін із іншими великими народами і просвіченими*». Він дбає про авторитет держави, міцну владу та єдність руських земель. Так поступово розкривається місія Слова, роль літописця – митця своєї епохи, який бачить майбутню долю Вітчизни.

Історіософський підхід до осмислення минулого характерний для епічних полотен Романа Іваничука: «Черлене вино» (1977), «Манускрипт з вулиці Руської» (1979), в яких осмислюється значення культури середньовіччя для поступу українців. Від опису батальних збройних сутичок розповідач Іваничука переходить до поєдинку у сферу ідей, показу культурницької діяльності у Львові випускника Острозької академії Юрія Рогатинця, організатора братських шкіл, друкарні. Автор розширив типаж героїв, змалював історичну постать, захисника Олеського замку Івашка Преслужича, і вигадані образи, представників культури – музиканта Арсена, літописця Осташка Каліграфа, який у вирішальний момент став до лав захисників. Після поразки повстання проти шляхти, залишившись живим, він з рукописом втікає із замку, щоб зберегти його нащадкам. Особливо привабливим є образ юнака-патріота Арсена, який відмовився врятуватися з коханою Орисею і втекти таємним підземним ходом. Арсен вважає, що є найголовніша любов у світі – до Вітчизни: «*І лише її одну зрадити не можна, бо не матимеш тоді ні від кого ані кохання, ані пошани, ані життя*». Як герой-патріот, він гине на мурах замку.

Особливо виділяється художнім осмисленням складних сторінок історії України роман «Мальви» (перша назва «Яничари») Романа Іваничука. У цьому творі не діють історично реальні особи, а змодельовані художньою уявою постаті людей. Події відбуваються у XVII столітті в Україні, Криму і Туреччині. Проблема історичної пам’яті та яничарства, безпам’ятства – центральна в романі. Слово *яничар* у султанській Туреччині означало воїн з військовополонених, християн, обернених у мусульманство. Під час набігів в Україну турки брали в ясир (полон) малолітніх хлопчиків, яких у спеціалізованих школах навчали військовому ремеслу. Вони забували мову, звичаї, віру,

свою землю і навіть батьків. Воїни-яничари під час нападів на Україну відзначалися жорстокістю, палили рідну землю і вбивали мирних людей. Український народ ставився негативно до «яничар», називаючи їх зрадниками, запроданцями, виродками, людьми без пам'яті, катами рідного народу. У «Мальвах» досліджується яничарство як суспільно-історичне явище, його філософія і психологія (зречення рідного народу, мови, віри, батківської землі, традицій, любові до вітчизни).

«Мальви» Іваничука перегукуються з романом «Буранний полустанок» («І понад вік триває день») киргизького письменника Чінгіза Айтматова, в якому змальоване аналогічне явище – манкуртизм, що означає людина без пам'яті. Вражає епізод, коли манкурт не впізнав рідну матір, яка прибула у ворожий стан, щоб визволити його. Син сліпо виконує наказ господаря, влучає стрілою в материнське серце, а в цю мить впала з голови матері біла хустина, яка перетворилася в чайку, що кигиче в степу: «Згадай своє ім'я! Чий ти? Якого ти роду? Хто твої батьки?»

Роман будується на опозиціях, що допомогають читачеві глибше збагнути перетворення людини в яничара, моральну деградацію особи. Проте не кожен, кого вирвали з-під рідного ґрунту, стає яничаром, зазнає його фатального впливу. Справді, досвідчені вихователі дітей-бранців уміють стерти пам'ять про рідних, віру, насаджуючи ненависть до батьківщини і прищеплюючи антлюдяний завойовницьки ісламський дух. Це своєрідна перевірка сили духу, що відкриває шлях до відродження душі і навернення до вітчизни. Яскраво втілюють цей шлях образи Андрія (Аліма) та Семена (Селіма). Татари впіймали малого Андрія, сина козацького полковника Самійла в степу і відібрали на яничара. Семена було викрадено циганами, і він опинився в обслузі кримського хана. Від цього моменту перший скочується вниз, зазнає руйнівної дії моральної деградації, а другий починає поступово відроджуватися. Образ матері Марії та дочки Мальви по-своєму демонструють право людини на вибір.

Андрій відрікається від свого імені у розмові з дівчиною-полонянкою («*Я називаюся Алім*», – відповів по-турецьки. Це був перший крок до зради). Вродлива бранка героїчно зарізала двох яничарів. Вона звертається до Андрія-Аліма рідною мовою, яку

він не забув: «*Козаче, соколе, – промовила дівчина. – Мені, орлиці, теж обрізали крила, як і тобі. У мене залишилися руки, і я ними викуплю ганьбу. Чей і тобі не пізно. Зрубай голову хоч одному ворогові, і Бог і люди простять тобі*». Та в душі яничара не залишилося священної любови до Вітчизни. Від блиску ятагана (ножа) голова козачки покотилася до ніг Аліма.

Та логіка яничарства веде в нікуди. Алім жорстоко і безжально вбиває султана Ібрагіма, як убивав попередні жертви. Проте за законами Порти чужинець, який вбив володаря, має померти, бо «*турецька кров змивається тільки кров'ю*». І ось коли шию Аліма стиснув зашморг шовкового шнурка, в останню мить у його пам'яті зринув український степ, «*висока трава, а в небі хмаринки білі… і скачуть коні – його і батька, і летять голови татарські… І злетіли червоні коні в чуже чорне небо над Босфором*». Зрада, пролита кров співвітчизників, зло, своєне ним, карає яничара, він сам вибрав свій вирок і безчестя.

Інша доля простежується на прикладі образу Селіма. В дитинстві його було викрадено циганами, і він, опинившись у Криму, поступово інтуїтивно відчув свою спорідненість з рідною землею, своє духовне коріння і самоідентичність, а тому, йдучи за покликом сумління, білочубий яничар у бою під Берестечком захищає свободу своєї Вітчизни і героїчно гине. Так оригінально письменник розв'язував питання зради і спокути, роздвоєної особистості, що зумовлює поведінку героїв у непростих ситуаціях. Образи братів втілюють суть яничарства як антигуманну філософію буття, поведінку і проблему вибору.

Цю проблему вибору розкривають образи козака Стратона, Марії та сестри яничарів Соломії-Мальви. Образ Мальви втілює таке, за словами критика, «*соціально-психологічне явище, як компроміс, прагнення загладити суперечності*» [Дончик 1989: 101]. Її образ перегукується з романтизованими образами Бондарівни та Насті Лісовської – Роксолани. Роздвоєність Мальви полягає в тому, що вона покохала молодого кримського хана Іслам-Гірея і стала його дружиною, а водночас вона тужить за Україною, її піснями. Її сподівання, що ворожнеча між сусідніми народами припиниться, як і напади татар на Україну, не збулися. Більше того, Іслам-Гірей зрадив Богдана Хмельницького під Берестечком. З'ясувалося, що любов хана нічого не вартує. Він зізнається: «*Я буду любити розумну козачку*

і вбивати від неї синів!». В Україні «*мальви вище соняшників ростуть – білі, голубі і червоні ростуть*». У палючому Кримському степу мальви з України в'януть, сохнуть, не ростуть. Образ Соломії багатовимірний: з одного боку, він є своєрідним варіантом вияву яничарства, а з другого – прозріння, пізнього каяття. Найсвітліший образ у романі – це образ Марії, яка зуміла перебороти усі життєві гаразди і не стати яничаркою. Проте її доля драматична: мати усвідомлює, що Свята Богородиця спасла свого сина: «*Ти вберегла! Ти вберегла!.. а я не зуміла вберегти своїх дітей*».

Козацька доба знайшла відображення в романі «Северин Наливайко» (1996) Миколи Вінграновського. Для автора Северин Наливайко був улюбленим героєм української історії. Козацький ватажок збагнув, що після того, як була втрачена Київська держава, у його добу настала пора нової консолідації народу в боротьбі за свою державність. За жанром твір – центрогеройний роман, адже всі події обертаються навколо легендарного селянського гетьмана. Проте це не завадило прозаїку масштабно і панорамно відтворити історичну картину змагань за волю. Іван Дзюба вказав на такі характерні ознаки роману: поєднання історичної панорами й хроніки, вигадки, казки, химерності й документальних свідчень, насиченість твору філософськими роздумами, синтез реальності й міфу: «*Це не даність історії, це магія історії, міф історії… Історія чиниться у ньому як алгоритм певних суспільних і національних сил*». Загалом роман представляє «*радісно-україноцентричну картину історії*».

Художня правдивість історичної картини досягається умінням наратора-усезнавця представити побутовий живопис, геополітичне становище країни, додати пригодницькі епізоди, відтворити героїчну сюжетну лінію, відбити ментальні ознаки українців, поляків, татар, китайців та інших народів. Неперевершеними у творі є батальні описи, які рідко зустрічаються в сучасній літературі. *Іван* ***Дзюба*** назвав Миколу Вінграновського «*найбільшим баталістом у сучасному українському мистецтві. Численні картини великих бойовиськ і малих сутичок у нього не тільки дають оптичний ефект скрупульозної панорами, а є спонтанним вибухом самої матерії оповіді, концентруючи в собі патетику руху великих людських мас і мінливість долі окремої постаті… Баталія у*

Вінграновського – схрещення силових ліній історії, вузловий момент її динаміки». Особливо вдало за допомогою влучних деталей, лаконічних портретів, вчинків, способу мислення змальовуться характери історичних персонажів: Северина Наливайка, Василя Острозького, Коношевича-Сагайдачного, Жолковського, Газі-Гірея. Доповнюють галерею образів вигадані персонажі: Петро Жур, дід Максим, дядько Кирило, Докія і Галя Горшки, які втілюють національні риси характеру. Вони мирійливі і шанують красу, народні пісні, працелюбні і постійно перебувають у страсі, адже часи неспокійні, а тому навіть старі козаки мужно обороняють себе і родину від небезпеки.

Найдокладніше виписаний образ Северина Наливайка. Це складна і суперечлива натура, яка палко бажає свободи і щастя народові.

Северин Наливайко народився в Гусятині (тепер райцентр Тернопільської області), у молоді роки був на Запорозькій Січі, служив сотником у князя Костянтина Острозького, брав участь у розгромі козацького війська під П'яткою, а 1594 року став отаманом незалежної козацької дружини. Спільно із Запорозькими козаками Наливайко очолив повстання проти наймогутнішої на той час країни в Європі – Речі Посполитої, яке охопило Поділля, Волинь, Київщину, Білорусію. 1595 року польський гетьман С.Жолковський вирішив приборкати повстання. Наливайко об'єднався із запорозьким гетьманом Шаулою. 1596 року польське військо під Лубнами оточило козаків, і вони видали Наливайка і Шаулу полякам, яких було страчено у Варшаві 1597 року.

На прикладі образу Северина Наливайка автор порушив проблему вождя і народу. Його стосунки із козаками були напруженими, адже він, служачи в Острозького, воював із запорожцями. Хоча пізніше Наливайко умоляв їх простити його і приєднатися до нього, коли підняв велику масу народу на боротьбу за віру й Україну, хоча і послав їм у дарунок 1500 коней, та вони йому не забули про його вчинок до останнього дня. У цій гострій колізії наявні романтичні фарби в змалюванні гетьмана і запорозьких козаків. У такій площині Наливайко уподібнюється до не визнаного і не зрозумілого масі вождя. Такі яскраві особистості не цінуються у своїй вітчизні: запорозькі козаки не розуміє державотворчих прагнень Наливайка, не йдуть

за ним, віддають його на смерть. У цьому трагізм і вождя, і народу.

Історична проза у 60 – 90-х роках ХХ століття розвивалася інтенсивно й продуктивно, художньо освоюючи попередній досвід історичного буття народу, його державотворчі прагнення, морально-етичний досвід епох. Доля людини на перехрестях історії стала головним об'єктом зображення у численних епічних полотнах, які писалися прозою та *віршами* («Маруся Чурай Ліни Костенко, «Мамай», «Мазепа» Леоніда Горлача). Поглибилася проблематика історичних романів, розширилася географія і хронологія подій, збагатилася образна система, сюжетно-композиційна організація творів, а головне – філософський рівень історичного мислення. Історична проза і в наші дні несе у собі великий патріотичний потенціал. Російський письменник Петро Проскурін писав, що народ без історії позбавляється права називатися народом, що це лише населення. Пізнаючи свою історію, своє коріння, кожен прагне пізнати і себе, своє майбутнє і майбутнє своїх дітей. Коли ця спрага хоч трохи вгамовується, людина часткою своєї душі прилучається до безсмертя.

Таким чином, проза 60 – 90-х років досягла значних художніх здобутків. Вона пройнята увагою до проблем людини, її духовних і моральних цінностей. Епіка розвивалася у річищі суспільно-філософського аналізу і синтезу дійсності. Художній світ набув поліфонічного виміру, герої зображувалися багатовимірно. В багатьох прозаїків майстерно змодельовані складні людські взаємини і глибини душі особи. Таким романїтим був жанровий репертуар порози

Література: *Апанович 1990*: – Апанович О. Передмова до роману «Меч Арея» Івана Білика // Білик І. Меч Арея. – К.: Дніпро, 1990. – 447 с.; *Гурбанська 2008*: – Гурбанська А. Жанровий дискурс української повісті 60 – 80-х років ХХ століття. – К, 2008. ; *Дончик 1989*: Дончик В. Людина в історії. Сучасний український історичний роман. – К.: Дніпро, 1989. – 356 с.; *Дзюба 2007*: – Дзюба І. Історичний міф Миколи Вінграновського // Дзюба І. З криниці літ: У 3 т. – Т. 3. – К., 2007. – С. 577 – 584.; *Шаховський 1974*: – Шаховський С. Романи Павла Загребельного. – К., 1974. – 174 с.; *Ткачук 2005:* – Ткачук М. Михайло Стельмах // Стельмах М. Вибрані твори. – К., 2005.;

Ткачук М. Крізь призму сучасності. Роман Павла Загребельного «Смерть у Києві» // Прапор.– 1973. – № 9. – С.89 – 92.; Ткачук М.П. Характер в історичному романі. Роман П.Загребельного «Єврпаксія» // Вітчизна 1996. – № 1. – С. 205 – 208.

Ткачук М., Ткачук А. Дискурсивная практика украинской прозы 1960 – 1990 годов

В статье раскрывается характер эстетических исканий художников слова в прозаических произведениях 1960 – 1990 годов. Определяется проблематика романов, повестей, рассказов и новел писателей. Особое внимание уделяется художественно-стилистическим течениям украинской прозы эпохи, новаторство писателей в сюжетно-композиционной организации текстов, хронотопа, жанровых разновидностей эрлса.

***Ключевые слова**: дискурс, эпика, проблематика, образный мир, жанр, стиль, концептуализм.*

Ірина Луцишин, асп. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Укр)
УДК 82-312.1

Страх як спосіб онтологічного самообману в п'єсі Володимира Винниченка «Гріх»

У статті проаналізовано співвідношення екзистенціалів гріха та страху в онтології літературного персонажа кінця XIX – початку XX ст. (на прикладі п'єси В.Винниченка «Гріх»); висвітлено проблему пошуку сенсу життя у рамках дискурсу модерної етики; подано новаторське трактування принципу «чесності з собою».

***Ключові слова**: драма, п'єса, екзистенціал, герой, дискурс, модернізм*

Lutsishin I. Fear as a way of ontological self-deceiption in the play of Volodymyr Vynnychenko "Grih".

The article analyzes the relationship between existentials of sin and fear in the ontology of the literary character of the late XIX – early XX century (for example, the play of V.Vynnychenko «Grih»); and it covers the problem of finding meaning of life in the modern

discourse ethic; provides the innovative interpretation of the principle of 'fairness with themselves'.

***Key words**: drama, play, existential-man, character, discourse and modernism.*

Винниченкові моральні експерименти не дають спокою літературознавцям з часу виходу у світ перших творів письменника. Порушені ним проблеми (руйнація етичних приписів, усталених законів подружнього життя, перегляд людських цінностей та інтерпретація їх із позицій Надлюдини, впадання у крайнощі натуралізму тощо) залишаються актуальними дотепер. Адже відтоді, як В.Винниченко творив, моральна криза українського суспільства не зникла, а ще більше посилилась. Найвлучніше про письменницьку діяльність цього митця висловилася Віра Агеєва: «З-поміж українських модерністів Винниченко, очевидно, був найрадикальнішим і найодвертішим у запереченні патріархальних канонів і цінностей. Його проза і драматургія вражала насамперед небаченою епатажністю, гострою іронією, саркастичною демонстрацією найнепривабливіших явищ, що ховаються за зовнішньою благопристойністю поважних соціальних інституцій, викриттям фальшивої моралі й рабської залежності особистості від нав'язаних загалом поведінкових стереотипів та етичних норм» [Агеєва 2003: 70]. Арсенал художніх методів письменника є різноманітним і спрямованим на зображення способів пошуку людиною власного сенсу життя.

Винятковий драматичний талант Винниченка покликав до життя антитрадиційні п'єси, у яких порушувалися та висвітлювалися естетичні та етичні проблеми суспільного буття. В художньому просторі творів модерніста зустрічаємо мотиви смерті, відчаю та гріха. Непересічною у такому констексті є п'єса «Гріх», до літературного аналізу якої спричинилося не так багато науковців. Зокрема, окреслити центральне коло проблем у драмі, використовуючи пообразний аналіз персонажів та інтерпретацію окремих епізодів твору, спробував Д.Гусар-Струк [Гусар-Струк 2005: 17 – 25]. Віра Агеєва потрактувала колізію «Гріха» як романтичну й зінтерпретувала образ Марії Ляшківської як жертву-страдницю за своє відчайдушне кохання [Агеєва 2003]. Окрім того, ця драма розглядалася в контексті дисертаційного

дослідження [Михида 1995]. З огляду на те, що цей драматичний твір ще не був об'єктом студій філософсько-антропологічного характеру, необхідно простежити функціонування екзистенціалу страху у нерозривному поєднанні із тим поняттям гріха, яке пропонує нам сам автор п'єси. Отже, *мета статті* полягає у тому, щоб репрезентувати, як страх персонажа функціонує в художній естетиці драми В.Винниченка «Гріх».

На зламі XIX – XX століть можна спостерігати втрату людиною богобоязливості. Редукується абсолютність християнських істин, і морально-етичні імперативи отримують амбівалентну сутність. Людина цього часу здатна пристосувати закони етики до власного способу життя. Відповідно із втратою страху перед Богом за скоєний гріх розмиваються семантичні межі самого поняття гріх як такого. У праці «Страх і тремтіння» С.К'єркегор вказував на те, що екзистенційні категорії страху і гріха нерозривно пов'язані. Скоєний гріх приводить до страху перед відплатою за відхід від усталеного етичного постулату. Але філософ помічає і ще таку жахливу особливість: сам страх перед гріхом може спричинити гріх [Кьеркегор 1993: 171]. І тоді людина стає теж амбівалентною, бо вона винна за скоєне, та, з іншого боку, виною всьому є її страх. Таке співвідношення гріха і страху спостерігаємо у свідомості модерністських літературних персонажів кінця XIX – початку XX століття. Не бачачи сенсу свого буття у вірі в Бога, у християнській любові до ближнього, вони відповідно впадають у крайнощі і придумують собі нові ідеї, заради яких варто жити. Втрата духовного центру – це втрата самого сенсу життя, місце якого заступає специфічний страх, названий П.Тілліхом «тривогою пустоти і відсутності смислу буття» [Тиллих 1995: 18]. Отже, літературні герої українського модернізму охоплені страхом, який є вираженням їхньої онтологічної тривоги. І цей страх завжди поруч із гріхом.

В.Винниченко у своїй драмі показує нам такі спроби переорієнтації цінностей і наслідки цього процесу, про що зазначив Д.Гусар-Струк у статті «Що таке «Гріх?». Він висловив думку, що означену п'єсу слід розглядати у рамках подвійних моральних стандартів («…в світлі … Винниченківського зацікавлення в подвійній моралі» [Гусар-Струк 2005: 18], адже «релігійна забобонність служить йому тлом, на якому Винниченко висвітлює те, що він вважає правдивим гріхом»

[Гусар-Струк 2005: 19]. І справді, у п'єсі йдеться про двоїстість гріха, і навіть про повне його заперечення, яке автор доносить до читача словами головної героїні: «Гріха на світі нема ніякого. Розумієш ти? Нема, пропав, помер гріх» [Винниченко 1991: 483]. У цій фразі сконцентровано усю правду часу «переоцінки цінностей».

Вартим уваги є детальніший аналіз поняття «правдивий гріх», яке співвідносне із головною героїнею п'єси – Марією. Цю асоціацію створює сам автор у діалозі Марії із Оленою Карпівною, яка образилась на товаришів, тому що вони співали у страсний четвер. Марія відповідає: «Ні не смішно, а не це гріх, Олено Карпівно. Ні, Олено Карпівно, гріх є, тільки не це, дорога моя. (*Раптом*). Сказати вам, де є справжній, найстрашніший гріх? Сказати? (*Показує на кімнату).* Знаєте, для чого вони там засідають і співають? Щоб одкрить отой гріх. Щоб піймати справжнього страшного грішника. Страшного мерзотника, від якого сіркою тхне. Який сам собі нігтями серце розриває. Серйозно, серйозно, Олено Карпівно. А ви невинний їхній спів за гріх маєте. Ах Олено Карпівно, якби на світі всі були такі грішники, як ви та оті, що співають у страсний четвер!..» [Винниченко 1991: 514 – 515]. Отже, найголовнішим гріхом є зрада товаришів.

Але абстракт твору сконцентровано навколо Маріїної зради. Останньою ремаркою автор повідомляє нам ще й про самогубство Марії. «Марія плаче. Потім виймає з шухляди столу слоїк, іде з ним до дзеркала, дивиться, чепуриться. Потім підходить до канапи, приладжує настільну лампу, гасить електрику під стелею, сідає на канапу. Якийсь час сидить так. Потім рішуче підносить слоїк до вуст» [Винниченко 1991: 533]. Цей кінцевий реченнєвий компонент драматичного наративу досить прозоро розкриває семантику трагічного кінця Марії. Незрозумілим залишається лише те, який саме страх спонукає героїню коїти зло, оскільки цілком очевидно, що причиною гріха виступає він. Його безсилля/небезпека робить Марію і винною, і невинною водночас. Невинною жінка є, бо скоїла гріхи у страхові, та вина її у тому, що вона впустила страх у свою екзистенцію. І вже Марія не боїться перспективи реалізації «буденних» побоювань, вона йде за тим незрозумілим суб'єктивним страхом, який є у творі екзистенційним вістрям суті

головної героїні. Марія боїться за товаришів, за своє кохання, за те, що її чекає на допитах, але водночас і передчуває власну кінечність, можливість ситуації, коли, в онтологічному плані, небуття охопить її буття. Таким чином, на передній план автор виставляє зраду Марії, трактуючи її як «правдивий гріх».

Невипадковим є той факт, що зрадницею у творі стає вона. Основою її образу виступає архетипний образ Єви – жінки-спокусниці. Цей факт відсилає нас до біблійної оповіді, згідно із якою Єву спонукає до гріха диявол. С.К'єркегор у творі «Страх і тремтіння» розглядає положення про те, що жінка чуттєвіша, ніж чоловік, і несе у собі більше страху. Тут він наводить у приклад історію Адама (спокушеного) та Єви (спокусниці) із Книги Буття [Кьеркегор 1993: 163]. Тріада персонажів п'єси Марія-Сталинський-Іван вдало проектується на біблійну тріаду Єва-диявол-Адам. Виходячи із к'єркегорівської тези про більшу чуттєвість жінки і підвищену рефлективність її страху, стає у цьому контексті зрозумілим, чому диявол-Сталинський обирає Марію, чому спокушає до зради її, а не Івана. Марія співпрацює «за страх». Отже, до гріхопадіння (зради своїх) її спонукає саме він: жінка боїться за життя коханого.

Головна героїня драми – тип атеїстичної людини. Марія нехтує гріхом тому, що страх руйнує її моральне самоутвердження. Відчуття вини, а за ним – глибший страх осуду редуковані. Власне, тут і є подвійний стандарт гріха. Двозначна єдність добра і зла притаманна всьому людському буттю. Тому головна героїня допускає можливість справжнього і несправжнього гріха. Це наслідок того, що страх втручається в її онтичне, духовне і моральне самоутвердження. «Панівна мораль, осуд загалу для них важать значно менше, ніж досі», – пише Віра Агеєва, характеризуючи літературних героїнь fins de siecle і зараховуючи до них Марію Ляшківську із Винниченкового «Гріха», що має «розлад сама з собою» [Агеєва 2003: 20].

Марії все-таки був відомий страх перед Богом. Із твору дізнаємося про те, як героїня «…страшенно вилаяла Діву Марію за те, що вона не допомогла на іспиті» [Винниченко 1991: 484] і як тоді боялася покарання. Але тепер вона керується принципом «чесності з собою», який замінив для неї (як і для інших Винниченкових персонажів) необхідність віри в Бога. Марія тверда у своїх вчинках і намірах (не боїться заявити Ніні-Муфті,

що може забрати її чоловіка, останньою намагається втікати від поліції із квартири).

Глибше розшифрування онтології страху Марії можна спостерегти вже у третій дії п'єси. Тут Марія його переживає. До неї приходить усвідомлення значення власного гріха: «М а р і я. О Боже!

Марія схоплює голову руками і спирається ліктями об стіл» [Винниченко 2003: 526].

Ці переживання головної героїні досягають критичної точки у розмові із Сталинським. Для створення цього образу В.Винниченко використовує імена двох біблійних персонажів: старозавітного Каїна і новозавітного Юди. Ці біблійні алюзії малюють портрет вбивці і зрадника, репрезентований автором таким чином: «Хіба це офіцер как офіцер? Це диявол. Вєрно, диявол. Нечистий дух. Тетот не довольний допросом, не довольний тим, що чоловік сидить у тюрмі год, два, три, що, може, здоров'я потеряв. Йому наплювать. Що йому допрос? Йому душу свою давай. Понімаєш? У душу йому нада залізти, сковирнуть її, обплутать, обснувать, як павукові. От що йому нада» [Кьеркегор 1993: 495]. Сталинський – персонаж-антипод – відкриває Марії значення її вчинку: «Секрет у вас самих. Так, так, дорога моя. У вас самих. Не розумієте? Ну, поясню. Чого для вас ця історія така тяжка, а для мене чого байдужа і навіть навпаки? Того, думаєте, що ви порядна, а я мерзотник? Моральність тут не грає ніякої ролі. Того, хороша моя, що ви виступаєте проти *своїх*, а я виступаю проти *ворогів*. Ви продаєте *своїх*. От у чому штука. Розумієте? Це є найбільше злочинство серед людей. Навіть ми, жандарми, не можемо цього робити» [Винниченко 1991: 526]. Тут яскраво означено розкритий Ю.Лавріненком національний комплекс «злочину-помсти», закладений у творчості М.Гоголя і такий, що періодично виразно чи напівзатаєно з'являється на сторінках українських творів [Лавріненко 2001: 929]. А ще в цих словах можна впізнати самого автора та його іронічну позицію щодо своєї героїні.

Д.Гусар-Струк помічає делікатну особливість: «в дійсності у відносинах між ними вона буде Юдою, а не Сталинський, отже, її слова про його поведінку («лобзаніє Юди» – І.Л.) набирають зовсім іншого значення» [Гусар-Струк 2005: 23]. Марія відчуває, що боїться чогось конкретного – постати в

очах Івана і товаришів провокатором. Із позиції людини «чесної з собою» ці переживання є Ніщо (Небуття), але завжди у ньому допитливе людське око може побачити Щось (Буття): «буття несе небуття всередині себе в якості того, що завжди присутнє і вічно долається в ході життя» [Тиллих 1995: 16]. Героїню переслідує відчуття жаху від того, що її коханий зірве із неї маску, якою вона закриває істинне обличчя зрадниці. Затаєння гріха заради любові стає пріоритетом екзистенційного самозречення Марії. Із Біблії відомо, що Христос заповів людині єдину умову для діалогу із Богом – любов. І героїня Винниченка має любов, але не рятівну, а руйнівну, екзистенційну. Така любов може отримати свій сенс лише із підґрунтям любові до ближнього, а без нього – це страх, смерть, кінечність… Саме обираючи її, Марія зрікається любові до Господа. Та, зрештою, такого почуття літературна героїня ніколи і не виражала.

У цій ситуації Марія може обрати або істинну віру, або самогубство як втечу від подальших страждань, спробу звільнення від страху. Про те, що героїня не обере першого варіанту відомо ще з першої дії драми. Про її скептично-іронічне ставлення до спасіння вірою автор повідомляє нам розповіддю про її поїздки до монастиря. Мета жінки – спокусити «страшенно інтересну фігуру» –ченця. «А печерний монах – зовсім інша річ. Я вже пробувала пускать йому чортиків очима, та монахи не дають. От цікаво було б, коли б він закохався та виліз зі своєї печери та й побіг за мною. Треба постаратись. У життіях святих диявол раз у раз буває в образі жінки. *Страшенно приємно бути дияволом!* (виділення наше. – І.Л.) <…> Тут жага, стихія, дикунство, екстаз. Він убив трьох людей і думає, що це такий гріх, який треба відмолювать усе життя. І він знає, що таке гріх» [Винниченко 1991: 483]. Марія втратила своє духовне самоутвердження. Людина у такому стані шукає сенс, але ходить по колу. Так з'являється відчай, від якого вона намагається втекти. Духовний аспект героїні нестійкий, небуття замістило його «тривогою пустоти та відсутності сенсу буття».

Закладена у Марії онтологічна демонічність ще більше посилює її гріховність. Окрім того, намагаючись чинити по-мефістофельськи добре, Марія обдурює саму себе. І, не знайшовши виходу, впадає у крайність – самогубство. Такий фінал проглядався наперед, автор лише підсумував усе вдало

вибраним реченням. Коли головна героїня попросила Івана не розкривати пакунка, то стало зрозумілим, що вона або помре, або втече. Втеча була б продовженням самообману, а смерть стала його трагічним пуантом.

У художньому просторі драми В.Винниченка страх головної героїні Марії є не тільки складовою частиною її свідомості, а й визначальним фактором для розгортання сюжетної дії. Він не був усвідомлений нею як шлях до віри, до Бога, а став можливістю обману, відходу від істинного шляху. Отже, драма «Гріх» – це далеко не іронічне висміювання релігійної забобонності, це приклад відходу кінечної людської екзистенції від безмежного Божого безкінеччя. Небуття охоплює Буття, і друге не має сил опиратися першому. Розв'язка п'єси не мелодраматична, як це може видатися спершу, навіть не трагічна. Кінцева подія у драмі глибоко іронічна. Тут В.Винниченко перевершив самого себе, резюмуючи: «чесність з собою» не може запобігти тому, що людина уникне самообману. Навіть більше, самообман є частиною цього принципу.

Література: *Агеєва 2003*: – Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003. – 320 с.; Винниченко В. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.; *Гусар-Струк 2005*: – Гусар-Струк Д. Що таке «Гріх»? // В.Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: Зб. статей. – Нью-Йорк, 2005. – С. 17 – 25. *Кьеркогор 1993*: – Кьеркегор С. Страх и трепет. Пер. с дат. – М.: Республика, 1993. – 386 с.; *Лавріненко 2001*: – Лавріненко Ю. Література вітаїзму. 1917 – 1933 рр. // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917 – 1933 роки. – К.: Просвіта, 2001. – С. 929 – 956.; Михеда 1995: – Михеда С. П. Конфлікт у драмах В.Винниченка: змістові домінанти і поетика: Дис. … канд. філол. наук. 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1995.; *Тиллих 1995*: – Тиллих П. Мужество быть / Избранное. – М.: Юрист, 1995. – С. 7 – 131.; *Туренко 2006:* – Туренко О. Страх: спроба філософського усвідомлення феномена: Монографія. – Київ: Вид. ПАРАПАН, 2006. – 216 с.

И.Д.Луцишин. Страх як модус онтологического самовранья в пьесе Владимира Винниченко «Грех»

В статье проанализировано соотношение екзистенциалов греха и страха в онтологии литературного персонажа конца XIX – начала XX века (на примере пьесы В.Винниченко «Грех»); освещена проблема поиска смысла жизни в рамках дискурса модерной этики; предоставлена новаторская трактовка принципа «честности с собой «.

***Ключовые слова**: драма, пьеса, экзистенциал, герой, дискурс, модерзм.*

Олександр Ткачук, викл. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4Укр)
УДК 82-312. 1.

Наративний модуль повісті-поеми «Поза межами болю» Осипа Турянського

У статті висвітлюється творча індивідуальність Осипа Турянського, його модерністський дискурс, характер експресіоністської поетики, а також особливості наративної стратегії та місце повісті-поеми прозаїка в літературному процесі доби.

***Ключові слова**: повість, творча індивідуальність, моденізм, дискурс, наратив, гомодієгетичний наратор, експресіонізм, поетика.*

Tkachuk O. Narrative module of the short-story-poem by Turansky Osyp "Poza mezhami bolu".

This article explores creative personality of Turansky Osyp's modernistic discourse, traits of his expressionism poetics and peculiarities of his narrative strategy and its place in the short-story-poem of the writer in the fiction process of that time.

***Key words**: short story, creative personality, modernism, discourse, narrative, homodiegetic narrator, expressionism and poetics.*

Осип Турянський – один із найяскравіших представників українського модернізму, знаний у всіх країнах західної Європи,

а також і за океаном як автор поеми в прозі «Поза межами болю», в якій правдиво змальовується Перша світова війна як злочин імперіалізму проти людяності. Увійшов в українську літературу як талановитий прозаїк, поет, драматург, філософ, витончений критик. В українській прозі ХХ століття представляє *експресіоністську* стильову течію.

Осип Васильович Турянський народився 2 лютого 1880 року в селі Оглядів Радехівського району на Львівщині в багатодітній сім'ї тесляра. Дитячі роки були сумними: з одинадцяти дітей Василя і Теклі Турянських четверо померло в ранньому віці. Виросли Катерина, Григорій, Іван, Пелагія, Ганна, Михайло й Осип, який був старшим сином і на плечі якого припадала домашня робота. Ріс допитливим і здібним, цікавився історією, легендами краю. Навчався у сільській початковій школі. Його здібності помітив учитель Ференс і порадив батькові продовжувати навчання сина у Львівській гімназії. Сім'я жила бідно, матеріальної допомоги не було, тому Осип заробляв гроші репетиторством, успішно закінчив навчання і вступив до Віденського університету на філософський факультет, який закінчив у 1907 році. Здобув науковий ступінь доктора філософії. Вільно володів чужеземними мовами: німецькою, англійською, угорською, польською, грецькою, латинською та іншими. 1908 року дебютував оповіданнями «Ей, коб були мене вчили», «Де сонце?», «Курка».

Сучасники змалювали такий портрет молодого письменника: «*Увагу привернули його добрі, замріяні очі, які запам'яталися на все життя*». Поет *Петро Карманський* згадував, що Осип Турянський любив елегантно і модно вбиратися; був «*людиною богемного покрою, дещо знервованого характеру, середнього зросту, на обличчі були сліди віспи*», а також невтомним полемістом проти критиків-нападників. Не любив несправедливості, лицемірства, міщанського духовного животіння. Відверто висловлював свої судження про твори, які прочитав. У Відні Турянський цікавився модерним мистецтвом, відвідував кав'ярню «Zentral», в якій збиралися митці-модерністи, як-от: теоретик модернізму і драматург *Герман* ***Бар***, який захищав самодостатність мистецтва, духовний аристократизм. Тут обговорювалися модерністські твори *Артура*

Шніцлера, *Гуто фон* ***Гофмансталя***, новітні стильові течії в малярстві.

З 1910 року Осип Турянський працював учителем української мови і літератури в Перемишльській гімназії, одружився з Стефанією, дочкою Степана Онишкевича, депутата Віденського парламенту. В 1912 році в Осипа народився син Мирослав, який змолоду був чемпіоном Львова з шахів, а згодом з 50-х років ХХ століття належав до найсильніших шахових майстрів США.

За життя Осип Турянських видав поему «На суді духа», знакову філософсько-алегоричну повість «Дума пралісу», роман «Син землі». Своїм побратимам, які перебували в полоні, присвятив твори: «Брате, сьогодні святий вечір», «Казка про зимову казку», «Боротьба за великість», «Кость бере жінку на іспит», «Іван Правдолюб». Популярністю користувалася різдвяна легенда «Як люди приймали Христа». У його творчому доробку є комедія «Раби», літературно-критичний нарис «Поет віри і боротьби» та чимало публіцистичних статей, які писав українською, польською, італійського, англійською та німецькою мовами.

Як митець, Турянський формувався під впливом модерністських шукань *Марка* ***Черемшини***, *Леся* ***Мартовича***, *Василя* ***Стефаника***, в новелах яких його приваблювали експресивне нагнітання почуттів, бунт і відчуття кризи, доля людини в антигуманному світі. Навчаючись у Відні, письменник був ознайомлений з творами німецьких експресіоністів *Густава* ***Мейрінка***, ***Казимира Едшміда***, автора експресіоністської повісті «Тімур», а також йому імпонували твори польських модерністів *Казимежа* ***Тетмайєра***, *Станіслава* ***Пшибишевського***. *Лесь* ***Курбас***, аналізуючи експресіоністські твори німецьких митців, визначив такі ознаки поетики: прагнення до дії, що потрясає Всесвіт; бунтівний рух у душах, глибока динаміка почуттів, жагучий пал екстазу, крик душі, нове розуміння людини, ліричне розгортання сюжету, змалювання драматизму подій, ірраціональна символіка, умовна гіперболізація, фрагментарне конструювання світу [Курбас 1918: 115 – 122]. Ці вияви експресіоністської поетики наявні у творах Осипа Турянського.

На почату Першої світової війни Осипа Турянського було мобілізовано в австрійське військо на фронт. У 1915 році він

потрапив до сербського полону. Під час зимового відступу серби етапували засніженими горами шістдесят тисяч полонених, серед яких був і письменник. Від голоду й холоду масово гинули і полонені, і солдати сербської королівської армії. Цю виснажливу дорогу назвали «шляхом смерті»: тут загинуло 45 000 полонених. Товариші Турянського по недолі замерзли біля згасаючого багаття, а його, охопленого кригою і напівживого, знайшов лікар Романишин і повернув до життя. Ці події й покладено в основу повісті «Поза межами болю», яку написав на італійському острові Ельба, куди був інтернований як офіцер австрійської армії. Тут і створив автобіографічну повість «Поза межами болю» (1917). Вона була перекладена спочатку німецькою, а незабаром іншими мовами Європи і викликала великий успіх серед читачів.

У 1923 році Осип Турянський повернувся до дому і працював директором Яворівської, Дрогобицької, Рогатинської гімназій, де викладав німецьку, французьку та латинську мови. Він вважав, що «*школа і красне письменство, література – ось криниці, з яких треба черпати живлющу й цілющу воду, пити її, підливати нею молоду паросль*» (*Роман* ***Федорів***). У цей час він здійснює переклади з угорської мови вірші *Шандора* ***Петефі****, з німецької* – *Ґенріха* ***Гайне***, з англійської – «Гамлета», «Зимову казу» *Вільяма* ***Шекспіра***. Життя письменника обірвалося несподівано. 28 березня 1933 року Осип Турянський помер у лікарні від раку. Похований на Личаківському цвинтарі у Львові.

Жахливі події Першої світової війни як глобального злочину імперіалізму, її антигуманний характер знайшли відображення у творах *Ольги* ***Кобилянської***, *Леся* ***Мартовича***, *Марка* ***Черемшини***, *Василя* ***Стефаника***, *Мирослава* ***Ірчана***, *Юрія* ***Смолича***, але з особливою художньою силою й емоційним напруженням вони відтворені у повісті-поемі «Поза межами болю» (1917) *Осипа* ***Турянського***.

Цей твір у європейському письменстві посідає таке ж вагоме місце, як «Вогонь» *Анрі* ***Барбюса***, «На Західному фронті без змін» *Еріх Марії* ***Ремарка***, «Марш Радецького» *Йозефа* ***Рота***. Це — один із перших творів, який порушував проблеми життя й смерті в дусі філософії екзистенціалізму, що знайде своє продовження в прозі *Валер'яна* ***Підмогильного***. Повість перегукується з жахливими картинами воєнного лихоліття бельгійського народу, змальованими в романі «Vae victis» («Горе

переможеним») *Анни* ***Віванті***, а також польського прозаїка *Стефана* ***Жеромського*** «Боротьба з сатаною».

Повість «Поза межами болю» засуджує війну й мілітаризм, утверджує нездоланність людського духу, силу розуму й волі до життя. Твір проймає ***гуманістична ідея***, яку автор визначив так: «*Любов до життя і до його вищих цінностей переможе смерть*». Ознайомившись з книгою в рукописі, *Петро* ***Карманський*** писав до автора: «*Ваш твір – це наймогутніша з відомих мені картин на тлі світової катастрофи не тільки в нашій, а й у цілій європейській літературі. Ваш твір робить враження дійсно пережитого, переболілого і списаного кров'ю серця. І змістом (ідейно), і формою він має всі прикмети новітнього, наскрізь європейського твору*». На його погляд, ідея повісті – це «*протест проти європейського останнього злочину, це скрик одчаю чутливої душі людини, мужа й батька, а рівночасно вислів віри в людину, який Вам удалося так просто, а рівночасно так могутньо висловити словами «є сонце в життю*», підкреслюючи експресіоністський характер моделювання картини життя, глибоку віру митця в ідею християнської любові та злагоди. Віденський критик *Роберт* ***Плен*** відніс «Поза межами болю» до шедеврів світової літератури. Поетика експресіонізму зумовлює структуру й розповідь твору. Повість проймає антивоєнний пафос, осудження імперіалістичної війни, що принесла Європі кровопролиття, смерть невинних людей. Автор починає свій твір такими словами: «*Я і мої товариші впали жертвою злочину… Тіні моїх товаришів являються мені у сні й на яві. І я лечу з ними у прірву. Я чудом остався між живими. І в моїм серці плаче жаль і туга за ними*» [Турянський 1989: 42].

Розпочинається твір переднім словом від автора. У ньому він прагне підготувати читача до сприймання подальшої розповіді як невигаданої історії. Відтворено напружену гаму почуттів, що їх він пережив, перебуваючи на війні та в сербському полоні. Відтак розкрито мотиви написання повісті як протесту проти антигуманної суті війни, акцентуючи увага читача на реальному контексті оповідуваної історії. Художня картина світу побудована на розповіді про жахіття війни, падінні й духовному возвеличенні людини.

Вступна частина ведеться від імені ***наратора-усезнавця***: у ній постає узагальнена картина трагічних подій, що відбувалися в албанських горах. Розповідач немов з висоти пташиного польоту оглядає гірські хребти, де, за його словами, розгортається боротьба між життям і смертю. Прийоми поетичного узагальнення використовуються оповідачем у зображенні бранців. Спочатку бачимо масу людей, об'єднаних спільним випробуванням, це поки що узагальнене *вони, кожна людина*. Через таку ***множинну фокалізацію*** оповідач відтворює фатальність долі кожного, хто потрапив у вир подій Першої світової війни. Конкретні епізоди, як вбивство вартовим полоненого, який не має сил далі йти, мають повторюваний характер, коли одиничне узагальнює типові ситуації.

Загалом у повісті використано ***першоособову наративну ситуацію***: ***оповідач-свідок*** розповідає історію групи полонених, яким вдалося втекти й вони опинились перед новими, не менш грізними викликами – холодом і голодом. Читач дізнається, що ***автодієгетичний наратор*** — один з семи учасників подальших подій. Їхню історію змальовує ***персонаж-оповідач***, тобто Оглядівський (прототипом якого був Осип Турянський), який почергово попредставляє кожного з присутніх. Саме перед його очима проходить боротьба між життям і смертю, він є об'єктивним свідком описуваних подій. Проте в його лаконічну розповідь про дії своїх побратимів вриваються власні переживання, які переходять у видіння. Свідомість інших персонажів для нього залишається прихованою, він лише передає зовнішні вияви їх страждань або висловлює свої здогади про їх душевний стан. *«Добровський скакав як навіжений. Пристанув на хвилину і глянув на чорне небо та в недру. На його обличчі боролися біль, гордість чоловіка, що кинений у прірву буття, почуває всю грозу своєї безсильності»* [Турянський 1989: 61 – 62]. У цьому контексті важливу роль відіграють монологи дійових осіб, які часто переходять у марення. Завдяки такому наративному прийомові перед читачем розгортається реалістична картина екзистенційної ситуації, коли висловлюються справжні почуття людини, відбувається переоцінка власного буття, моральних принципів. Саме тому в наративі Оглядівського поступово увиразнюється візія дружини та дитини. Вона набуває

форм окремих сцен, аж поки не зливається з дійсністю й досягає піку вкінці, коли марення Оглядівського вражають його друзі.

Суб'єктивність оповіді, її експресивність відіграє важливу художню роль у моделюванні картини світу. Вона дозволяє ***нараторові-персонажеві*** правдиво, з погляду людини, яка знаходиться в межовій ситуації, відтворити емоційне напруження моменту, а також дозволяє висловити власну оцінку, що виливається в гнівну інвективу імперіалістичній війні, людству, яке байдуже спостерігає світову бойню, братовбивчу війну заради матеріальних інтересів. Під впливом погляду ***гомодієгетичного наратора*** моделюється час історії, який передає виключно теперішній момент, лише в розмовах героїв з'являється ретроспективно спогад про минуле. Оповідач не помічає плину часу, тільки раз згадує, що минуло десять днів, як вони нічого не їли. Фінальний акордом повісті є драматична сцена порятунку Оглядівського, яка передається через непевне сприймання виснаженої свідомості: *«Сон чи ява? Мов крізь млу ввижається мені: лід… якісь зимні руки… вода… я в воді… Це сон… Якийсь голос кличе…»* [Турянський 1998: 126]. Деталі свого врятування герой дізнається зі слів Василя Романишина, а про долю його товаришів красномовно свідчить фігура умовчання.

За своїм жанром «Поза межами болю» – це *лірична повість-поема*. В художній структурі переважає ліричне начало, зумовлене ***першоособовою викладовою формою***, але наявне й епічне начало: розповідь про трагічні події Першої світової війни. Оскільки у творі поєднано лірне й епічна начала, як у поемі, повість пройнята ліризмом, написана ритмізованою прозою, з використанням інверсії, що наближає розповідь до народного епосу й надає особливої експресії, то автор у підзаголовку відніс її до жанру *повісті-поеми*. Як і в інших жанрових різновидах повісті, у творі Турянського поряд з розгортанням подієвої основи, організацією художнього світу важливу роль відіграють емоції, переживання, думки героя, викликані описуваними явищами війни як світової драми, в якій гинуть тисячі людей. Характерною ознакою цієї повісті є поєднання ліризму з достовірністю, документальністю змальованих подій. Конкретний опис світу війни збігається з усвідомленням оповідачем особистої відповідальності перед своїми дітьми та дружиною, які чекають його з війни. Тому в ліричній повісті

центр тяжіння переноситься на розкриття характеру, психіки ліричного героя, крізь сприймання якого розкривається картина світу. З цією метою ***автобіографічний оповідач*** майстерно застосовує такі оповідні прийоми, як психологізм, глибокі художні ретроспекції та пролепсиси (забігання вперед до подій, що зображуються тепер).

Композиційну своєрідність повісті Осипа Турянського визначають вступ і п'ять частин. У ній наявне ***композиційне обрамлення***: починається вона реквієм про загиблих товаришів і завершується думкою про померлих побратимів. Горе Оглядівського підкреслює його туга за ними: «*Нараз із моїх очей продерлися дві великі, важкі сльози, гарячі, наче кров. І покотились по знуждованім обличчі, мов два камені по висохлій, бурею битій, громами розритій землі*» [Турянський 1989: 127]. Повістяр майстерно застосовує такі композиційні одиниці, як описи, марення, напливи, діалоги і монологи, вставні епізоди, пісню, що її заспівав перед смертю сліпий Штранцінгер, колискову заспівав Ніколич. Автор застосував фрагментарну композицію, що становить собою різновид *кінематографічної монтажної побудови*. Повість складається з мікрочастин: «*шлях смерті*» – показ колони з шістдесяти тисяч полонених, що пересуваються засніженими і холодними албанськими хребтами; «*танець смерті*» – епізод, в якому семеро полонених доскону танцюють довкола куща, щоб з одягу мертвого запалити вогнище; «*країна Сонця*» – марення обездолених вояків про щасливу країну і гармонію у світі; «*Різдвяні свята*» – картина-візія оповідача-персонажа, який опиняється біля дому, спостерігаючи через вікно, як дружина з дітьми зустрічає Святвечір; «*пісня вічності*» – помираючи, сліпий скрипаль Штранцінгер виконує пісню-гімн перемозі людяності над божевіллям голоду; «*мандрівка мерців*» – картина, в якій фізично виснажені полонені линуть у лабіринти психічних зламів, ірреальні виміри світу.

Сюжет повісті *однолінійний* і *концентричний*, тобто події у ній розвиваються в причинно наслідкових зв'язках. Наявні всі сюжетні компоненти: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка. Загалом сюжет розгортається з глибокою психологічною напруженістю, психологічними нюансами в

душах героїв, за допомогою яких простежуються етапи боротьби за життя, перемогу людяного над антилюдяним світом.

Повістяр – тонкий майстер змалювання персонажів у межових ситуаціях, вибору, що постає перед кожним з них. Він зображує, як воля до життя керує вчинками героїв твору, яким постійно загрожує смерть. Вбивши жорстокого конвоїра, полонені відходять вбік від дороги і зупиняються над проваллям. Єдиний порятунок – вогонь, а його розпалити можна лише одягом когось із товаришів, їхню суперечку вирішить танець смерті: багаття запалять з одягу того, хто перший впаде і не встане. Цей танець смерті символізує споконвічний інстинкт і волю до життя. Тут ще діє закон людської моралі, бо смертники не накидаються один на одного, як звірі, а чекають смерті слабшого.

Зігрівшись біля вогню, вони зрозуміли, що їх переслідує ще страшніший ворог — голод. Інстинкт самозбереження і затьмарений розум штовхає Сабо вгамувати голод людоїдством, до чого він намовляє товаришів, які хочуть теж вижити, адже труп Бояна лежить поруч. Проте людське начало перемагає і за цих трагічних обставин. Героїв осяває просвітлення, і вони повстають проти тваринного інстинкту, перемагають свою слабкість. їхній дух торжествує. Проте фізичні сили покидають героїв: вони залишають цей світ. Справжнім апофеозом шляхетному і гуманному в людині стала «пісня життя», яку востаннє спромігся заграти на скрипці сліпий Штранцінгер.

У художньому світі повісті діють семеро товаришів по недолі, які належать до різних національностей: Оглядівський і Добровський – українці, Пшилуський – поляк, Сабо – угорець, Штранцінгер – австрієць, Бояні і Ніколич – серби. Вони змальовані в річищі експресіоністської поетики як герої-символи, майже алегорії, носії гуманістичної ідеї вболівання за людину і долю світу. Автор дотримувався принципу при написанні твору: «*Кожен повинен узнати себе у всіх*». Він вважав, що суть катастрофи, якою була Друга світова війна, можна збагнути через граничну умовність, яскравість пера і барв, крик душі героїв, деформацію їх свідомості і містичний ракурс (видіння, напливи, марення). Проте оповідач їх індивідуалізує через мовлення як представника певної соціальної верстви. Зокрема, у Саба мова лайлива, складається з брутальних висловів: «*світова сволоч*»,

«*собача личина*». Мовлення Добровського характеризує його як освічену, інтелігентну людину, його вислови забарвлені іронією: «*прохаємо ласкаво*», «*вельмишановне панство*», «*добірними салоновими рухами*». Мова скрипаля Штранцінгера – це мовлення інтелігента, мрійника, символізоване й афористичне: «*Люди не є злі, не є добрі… тільки нещасливі – і щасливі*».

Найповніше зображено Оглядівського. Його образ огрітий теплом і співчуттям. Це не прямолінійний персонаж. Він, як й інші полонені, впадає в песимізм, але стоїчно хоче його подолати. У такі важкі хвилини перед ним постають символи сонця і матері з дитиною, що є святими духовними величинами українця. Герой-оповідач сповідує високоетичні ідеали свого народу, ідею християнської моралі, любові та злагоди, братерства людей. Перебуваючи в передсмертному стані, він споглядає своє життя, відчуває нерозривність з рідною землею, на якій «*золоте колосся кланяється на привітання*, *а синє небо любо і приязно сміється*». Через ці ментальні національні кольори й образи розкривається мрійлива душа бранця. Оповідач-персонаж, перебуваючи серед снігових вершин албанських гір, відзначає роль рідної мови, яка допомагає йому вижити, мобілізувати внутрішнє «Я», вивести зі стану несвідомого: «*Українське слово поволі приводить мене щораз більше до притомності*». Правда, автор Оглядівського наділяє ідеєю так званого «українського дводушшя» – у ньому поєднано душу героя, борця, риси прометеївського типу, але й душу невільника. Проте цей комплекс йому допомагає шанувати високі духовні принципи родини. Образ дружини і малого сина, сімейні почуття, любові, поваги допомагають йому вижити в нелегких умовах зимового походу. Образ Оглядівського змальовується в динаміці почуттів і настроїв. За своїм психологічним типом він – інтроверт, повністю перебуває у своєму внутрішньому світі, через те його світ наповнений видіннями, інтуїтивними передбаченнями, ілюзіями, які викликають у нього не песимізм, а оптимізм, любов, віру і надію. Волю до життя живить висока й благородна ідея. Слабкий фізично Оглядівський переміг фатальну смерть тому, що в найтяжчі хвилини думав не про себе, а про сина і дружину, які стають символами життя.

«Поза межі болю» – назва твору сиволічна: опинившись у неймовірно трагічних ситуаціях, на межі виживання,

Оглядівський вірить у силу любові дружини і сина, які в його очає були світлою зорею, що вела його до перемоги. Він долає обставини і виходить переможцем у двобої зі смертю, утверджуючи активний гуманізм, загальнолюдські цінності.

Література: *Курбас 1918:* – Курбас Л. Нова німецька драма // Музагет. Місячник літератури і мистецтва. – № 1 – 3. – К.: Свічадо, 1918. – С. 115 – 122.; *Пінчук 1989*: – Пінчук С. Осип Турянський // Турянський О. Поза межами болю. – К.: 1989. – С. 17 39.; *Печарський 2003*: – Печарський А. Поетика творчості Осипа Турянського. – Львів, 2003. – 200 с.; *Пінчук 1989*: – Пінчук С. Осип Турянський // Турянський О. Поза межами болю. – К.: Дніпро, 1989. – С. 17 – 39.; *Турянський 1989*: – Турянський О. Поза межами болю. – К.: Дніпро, 1989. – 334 с.; *Федорів 1989*: – Федорів Р. Повернення Осипа Турянського // Турянський О. Поза межами болю. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5 – 16.

Ткачук О.Н. Нарративный модуль повести-поэмы «Поза межами болю» Осипа Турянского.

В статье расскрывается творческая личность Осипа Турянского, его модернистский дискурс, характер экспрессионистской поэтики, а также особенности нарративной стратегии и место повести-поэми прозаика в литературном процессе эпохи.

***Ключевые слова**: повесть, творческая личность, модернизм, дискурс, нарратив, гомодиегетический нарратор, экспресионизм, поэтика.*

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Тетяна Бідованець, асп. (Тернопіль)

УДК 821.161.2 – 31.9
ББК 83.3 (4 Укр)

Інтертекстуальне поле драматичної поеми «Соловейко-Сольвейг» Івана Драча

У статті проаналізовано драматичну поему Івана Драча «Соловейко-Сольвейг» з погляду інтертекстуальності, розкрито проблематику твору, здійснено спробу простежити розвиток драматизованої авторської думки. Значна увага приділяється аналізу архетипних образів-символів.

Ключові слова**:** *інтертекстуальність, архетип, жанр, драматична поеми, художній стиль, образ-символ, метафоричність, метафоричні ланцюги, сюжет, персонаж, драматичні колізії, композиція, аналепсис.*

Bidovanets T. Intertextual fild of dramatic poem by Ivan Dratch «Соловейко-Сольвейг»

The author of this article analyses dramatical poem by Ivan Dratch «Соловейко-Сольвейг», she explores the idea of the text. It is an attempt to trace the author's dramatic thought development. A special attention is given to analysing of the archepype' s symbols.

Key words*: intertextuality, archepype, genre, drama poem, artistic style, image-symbol, methaphority, methaphorical chains, suzet, dramatical collisions, hero contexture and analepsys.*

Художній дискурс І.Драча маркований багатоаспектним синтезом нашої сучасності, органічним сплавом її найактуальніших проблем. Так, у драматичній поемі «Соловейко-Сольвейг» наратор порушує питання морального обличчя, почуттів і помислів сучасника, пошуків творчої особистості, її шляхів до духовного вдосконалення. Для художнього втілення такого дискурсу поет вдається до умовних форм моделювання світу й людини, широко застосовує новітню поетику, зокрема аналепсиси, повертаючи героїв у минуле, відновлює події, що відбулися «тоді», раніше теперішнього часу. Такі наративи заповнюють «розриви» у часі і просторі. Митець прагнув до діалогізму з адресатом, спонукаючи його замислитись над часом і своїм місцем у світі.

Поема «Соловейко-Сольвейг» утвердила автора на позиціях драматичного поета. На думку М.Ільницького, «тут найвиразніше виявилась основна передумова драматичного мистецтва – уміння творити яскраві, виразні, складні і неповторні людські характери» [Ільницький 1986: 148], у ній

органічно поєднались жанрові форми драми та ліро-епічної поеми.

Свого часу М.Бахтін відзначав: «Діалогічність «чужого слова» і всього тексту – дозволяє думати і про принципи «поведінки» одного тексту в іншому, саме про принципи, оскільки найдетальніші списки «чужого слова» в тексті завжди будуть неповними» [Бахтин 1979: 146]. Іван Драч, спираючись на традиції своїх попередників («Чарівний сон» М.Старицького, «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах», «На полі крові» Лесі Українки, «Ярослав Мудрий, «Свіччине весілля» Івана Кочерги), посилює естетичні функції умовності, деформує часові та просторові параметри, зосереджує увагу на асоціативних зв'язках.

За жанром, твір Івана Драча – відцентрова поема. В її центрі – образ скульптора Марини Турчин, її вчинки, внутрішній світ; навколо героїні експлікуються всі події, однак кожна сцена розгортає нову картину людського буття середини XX століття, розкриває драматичні колізії життя дійових осіб.

Сюжет поеми розгортається як ланцюг змальованих подій, вчинків, персонажів у часово-просторовому форматі, як розвиток характерів, конфліктів, духовних шукань героїв; поет оперує цілісними «блоками-картинами» життєвого матеріалу і на цій основі розгортає сюжетну дію. Особливу поетику твору складає сплав піднесеного і повсякденного, вимріяного і приземленого начал життя персонажів. З цією метою І.Драч застосовує то оптику зовнішньої, то внутрішньої, то змінної фокалізації. Людські долі драматург зображує у своєрідному психологічному вимірі, висвітлюючи болісні рефлексії над смислом життя героїв, їхні пошуки істини, краси, гармонії. Сюжет відбиває певні етапи з життя Марини Турчин. Окремі сюжетні вузли моделюють взаємини Марини з дійовими особами твору (Михайлом Турчином, Савицьким, Петром, Наталкою, бабою Степанидою). Образи персонажів – яскраві, неординарні, кожен з яких має свою життєву історію, їхні долі химерно переплітаються, впливають одна на одну. Все це поглиблює художню візію і семантику, творить складний комплекс проблем, порушених у творі.

Композиційно поема складається із прологу, двох частин («Весна з соловейком у пазусі», «Літо з сонцем у грудях») та

епілогу. Варто зазначити, що сюжет поеми І.Драча вибудовується на зовнішніх та внутрішніх конфліктах. У центрі подій твору – образ Марини Турчин, світ її переживань, почуттів. За сюжетно-композиційною організацією поема «Соловейко-Сольвейг» є центрогеройною, оскільки всі події обертаються навколо образу скульпторки, що зумовлює розгортання дії твору, з кожною сценою експлікуються драматичні колізії життя інших дійових осіб, розширюється і поглиблюється фікційна картина світу.

Своєрідність поеми вбачається у назві «Соловейко-Сольвейг». Із магнітофонної стрічки звучить особливо урочисто голос Михайла Турчина, який обрамлює драму. Рецепієнт дізнається, що «Соловейком-Сольвейгом» називав свою кохану Марину скульптор Михайло Турчин: «Слухай, Марино, я тебе виліплю. Я тебе витворю, мій Соловейку! / Двадцять літ твого тіла, моя бездоганна Ассоль! / Двадцять зим твоєї білосніжності, моя Сольвейг жадана!» [Драч 2006: 329]. Образ Соловейка-Сольвейг інтертекстуально розширює семантичне поле поеми. Автор переосмислює фольклорний мотив образу соловейка – символу весни, кохання, щастя, гармонію у житті персонажів. Окрім того, соловейко в міфології багатьох народів втілює творця світу, символізує повітряну стихію, а повітря, як відомо, легке й може проникати всюди. Птахи, за віруваннями наших пращурів, сполучають світ земний і небесний [Сто найвідоміших образів української міфології 2007: 301]. В українській міфології цього птаха вважають «святим», «Божим», символом бога-громовика навесні, а також символом волі [Войтович 2005: 413]. Отже, поет міфологічні уявлення українського народу про творця світу-соловейка синтезував у образі головної героїні Марини, яка наділена «святим», «Богом даним» талантом і є деміургом художнього світу мистецтва, який єднає її з Михайлом, не зважаючи на те, що він уже по той бік життя. Креативне начало зумовлює логіку характеру і поведінку жінки.

Вже у пролозі автор знайомить читача з трагічною долею сорокарічної скульпторки Марини Турчин: «Смерть чоловіка, смерть матері… Смерть Мавки! / Доле, чи можеш ти зупинитись на хвилю? / Навіщо такий божевільний розбіг ? / Центрифуга життя, яка ж вона не милосердна – / За кожен грам

щастя тонну лиха відважує» [Драч 2006: 239]. Поступово окреслюється героїня, якій архітектор Іван Іванович Савицький повідомляє, що збито Мавку – найбільше творіння її чоловіка Михайла: «І Мавка в болоті білим череп'ям / Кличе на поміч, про допомогу волає» [Драч 2006: 328].

Перша частина поеми «Весна з соловейком у пазусі» розпочинається описом волинської майстерні Марини Турчин, що стоїть над озером, а «з іншого краю озера видно контури дивного птаха, який весь час поривається злітати й злетіти не може – це радар» [Драч 2006: 329]. Цей птах є своєрідним символом творчості Марини. Не випадково всі події твору відбуваються на березі озера, адже за народними віруваннями «вода є найвеличнішим даром неба Матері-Землі, вона виступає символом морального і духовного очищення» [Войтович 2005: 83], у поемі І.Драча засвідчує багатий внутрішній світ головних героїв. Функціональну роль відіграє назва озера Затишне, що символізує нездійсненність мрій подружжя Турчин про щасливе, довге, затишне життя. Знаковими також є скульптури у Мариниій майстерні («В'єтнамська мати» з руками, сплетеними назад, мати сама розстріляна, дитина – жива, визирає з-за спини; «Мати космонавта», «Мати-белерина», «Мати-шахтарка», «Праматір всього сущого», «Майбутня мати», «Матері молодогвардійців» [Драч 2006: 245], які уособлюють прагнення героїні пізнати красу і радість материнства, відчути найщирішу у світі дитячу любов.

Прагнення Марини реалізувати себе в образі митця підкреслює гасло, яке читає Петро з невеликого аркуша на стіні майстерні: «Цінувати камінь як основний найблагородніший і найбільш придатний матеріал для скульптури. Цінувати камінь і роботу по каменю. Цінувати долото і молоток. Навіть тоді цінувати, коли моделюється глина і виливається з гіпсу, мати завжди перед очима саме камінь як головний матеріал» [Драч 2006: 252]. Якщо звернутися до української міфології, то «каміння – один із першоелементів світу (поряд із землею, водою, вогнем, повітрям), який символізує вічність» [Войтович 2005: 218]. У поемі І.Драча камінь, з якого творить свої образи героїня і з яким працював Михайло Турчин, є символом безсмертя мистецтва і краси.

Важливу смислову роль у змальованій картині світу відіграє Михайло Турчин, чий голос лунає з магнітофона, що знаходиться в майстерні скульпторки. Михайло Турчина дає їй поради у повсякденному житті та творчості. Його думки, слова, бачення світу в дрібному, повсякденному і найістотнішому є орієнтиром для Марини, адже Михайло для неї – вчитель-наставник у мистецтві й моральний суддя в житті.

Поет розширює інтертекстуальне поле драматичної поеми, апелюючи до «Лісової пісні» Лесі Українки. Просторові координати драматичної поеми Драча схожі на топос драми-феєрії поетеси, хоча події відбуваються в обох творах у різні часові виміри. У творі поета – це сучасність. Топос – знамените озеро, відоме з «Лісової пісні», а тепер тут стоять бронзові фігури персонажів авторки драми-феєрії. Водночас хронотоп у творі Драча ускладнений, інтертекстуально сягає різних часових площин, пов'язаних з життям Михайла Турчина, Марини, а образи Петра, Наталки сягають художнього світу «Наталки Полтавки» Івана Котляревського (ще у школі герої Драча виконували ролі цих дійових осіб). Так синтезовано і багатовимірно розвивається сюжет твору Івана Драча. З цього огляду, слушними є міркування Н.Фатеєвої: «Завдяки авторській інтертекстуальності весь простір поетичної і культурної пам'яті вводиться в структуру тексту, що створюється, як смислотворюючий елемент, і таким чином літературна традиція йде не з минулого в сучасне, а з сучасності в минуле і конститується будь-якими новим художнім явищем» [Фатеева 2000: 21].

Роботи Михайла Турчина Марина береже як пам'ять про свою молодість: «Над усім – його «Мавка», сама безпосередність, юність, чистота і одвертість» [Драч 2006: 245], в якій символічно живе їхнє кохання, бажання Михайла увіковічнити свою любов: «Я виліплю твій стан, твої дивні плечі, твої груди…/ Я виліплю двадцять літ твого дивоцвіту, дивовижжя твого, / І поставлю твою подобизну над дорогою в лісі, / На рідній моїй Волині, Мавкою тебе увічню, / Марино, мій Соловейку жаданий!» [Драч 2006: 261]. В українському фольклорі «мавки – душі померлих дітей, вродливі молоді дівчата, високого зросту, з довгим волоссям, яке завжди уквітчане. Вони постають недобрими звабницями і показуються

людям в образі красивих дівчат, і як тільки хто з молодих хлопців уподобає їх, вони зараз же залоскочуть його на смерть» [Войтович 2005: 285]. Однак у поемі Івана Драча, як і у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», образ Мавки наділений особливим глибоким соціально-філософським змістом. І.Драч, спираючись на традиції поетеси, творить образ безсмертної, як сама природа, Мавки, що уособлює вічну прекрасну мрію народу про щастя, любов, добро, красу. І якщо зруйнувати цей образ, то «Мавка стане Килиною» [Драч 2006: 257] – злою, підступною, грубою, самовпевненою, «лукавою, як видра» (за Лесею Українкою). Нелюдська хижість, жадоба, ненажерливість – характерні риси Лесиної Килини (в перекладі з латині – «Орлина» від «орел»). Проте Іван Драч у своєму творі не допускає такої переміни: «Над розвилкою доріг у риштуванні стоїть відновлена Мавка. Вона піднята на вищий і міцніший постамент» [Драч 2006: 262] як ода красі, добру, мистецтву.

Яскраво у цій сюжетній лінії змальовуються стосунки колишнього подружжя Турчин. Марина свято береже пам'ять про чоловіка, цінує його творчість. Образ Михайла, його колишні взаємини з Мариною автор розкриває шляхом аналепсисів (спогади Марини про чоловіка), з яких ми дізнаємося про непрості відносини між колишнім подружжям, про складний, неоднозначний характер Михайла, його великий талант.

Образ Марини Турчин замальовується у розвитку: вона глибоко поважає і любить свого колишнього чоловіка Михайла: «Добрішої людини я не знала. / Він народив мене – я з ніг до голови його» [Драч 2006: 277]. Водночас Марина бажає «звільнитися від його тіні», хоче сама утвердитися як художник, цікава творча особистість: «Коли вже скину крила Турчина з своїх плечей?! Ненавиджу. Розбила б це погруддя!» [Драч 2006: 284]). Героїня постійно перебуває у внутрішньому конфлікті з собою, зі своїм «Я». Феномен роздвоєння особистості митця неодноразово був об’єктом уваги в українській літературі (поети-романтики, Іван Франко, Євген Маланюк). Проте Іван Драч, продовжуючи традиції Лесі Українки, розкриває його по-новому: наділяє героїню прагненням до безсмертя у двох його модифікаціях –

материнстві («Я хочу засвітитись в слові «мати» [Драч 2006: 290]) і творчості. Для Марини мистецтво – вияв духовної могутності людини, яка вчить нас бачити і осягати, творити красу світу; материнство ж – це вияв любові, що приносить добро, радість, щастя, а митця підносить на вищий щабель духовності й творчості, надихає на прекрасне.

Інтертекстуальна семантика простежується у другій сюжетній лінії, яка відтворює стосунки Петра і Наталки, що сягають класичного взірця драми «Наталка Полтавка» Івана Котляревського. Сюжет твору Котляревського, як і драматичної поеми Івана Драча «Соловейко-Сольвейг», є *концентричним*, тобто події розвиваються у причинно-наслідкових зв'язках. У цих творах зображено кохання молодих людей – Петра і Наталки, які в силу обставин не можуть бути разом. Проте героїні цих творів здатні на діяльну любов: Драчева Наталка втікає з коханим Петром з власного весілля; героїня «Наталки Полтавки» Котляревського ламає вимушену згоду на одруження з Тетерваковським.

У візіях, своєрідних мареннях, напливах героїв постають міфічні персонажі, фантастичні істоти. Зокрема, перша частина поеми закінчується «Місячним інтермецо» – нічним змаганням героїні з «дивними істотами» – творчими мріями, що чекають свого народження. Знаковим є виступ хору, перша частина якого складається із персонажів «Лісової пісні» Лесі Українки («Той, що греблі рве», «Той, що в скалі сидить», Перелесник, Водяник), які закликають героїню творити, увінчати їхні образи, «покликання не кидати на поталу» [Драч 2006: 289]. У другій частині показано дивовижний хор. Населяють художній світ виплекані людством і Мариною образи Беатріче, Жанни Д'Арк, Наталки Полтавки, Чайки, які просять, увінчати їх у скульптурах: «Народи мене, народи!» [Драч 2006: 291]. Марина стоїть перед пекучою життєвою дилемою: творчість чи особисте щастя. Вона осягає власний трагізм як жінки, яка, даючи щастя іншим, позбавлена можливості власного. Героїня покликана творити, однак, як і кожен митець, вона «скарана» своїм хистом.

«Літо з сонцем у грудях» – друга частина драматичної поеми Івана Драча «Соловейко-Сольвейг», в якій розвивається сюжетна лінію Марини і Петра. Невижите

кохання Марини, нездійсненне в шлюбі з Михайлом материнство, її краса, палка натура, відверте прагнення жіночого щастя – все це зумовлює дещо запізнілий вибух її кохання природним, а стосунки з Петром — здоровими і прекрасними. Незважаючи на неординарність ситуації — 40-річна жінка покохала, і то взаємно, 25-річного хлопця – ніщо тут не видається неприродним чи аморальним.

Важливою є сюжетна лінія відносин Марини з Іваном Савицьким, який моментами викликає негативні почуття у реципієнта. Спочатку він вважає, що його поведінку диктує заздрість до талановитіших Михайла і Марини, таємна, позбавлена взаємності любов до Марини. Проте пізніше з'ясовується, що Савицький – добротворець, щирий друг, вболівальник, прекрасний організатор Маринних творчих справ та ін. Отож взаємини героїв ніде не переходять у гостру сутичку, конфлікт, двобій воль, пристрастей тощо. Кульмінація – відчайдушний вчинок Наталки – підпаленням Маринної майстерні, спроба втопитися в озері. Саме таке експресивне нагнітання дії, зображення крику душі свідчить про модерний характер драматичної поеми Івана Драча, поетику експресіонізму. Смислову роль відіграє епілог твору, в якому зображено згарище, на якому Марина мріє збудувати нову майстерню. Підтримує і допомагає її у цьому архітектор Іван Савицький.

У річищі модерних прийомів зображується завершення історії: звучить записаний на магнітофонній стрічці голос-заповіт Михайла Турчина, який виліпив Марину юною, двадцятилітньою, а вона у свою чергу увічнить його образ. Отже, буденне в характерах, долях героїв сягає рівня символічного узагальнення. Сюжетні лінії поеми завершуються щасливо. Марині в ім'я любові не треба зрікатися творчості, очевидно, вона поєднає їх, її нова майстерня наповниться новими художніми творами.

На погляд Людмили Дем'янівської, реципієнт драматичної поеми Драча «бачить світ ніби очима художника-скульптора, який є поетом саме фізичної краси людини – її сили, грації та одухотвореності, втілених у досконалих пластичних формах. У цьому художня правда мистецтва, яке завжди прагне закріплювати у тих чи інших формах красу і досконалість,

помічені у житті» [Деем'янівська 1984: 154]. Кожен з героїв поеми – окремий людський світ, складний, поданий у переплетінні позитивних і негативних рис, але водночас з виразною домінантою добра.

Найбільший і найвагоміший компонент художності І.Драча – метафоричні ланцюги, які допомагають поглибити драматизм, краще розкрити читачеві душевний світ героїв. Так, у поемі «Соловейко-Сольвейг» Сольвейг втілена в кількох жіночих образах: Сольвейг – норвежка, яка своїм життям продовжує життя Михайла, Оксана, яка бере з рук Михайла скрипку, наче символ життя. Прийнявши символ-скрипку, Оксана передасть її своїй дочці, яка і буде спокутувати гріхи матері, а також її першого кохання до Михайла Турчина. Таким чином відбувається взаємодія і «взаємопереливання» образних компонентів твору. В драматичній поемі І.Драча «Соловейко-Сольвейг» символіка набуває алегоричної семантики.

Таким чином, драматична поема «Соловейко-Сольвейг» поєднує у собі архетипні образи, народні традиції та міфологічні вірування волинян, а також новітні виклики часу і своєрідний підхід до них автора.

Драматург порушує й розкриває важливі питання гуманізму як вияву мистецтва слова, зосереджує увагу на пошуках творчої особистості. Він модернізує, видозмінює жанрову природу драматичної поеми, в якій органічно поєднано драму, епос і лірику.

Література: *Драч 2006:* Драч І.Ф. Поеми / Упорядкув. та післямова А.Ткаченка; Передм. М.Жулинського. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.; Дем'янівська *1984:* Дем'янівська *Л.С.* Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність. – К.: Вища школа, 1984. – 160 с.; *Ільницький 1986*: Ільницький М.М. Іван Драч: Нарис творчості. – К.: Рад. письменник, 1986.; *Ткаченко 1986*: Ткаченко А. О. Поетичний світ Івана Драча. – К., 1986. – 166 с.; *Ткачук 2001:* Ткачук М.П. Іван Драч // Українська мова і література. –2001. – 15(223), квітень.; *Войтович 2005:* Войтович В.Українська міфологія. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.; *Сто найвідоміших образів української міфології 2007:* Сто найвідоміших образів української міфології. Під загальною редакцією О.Таланчук, Ю.Бедрика. – К., 2007. – 456 с.; *Бахтин*

1979: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 444 с.; *Фатеева 2000*: Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.; *Біловус 2003*: Біловус Л. Теорія інтертекстуальності. – Тернопіль, 2003. – 35 с.

Бидованец Т. Интертекстуальное поле драматической поэмы «Соловейко-Сольвейг» Ивана Драча.

В статье анализируется драматическая поэма Ивана Драча «Соловейко-Сольвейг» сквозь оптику интертекстуальности, освещается проблематика произведения, прослеживается развитие драматизированной авторской мысли. Значительное внимание уделяется анализу архетипных образов-символов.

***Ключевые слова**: интертекстуальность, архетип, жанр, драматическая поэма, художественный стиль, образ-символ, метафорическая цепь, сюжет, персонаж, драматические коллизии, композиция, аналепсис.*

Олена Бровко, докторант (Київ)

ББК 83.3 (4 УКР)
УДК 82-3.09’6

Буквар нашого часу: новелістичний конструкт постмодерної епіки

Метою пропонованої розвідки є окреслення версій текстів-абеток, текстів-каталогів у новелістичних конструктах сучасної прози. У дослідженні розглядаються внутрішні жанрові можливості, які містить новела як мала епічна форма, та вияви позажанрових зв’язків. Простежується трансформація принципів алфавітної цілісності окремих елементів у постмодерній моделі мислення.

***Ключові слова:** метафора літери, новела, конструкт, концепт, епіка*
постмодернізм, каталогізація, алфавіт.

Brovko O.O. The abc-book of our time: construct of short stories in the epos of postmodernism

The purpose of the proposed study is to define versions of the text-alphabets, text-directories in the short stories constructs of

modern prose. Intragenre possibilities of short story us a small epic form and result of non-genre recations are examined in the investigation. The transformation of the alphabetic principles of individual elements integrity in Postmodern thinking patterns is traced.

Key words: *metaphor of letter, short story, construct, concept, epos, postmodernism, cataloging, alphabet.*

Азбуку учи! Азбуку*!* Сто раз повторял*!* Без азбуки не прочтёшь*!*
Т. Толстая

Проблема космогонічного символізму літер та принципу їх поєднання має давні традиції і виходить за межі філологічної науки, тяжіючи радше до сфери філософської. Семантично грецька лексема *stoicheion* пов'язана з розумінням літери як несамостійної складової певної цілісності, «лінії». Пізніше це слово вживалося щодо основи, стихії та елемента, «тобто, метафорично, як те, з чого треба починати, аби дістатися цієї зв'язної цілісності» [Блюменберґ 2005: 59 – 60]. За твердженням Г. Блюменберґа, спроби відтворити античне розуміння довкілля як космосу через реабілітацію метафори книги природи в сучасному письменстві постає не «тільки анахронізмом, що зазнає катастрофи у змаганнях з поняттями історії та історичності, а й герменевтичним непорозумінням» [Блюменберґ 2005: 60]. Метафора літер хоча й «унаочнює дедуктивний метод атомістичної теорії, але аж ніяк не може стати її обґрунтуванням», а в її синтетичному аспекті виявляється особливо плідною для структурованих естетичних текстових утворень, приміром, «Іліади» та «Одисеї» Гомера чи «Анналів» Еннія [Блюменберґ 2005: 63]. У контексті можливостей астрологічного прочитання небесних знаків та міркувань на тему фатуму мотив літер постає у філософській концепції Плотіна [Блюменберґ 2005: 65]. Глибинними спробами осягнення мікрокосму та світу символів, закодованих у Священному писанні, відомий «Алфавіт, або Буквар світу» Г. Сковороди: «Бездна дух есть в человеке, / Вод всех ширшій и небес. / Не насытиш тем вовеки, / Чем пленяет мір сей весь /. Но чувствуя жало ея, наставляющее нас в выборе пищи, дружбы и званія, помаленьку узнавать ее, будьто из букваря, обучаемся» [Сковорода 1983: 236]. «Майже зухвало відкинувши традиційну

метафору книги на користь безпосередності Божого голосу та Божого наказу, – продовжує Г. Блюменберґ, – Кант дивним чином повертається назад до книги, причому до священної книги, до старозаповітної книги Йова» [Блюменберґ 2005: 253].

Почасти розуміння алфавітної цілісності та метафорики літер набувало власне езотеричного змісту. Приміром, над символікою єврейського алфавіту ґрунтовно працювали прихильники кабалістичного вчення. Подальший розвиток філософської думки увиразнив цю проблему і спричинив її актуальність та новизну, адже «природа, хоча й є книгою, але книгою, написаною ієрогліфами, шифрами, математичними формулами, – вона втілює парадокс книги, що приховує себе від читача [Блюменберґ 2005: 253].

Метою пропонованої розвідки є окреслення версії текстів-абеток, текстів-каталогів у новелістичних конструктах сучасної епіки. На нашу думку, цікаво простежити, як художньо обігрується принцип алфавітної цілісності окремих елементів у постмодерній моделі мислення. Матеріалом для спостережень слугують тексти М. Павича, О. Сивуна, Т. Толстой, Т. Прохаська, Ю. Винничука, В. Єшкілєва й О. Гуцуляка та Т. Малярчук. Передусім, звернемо увагу на концептуальні положення відомих філософів кінця ХХ ст. Так, під назвою «Алфавіт» були впорядковані інтерв'ю-бесіди між Ж. Дельозом і К. Парне, зняті П.-А. Бутаном для телевізійного щотижневика «Метрополіс» на французько-німецькому каналі «Арте». Двадцять чотири літери за аналогією до концептів-домінант для потрактування сучасного світу й людини в ньому – класичний приклад мистецько-філософської реалізації нелінійної моделі побудови філософського метатексту: Animal (Тварина), Boisson (Випивка), Culture (Культура), Desir (Бажання), Enfance (Дитинство), Fidelite (Відданість), Gauche (Лівий), Histoire de la philosophie (Історія філософії), Idee (Ідея), Joie (Радість), Kant (Кант), Litterature (Література), Maladie (Хвороба), Neurologie (Неврологія), Opera (Опера), Professeur (Професор), Question (Питання), Resistance (Супротив), Style (Стиль), Tennis (Теніс), Un (Єдине), Voyage (Подорож), Wittgenstein (Вітгенштейн), Zigzag (Зигзаг) [Делез]. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі наполягають на тому, що «…концепт не має ані констант, ані перемінних, відтак неможливо розрізнити ані змінюваних видів для певного постійного роду, ані постійного

виду для певних змінюваних індивідів» [Делез 1998: 31]. «Вони процесуальні, – наголошують мислителі, – модулярні. Концепт того чи того птаха – це не його рід чи вид, а композиція положень, забарвлення і співу; це щось нерозрізнюване; не так синестезія, як синейдезія. Концепт – це гетерогенезис, тобто впорядкування складових за зонами суміжності» [Делез 1998: 31]. Таке впорядкування в межах рекламного дискурсу пропонує один із текстів сьогодення – «Brand» молодого російського літератора Олега Сивуна, надрукований 2008 року в «Новом мире» під авторською дефініцією «поп-арт роман». Специфічна стадія авторефлексивності в романі вже висвітлена в розвідці Н. Бєляєвої «Самосвідомість російського постмодернизму: поп-арт роман Олега Сивуна «Brand». Розгортання літературного тексту в рекламно-медійній дискурсивній практиці, зрозуміло, не є винаходом О. Сивуна. Досить згадати загальновідомі романи Ф. Бегбедера «99 франків» та В. Пелевіна «Generation П», однак інноваційним у романі «Brand» сприймається перетворення рекламного матеріалу з прийома на сюжетну конструкцію, унаслідок чого новонароджений текст стає важливішим за матеріал. «Brand» складається з 26 розділів-назв популярних марок, каталогізованих відповідно до англійського алфавіту: «1. Andy Warhol», «2. Barbie», «3. Coca-Cola», «4. Dolce & Cabbana», «5. Esquire», «6. Ford», «7. Google», «8. Home Box Office», «9. IKEA», «10. Jameson», «11. Kodak», «12. Lufthansa», «13. McDonald's», «14. Nokia», «15. Orbit», «16. Putin», «17. Quelle», «18. Ray-Ban», «19. Sony», «20. Tour de France», «21. USA», «22. Visa», «23. Wal-Mart», «24. Xerox», «25. Young & Rubicam», «26. Zentropa», причому 16 та 20 бренди («Putin» та «Tour de France» підсумовані мовчанням, що має графічні відповідники – «(((« та «….») [Сивун 2008]. Однак паратекстові елементи епіграфів з Беньяміна, Барта, Берроуза, Бодріяра, Ульбека та інших, підсумкові рекламні слогани не тільки є виявом авторської рефлексії, а й переносять читацьку увагу на маргінальне текстуальне поле, що закономірно стає центральним, адже крізь призму пропонованих концептів фрагментарно формується історія життя молодої людини.

Дослідниця Н. Бєляєва нагадує, що прийом каталогізації частково відомий ще з часів античності, адже його знаходимо в «Іліаді» Гомера, тоді як у бароковому мистецтві він став основою

композиції [Беляева 2010: 30]. Погоджуючись із твердженням літературознавця щодо незаперечної приналежності тексту до зразків нелінійної структури, звернемося до «постнекласичних версій алфавітів-каталогів», представлених в інших сучасних новелістичних романах. Відомий перфоманс Г. Брускіна «Good-bye USSR» у контексті пошуків концептуалізму розглядає Н. Бєляєва в названій праці, тому звернемося до інших зразків.

Кожна з 33 глав роману Т. Толстой «Кись» названа літерою слов'янської абетки від «Аз» до «Іжиці». Цей текст, на нашу думку, можна асоціювати з дельозівською «літературою кореневища» навіть за формальними, понятійно-образними показниками. На сплетінні азбуки з енциклопедією російського життя в романі «Кись» наголошує М. Липовецький. «При цьому в енциклопедизмі, – зауважує дослідник, – проступає азбучний примітив – так Бенедикт розставляє книги в бібліотеці свого тестя за смішним асоціативним принципом, який за ідеєю нічим не гірший і не кращий за принцип алфавітний і з тією ж мірою умовності імітує здатність охопити неосяжну строкатість всього і вся» [Липовецкий 2002]. Занурення в картотеку систематичного алфавітного каталогу являє читачам не просто перелік бібліографічних карток, а сплетіння світу-тексту, в якому не залишилося нічого нечитаного-невідомого: «А тепер що читати? А завтра? А через рік?»; «Усе читав. Усе» [Толстая 2000].

У романі В. Єшкілєва та О. Гуцуляка «Адепт» (1993) трактування метафізичної сутності знакової системи увиразнює космогонічну проблему хаосу й порядку, Світла й Темряви: «Він зрозумів, що гра Знаками Сущого виявилася невдалою. Обрані, що свято вірили в Знаки, прорахувались. Вічність. Котра мудріша за жерців усіх храмів Землі, стерла пліснявою Знаки, яким передбачалося безсмертя. Він відчув убогість Знаків болем серця, як закоханий відчуває зраду коханої істоти. І в присмерковому напіввидінні він побачив, як повз нього проходять у безодню легіони Знаків, сумних від свого безсилля. Літери грецькі, арабські, арамейські, іудейські, латинські йшли до чорного небесного провалля. Повзли, перебираючи променями, зірки, Трикутники, Свастики, крокували кутасті руни. А за ними линув сірий, чорний, червоний потік Знаків, зовсім химерних, зачинених і диких; і не було Числа тим приреченим витворам людським; і зорі Оріона дивувались їхньому могутньому

безсиллю; і Ворог радів тому походові, бо вмів обертати мудрість і дикість Знаків на користь собі» [Єшкілєв 2008 , 229-230].

Класикою постмодернізму вже став «Хозарський словник» М. Павича – художня містифікація, своєрідний псевдодокумент, структурований у вигляді трьох енциклопедій, укладених на основі християнства, ісламу та іудаїзму.

Оригінальну версію енциклопедії емпіричного пізнання світу створив Т. Прохасько. Н. Сняданко звертає увагу на той факт, що творча манера автора «Лексикона таємних знань» «надихає чимало молодих авторів до свідомого чи підсвідомого наслідування»: «Герої цих оповідань розбирають світ на окремі частинки, укладають їх у реєстри, доповнюють ці реєстри речей списками відчуттів, снів, можливих і неможливих експериментів із власною психікою, шукають меж фізичної витривалості. Межі між реальними, уявними і напіввигаданими речами в цьому світі дуже плинні, як воно і пасує світові деконструктивізованому. Візуально всі ці реєстри та лексикони найбільш близькі до переліків красивих речей із класичної японської поезії в адаптованому варіанті Пітера Ґрінуея» [Сняданко 2005].

Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» як приклад оновлення середньовічної традиції укладання «Bestium vocabulum» («Слово про звірів») наводить твори таких авторів: Ж. Ренар «Природні історії», Х. Беллок «Книга звірів поганої дитини», Г. Аполлінер «Бестіарій, або Кортеж Орфея», Ф. Блай «Великий бестіарій сучасної літератури», В. Хлєбніков «Звіринець», Б.-І. Антонич «Зелена Євангелія», Дж. Орвелл «Двір худоби», Х.Л. Борхес «Книга про вигадані створіння», Ю. Андрухович «Середньовічний звіринець», М. Кіяновська «Бестіарій», «Риби і житіє» [ЛЕ, 2007, 1: 124]. Окрім того, середньовічний принцип структурування енциклопедичних пам’яток, присвячених реальним та міфічним тваринам, поширився у літературних фентезі кінця ХХ століття, серед яких «Бестіарій, або Рукопис, знайдений в Драконовій печері» А. Сапковського, «Фантастичний бестіарій» К. Буличова, «Фантастичні тварини та де їх шукати» Дж. Ролінг. Цікаву інтерпретацію подає турецький письменник Б. Карасу у творі «Сад спочилих котів». Українську версію каталогізованого бестіарію запропонував Ю. Винничук у «Книзі бестій» – своєрідній енциклопедії народних вірувань.

Сучасний аналог середньовічної збірки – «Звірослов» Т. Малярчук – містить десять «словникових статей», названих, за академічною традицією, латиною з українськими відповідниками. У збірці потає галерея персонажів, за якими закріпився штамп «образів маленьких людей». Це й продавщиця рибного відділу Капітоліна з «Gallus domesticus (курка)», яка переїхала до Києва, бо любить «Київські торти», і дівчина Маша, яка працює в зоомагазині «Дружок» і марить нареченим («Puma concolor (пума)»), і «сіренька жіночка» Ельвіра Володимирівна з «Canis lupus familiaris (собака)», і пацієнтка Белла та лікарка психіатричної клініки Григорівна з «Aurelia aurita (медуза)», які живуть у помежів'ї снів та реальності. «Звірослов» охоплює обсерваційні студії, своєрідні портрети наших сучасників – самотніх, загублених у світі сьогодення. Літературний критик Т. Трофименко слушно зауважила, що збірка Т. Малярчук – це «Фізіолог» «без теологічної частини; світ, із якого вихолощене все божественне; правда, не вина авторки, що він часто так і виглядає» [Трофименко 2009].

«Corvus corax (ворон)» оголює самотність «злісного неплатника Божих податків», колишньої вчительки літератури Антоніни Василівни та її приятельки Надєжди – «секретаря Бога на землі», яких зрівняв час, бо «тепер ми знаєш хто? Я тобі скажу. Пенсіонерші» [Малярчук 2009: 133]. Проте самотність – це й супутник молодої людини – танцюриста Віктора, якому Антоніна Василівна зізнається: «Не знаю, чи ви зрозумієте. Я просто…я була занадто романтична, щоб прийняти земну любов» [Малярчук 2009: 144]. Саме ці два герої, сподіваючись на щастя, мають у розв'язці новели, «світлу» прижиттєву перспективу, тоді як Жанна з «Метелика» залишає земний світ. Погодимося з Т. Трофименко, яка стверджує, що, «коли Малярчук не знає, що далі робити з персонажами, вона перетворює їх на тварин. Безпрограшний прийом із середньовічного арсеналу – і вже Жанка, перетворившись на метелика, покидає миронівський вокзал, несказанно дивуючись тому, що просила «лиш Його», а отримала «Царство Небесне» [Трофименко 2009]. Як відомо, наслідуючи біблійну традицію, укладачі звірословів розмежовували «чистих» істот, асоційованих з постаттю та діяннями Христа та настановами християнства (риби, пелікан), та «нечистих» (жаба, мавпа). Натомість десять історій «Звірослова»

«розповідають про безцільне життя у безсенсовному світі» [Трофименко 2009].

Зауваживши, що в теософській концепції О. Блаватської літері надавалася роль небесного першообразу земних реалій, вбачаємо в наведених версіях новелістичних текстів-абеток, бестіаріїв, гербаріїв утілення концептів постмодерної свідомості, умонастроїв сьогодення з його занепадом метаоповідей, змішуванням високого мистецтва та поп-культури, розгубленістю самотньої людини на, кажучи словами Т. Еліота, безплідній землі.

Таке розуміння органічно вписується в запропоновану філософами Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі парадигму ризоми, адже «складові концепту не бувають ані постійними, ані перемінними, а всього лиш варіаціями, впорядкованими за суміжністю» [Делез 1998: 31]. У подальших публікаціях плануємо продовжити розгляд новелістичних конструктів епіки, зосереджуючись на компаративному дослідженні сучасних версій «bestium vocabulum».

Література: *Беляева 2010* – Беляева Н.В. «Самосознание русского постмодернизма: поп-арт роман Олега Сивуна «Brand» / Н.В. Беляева // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 28 – 36. *Блюменберґ 2005* – Блюменберґ Г. Світ як книга / Ганс Блюменберґ / перекл. з нім., примітки та коментарі В. Єрмоленка. – К. : Либра, 2005. – 544 с. *Делез* – Делез Ж. Алфавит / Жиль Делез [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/delez_alf/01.php.

Делез 1998: – Делез Ж. Что такое философия / Жиль Делез, Феликс Гваттари ; [С. Н. Зенкин (пер. с фр.)]. – М. : Ин-т эксперименталь. социологии, 1998. – 287 с. *Липовецкий 2002* – Липовецкий М. След Кыси / Марк Липовецкий // Искусство кино. – 2001.– № 2.– [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rodichenkov.ru/critic/tatiana_tolstaya/index.html. *ЛЕ I 2007* –Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. — К. : ВЦ «Академія», 2007. – т. 1. – 608 с.– (Енциклопедія ерудита). *ЛЕ II 2007* –Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – т. 2. – 624 с .– (Енциклопедія ерудита). *Малярчук 2009* – Малярчук Т. Звірослов / Таня Малярчук. –Х. : Фоліо, 2009. – 281. – (Графіті). *Сивун 2008* – Сивун О. «Brand» /

Олег Сивун // Новый Мир.– 2008.– № 10. – С7-68. *Сковорода 1983* – Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. – К. : Наук. думка, 1983.– 542 с. . – (Бібліотека української літератури). *Сняданко 2005* – Сняданко Н. Тарас Прохасько. Лексикон таємних знань / Наталко Сняданко // Львівська газета.–2005.– № 164 (730). *Толстая 2000* – Толстая Т.Н. Кысь / Татьяна Толстая. – М. : Подкова, Иностранка, 2000. – 384 с.– [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/kys.txt. *Трофименко 2009* – Трофименко Т. «Звіролов» Тані Малярчук або сучасний «Бестіарій» / Тетяна Трофименко[Електронний ресурс]. – Режим доступу: – http://books.netagency.com.ua/digest/2009/11/24/132349.html. *Єшкілєв 2008* – Єшеілєв В. Адепт. Роман знаків [Текст] / Володимир Єшкілєв, Олег Гуцуляк. –Х. : Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2008. – 240 с.

Бровко Е.А. Букварь нашего времени: новеллистический конструкт постмодернистской эпики

Целью предлагаемого исследования является определение версий текстов-азбук, текстов-каталогов в новеллистических конструктах современной прозы. В исследовании рассматриваются внутренние жанровые возможности, которые содержит новелла как малая эпическая форма, и проявления внежанровых связей. Прослеживается трансформация принципов алфавитной целостности отдельных элементов в постмодернистской модели мышления.

Ключевые слова: *метафора буквы, новелла, конструкт, концепт, эпика, постмодернизм, каталогизация, алфавит.*

Олена Васильків, асп. (Тернопіль)

Екзистенціал нудьги в модерністському наративі української літератури початку XX століття

У статті досліджується та аналізується онтологія екзистенціалу нудьги в контексті світоглядних та естетичних пошуків письменників в українській модерністській літературі кінця XIX – початку XX ст. Значна увага зосереджується на окресленні шляхів подолання екзистенційного трагізму в умовах

наративної самоідентифікації суб'єкта в художньому тексті того часу.

***Ключові слова**: нудьга, модернізм, екзистенція, смисл, наратив.*

Vasylkiv O. Exentiality of boredom in the postmodernistic narrative of the Ukrainian literature of the beginnin of the XXth century.

The article examines and analyzes the existential ontology of boredom in the context of philosophical and aesthetic search of writers in Ukrainian Modernist literature of late nineteenth – early twentieth century. Much attention is focused on defining ways to overcome the existential tragedy in terms of narrative identity of the subject in Fiction at that time.

***Keywords**: boredom, modernism, existence, meaning, narrative.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Як стверджує сучасна наука, українську літературу кінця XIX – початку XX ст. слід розглядати у форматі синтетичного дискурсу. Це справедливо, тому що в ній можна побачити елементи відмінних стильових тенденцій, що у своїй сукупності сприяють вираженню складного світу екзистенційних переживань суб'єкта. Так, Тамара Гундорова відзначає, що хоча в системі раннього модернізму не важко побачити ознаки неоромантизму, символізму, імпресіонізму та експресіонізму, проте сумнівно, чи творчість якогось письменника того часу є послідовним вираженням однієї течії [Гундорова 1999: 167]. На думку дослідниці, варто стверджувати присутність так званих домінант у синтетичному контексті стильових ознак [Гундорова 1991: 168].

Доповнює таку парадигму міркувань інший учений – Ю.Кузнєцов, який у праці про імпресіонізм відзначає, що неоромантизм є стильовою течією, яка відповідає за тематичний рівень художнього тексту, символізм, імпресіонізм та експресіонізм – за форму [Кузнецов 1995: 31]. Якщо вважати модернізм зразком некомунікативного мистецтва, то стає зрозуміло, що вирішальними тут є експерименти на рематичному рівні, які й створюють умови для руйнування безпосереднього спілкування між автором та реципієнтом. Причиною цього, за

висловом Н. Буреніної, дослідниці поетики символізму в російській літературі «срібного віку», є *абсурдна свідомість*, що народилась у світогляді людини у відповідь на абсурдну відчуженість зовнішнього світу щодо неї [Буреніна 2005: 16]. Отже, принципове значення у цьому сенсі має все ж таки неоромантична парадигма, у рамках якої розгортаються ті світоглядні переживання екзистенційного типу, які знайшли відбиток у належному виразі художньої літератури. Недаремно Т.Гундорова відзначає, що неоромантизм, власне, і слід вважати своєрідним інваріантом літератури раннього модернізму [Гундарева 1991: 167]. Присутність неоромантичного дискурсу, з якого розгортався модерністський наратив, дає підстави стверджувати, що новий тип літератури, який виник на межі століть, має повністю романтичне підґрунтя, що доречно помітила Леся Українка.

Останнім часом з'явилось чимало праць, які розглядають модернізм у різних семантичних площинах. Взяти хоча б до уваги історико-літературні та теоретико-методологічні студії Я.Поліщука «Міфологічний горизонт українського модернізму» [Поліщук 1998], Віри Агеєвої «Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму» [Агеєва 1998], які досліджують український текст у відповідних площинах, що домінують у модерністському нарративі. Окремої уваги заслуговує екзистенційна парадигма художньої моделі світу, яке є відбитком тих світоглядних пошуків письменників, що розгортались на переломі епох. Хоча досліджень на цю тему є багато, про що свідчить праця Лесі Назаревич, присвячена вивченню екзистенційності як філософської та художньо-естетичної домінанти української малої прози кінця XIX – початку XX ст.[Назаревич 2008], проте комплексного бачення модерністської стратегії на фоні втрати смислу буття та втечі від екзистенційного переживання нудьги немає. Традиційно модерністську літературу межі століть аналізують у контексті трагедійного наративу, тоді як саме нудьга, на думку філософів-екзистенціалістів, є тим безумовним чинником наративної самоідентифікації суб'єкта, що постала у літературі модернізму.

Мета та завдання дослідження – дослідити і проаналізувати онтологію екзистенціалу нудьги в контексті світоглядних та естетичних пошуків письменників в українській

модерністській літературі кінця XIX – початку XX ст. Підтвердженням тієї думки, що специфіка наративу залежить від стратегії самоідентифікації суб'єкта в екзистенційній площині є судження відомого вченого-екзистенціаліста Б.Хюбнера, який наголошує, що людина має метафізичну потребу свого *Я* бути заради *іншого* [Хюбнер 2006: 35]. Тобто, як відзначає А.Аббаньяно, буття суб'єкта завжди аргументується його трансценденцією до іншого, який і визначає його смисл [Аббоняно 1998]. Така думка загалом збігається з твердженням святих отців церкви, що людська душа не здатна осягнути смисл свого існування без присутності Бога [Тиришкина 2002: 24]. Проте на відміну від християнського погляду, який наголошував на обожненні людини як її основному завданні, іспанський учений стверджує, що метафізичний потяг до *іншого*, хоча є обов'язковим елементом у структурі людського становлення, проте тим *іншим* може бути будь-що, залежно від вибору самого суб'єкта. Якщо ж *іншого* немає, то людина, яка потрапляє у трагічну ситуацію, де вона роздвоюється між метафізичним прагненням до іншого та необхідністю означити його сенс, називає своє буття *буттям-до-смерті* [Хюбнер 2006: 46].

Задля того, щоб отримати аргументований підхід до розуміння такої бінарної опозиції міркувань, у межах якої осмислюється екзистенційна поведінка суб'єкта, необхідно звернутись до філософських тверджень С.К'єркегора. Данський учений відзначав, що людське буття пов'язане з трьома рівнями, на кожному з них людина має відповідні переживання: естетичний, етичний та релігійний [Кьеркегор 1993: 315]. Найважливішим, на думку К'єркегора, є релігійний щабель, оскільки він знаменує центральний смисл людського буття, без якого починається трагедія. Таких же міркувань дотримується Б.Хюбнер, оскільки наголошує, що суб'єкт ніколи не дорівнює самому собі, він не може задовольнятись тільки своєю функцією репродукції [Хюбнер 2006: 54]. В ньому завжди є духовне бажання виходити за межі свого Я, трансцендентувати до іншого, аби знати, що його життя не є марним, але має сенс завдяки присутності іншого. Вчений стверджує, що тільки за таких обставин людина отримує смисл, а її екзистенція має сенс, тобто означує те *ще-ні*, яке існує в прийдешньому і до якого суб'єкт прагне [Хюбнер 2006: 56]. Згадаємо в цьому контексті

міркування, зафіксовані в щоденнику Наталки Верковечівни з повісті О.Кобилянської «Царівна». Героїня всіма силами намагається відшукати смисл свого існування, саме тому вона у прагненні до майбутнього, яке мало б означити її, писала повість про «будучину», у якій хотіла відкрити всі свої переживання.

Смисл, відтак, заповнює ту відстань, яка існує між *тепер* та *ще-ні* і виконує функцію значення, заради якого людина взагалі щось робить у своєму житті: «*Хто живе заради смислу, заради іншого, хто одержимий смислом і рухається завдяки йому, той знаходиться в русі до смислу. Цей рух і є життям, є тим, що врешті для нього є психологічно та екзистенційно важливим*» [Хюбнер 2006: 56]. Отже, саме присутність смислу перетворює людську екзистенцію в життя, оскільки в такому випадку виповнюється метафізичне прагнення суб'єкта до іншого та долається непримирима роздвоєність.

Проте за часів Відродження, повернення до античних парадигм мислення у прагненні звільнитись від обмежень закритої системи смислу, людина зрештою губить віру в єдиного Бога, метафізичний смисл, з яким у її житті було все можливим. Відтепер вона наповнює своє буття новими смислами земного, екзистенційного змісту. Оскільки, кожен з нових смислів, який керувався індивідуальними потребами людини, хоча подеколи і ставав цінністю для більшої маси, через деякий час її втрачав, примушуючи суб'єкта розчаруватись у ньому та залишатись на самоті зі своїми проблемами. Відтак після втрати єдиного смислу, суб'єкт, хоча й прагнув здобути притулок у різного роду смислах, насправді, кожного разу губив віру в них та шукав щастя в собі, борючись з *нудьгою*.

Отже, тільки присутність смислу створює умови для справжнього означення людського буття, тільки в такому випадку є місце для героя, який здатен стати вище примх людського тіла, оскільки підпорядковується іншому, заради якого у християнському контексті стає *мучеником*, а в екзистенційному – *героєм*. Саме тому Б.Хюбнер відзначає, що коли існує смисл і віра в нього, людина, не зважаючи ні на що, кидається у боротьбу за трансценденцію до *іншого*, тому що за будь-яких обставин вона може терпіти випробування [Хюбнер 2006: 58]. Навпаки, у стані без смислу актуальним виступає людське тіло з усіма його потребами та інстинктами, що продемонстрував З.Фройд.

Словом, для того, щоб людина з простого індивіда стала героєм, важливим принципом її життя повинен бути смисл, без якого *відчай* та *задоволення* керують суб'єктом та перетворюють його на екзистенцію.

Специфіка модерністської літератури полягає в тому, що вона є породженням переходової доби від модерного до постмодерного світоглядів. У розвитку філософії учені виділяють три епохи: передмодерну, модерну і постмодерну. Власне присутність метафізичного смислу у людській самоідентифікації і визначає передмодерний час. У модерну добу людина прагнула вивільнитись від обмежень закритої системи смислу, продукуючи раціональним шляхом нові смисли. Проте навіть у такий спосіб їй не вдалось здобути внутрішній спокій, оскільки в екзистенційному просторі людський смисл знову трансформувався в закриту систему, який утверджувався у формі міфу.

Відтак, як і в передмодерну, так і в модерну добу суб'єкт втратив суть того *іншого*, до якого він прагнув. Замість цього він бачив тільки свою інтерпретацію смислу. Як стверджує Б.Хюбнер, реальність може бути завгодно якою, людина ж завжди мудрує стосовно *своєї* інтерпретації дійсності [0, 66]. Якщо замість смислу панує його екзистенційна інтерпретація, то він з високого духовного потенціалу трансформується у стимул для боротьби за владу. Тобто смисл губиться, а на перше місце висовується *прагнення до влади*. До пори до часу така влада тримається на міфі про себе, пізніше на її місце приходить відчай та бунт.

Отже, стає безсумнівним те, що на рубежі модерної та постмодерної епох безпосереднім рушієм для розвитку наративної стратегії творів модерністської літератури стає *відчай*, що вів до руйнування героїчного дискурсу. Недаремно українська письменниця Оксана Забужко вслід за М.Зеровим, аналізуючи національний дискурс в українській літературі останньої третини XIX ст., відзначає словами відомого поета-неокласика, що епоха І.Франка є принципово негероїчна: «*Він (Франко) не герой; він не хоче бути героєм… та й не на часі тепер вони*» [Забужко 1993: 95]. Відтак на межі передмодерної і модерної діб людина прагнула звільнитись від релігій, аби собою замінити Бога на землі, а напередодні постмодерної епохи вона все більше

наверталась до часу так званих завершень, кінців, коли кожен з цих смислів, які керували до цього, втратили для неї сенс. Насправді ж відбувалось так, що втрата смислу з непомильним прагненням до іншого примушувала людину рухатись або в пошуках смислу, або, відмовившись від нього, робити щось заради руху, щоб не здаватись марним.

Екзистенційним контекстом такого буття в абсурді є, на думку Б.Хюбнера, *нудьга*. Вона приходить, коли суб'єкт переживає нігілістичне ставлення до світу. Тоді вона називається нігілістичною чи навіть екзистенційною [Хюбнер 2006: 202]. Від неї людина не може так просто втекти, оскільки остання у світі без смислу стає її безумовною ознакою. Причиною нудьги є не щось конкретне, а відсутність, заперечення світу, *ніщо*, яке, з психологічної точки зору, сприймається як безодня, прірва між Я та світом. Ще романтики усвідомлювали, що в умовах відсутності смислу з'являється дисгармонія між суб'єктом та об'єктом, яка виражається в нудьзі: «*Мені нудно, значить, я у відсутності, негації світу – сам причина порожнечі, почуття непотрібності*» [Хюбнер 2006: 203]. В такій екзистенції життя перетворюється на абсурд. Якщо ще недавно, як відзначав А.Камю, воно ще отримувало відгук у зовнішній реальності [Камю 2000: 27], то тепер це суцільний світ «втрачених можливостей».

Оскільки в екзистенції без смислу суб'єкт, аби подолати кризу, намагається догодити своєму тілу, то у втечі від нудьги він бачить смисл в естетичній діяльності, яка передбачає тільки насолоду. Н.Хамітов такі обставини людської екзистенції репрезентує в контексті намагання втекти від буденності щоденного життя, яке затягує в нудьгу [Хамитов 2002: 225]. Поки остання ще не переросла у відчай, що за визначенням С.К'єркегора, як смертельна хвороба [Кьеркегор 1993], є потрясінням, суб'єкт знімає її різними способами, які побудовані на емоційному чи фізичному збудженні, хвилюванні або екстазі. Саме в такий спосіб народжується абсурдна свідомість, яка без смислу, розгортає свою діяльність тільки на те, щоб шляхом задоволення випровадити нудьгу.

Зокрема, виявом такої емоційної насолоди є екзистенційна любов, яка спочатку сприяє втечі від нудьги, а пізніше, не підкріплена смислом, стає причиною трагедії. Саме

такий мотив нещасливого кохання часто стає рушієм сюжету та переживання у творах української літератури, починаючи від «Катерини» Т.Шевченка. Такий вираз кохання як спалах емоцій у контексті перших вражень спочатку може мати певний сенс, що пізніше губиться за буденністю та своєї ітеративністю. Тоді ж з'являється питання, що ж стало породженням трагічного сюжету, як у новелі М.Яцкова «Що робити?». Твір розгортається у форматі сповідального наративу, що викладається під час зустрічі Клари та її коханого Германа. Молода жінка зізнається, що після того, як він її покинув, вона поневірялась, аби не потрапити під осуд односельчан та батьків. Жахливими є спогади про те, як вона зносила кару від чужих людей, які знущались над нею, як вона переживала самотність, не маючи підтримки ні від кого. Саме тоді ота прірва, яка страшила своєю нудьгою, проявилась у символічному сні, ніби люди спихають Клару з дитиною на тоненьку кладку. Тоді вона зрозуміла, що не одна, тому що там, під кладкою, «*в пропасті доходять зойки матерів, мішаються з дитячим квиліннням, продирають гук шалених хвиль, продирають ніч і чорні хмари*» [Яцків 1989: 50]. В цьому випадку боротьба з нудьгою завершується трагедією, яку все ж таки є шанс подолати завдяки смислові, яким є любов молодих людей один до одного. Поки що ж жінка, яка знаходиться в центрі подій та близько бере переживання до серця, стає трагічною героїнею, об'єктом відчуженого щодо неї буття.

Зрештою, все, що є традицією, що є загальнолюдським, само собою зрозумілим, відкидається, тому що навіює нудьгу, розвивається без інтриги, без екстазу. Таким чином суб'єкт відмовляється від смислу, зрікається обов'язку, аби уникнути трагедії, аби стати над обставинами. Словом, втікаючи від нудьги, він займає відмінну позицію іронічного типу, що само по собі у світі без смислу нагадує гру [Хюбнер 2006: 209]. Тобто він грає зі своїми об'єктами задоволення та своєю екзистенцією, яка, тим не менше, схожа на абсурд. Цим, зокрема, займається Вадим Стельмашенко з роману В.Винниченка «По-свій», граючись у любов до ближнього, що, врешті, приводить до трагедії, загибелі жінки, яка покохала його.

Б.Хюбнер відзначає, що при нудьзі основна мета полягає не в тому, щоб чогось досягнути у світі, але втекти від нудьги. Головним є не до чого, а від чого розгортається діяльність

персонажа. Тому те, що робить людина в нудьзі заради свого «Я», є схоже на «*внутрішню трансценденцію гри*» (М.Гадамер). Справді, у світі без смислу існувати дуже важко, оскільки ніщо вже не має змісту, а головним смислом є втеча від нудьги, яка здійснюється за допомогою якоїсь інтриги, емоційного чи фізичного збудження. Такими принципами керується герой роману В.Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля» Яків Михайлюк, який намагається бути над обставинами, про що він відверто заявляє у своєму нотатнику, коли говорить про своє задоволення від того, що «заманює чоловіка на гору і спихає вниз» [Винниченко 1919: 4]. У цьому автор побачив демонічне прагнення стати замість Бога, тому й назвав героя іменем підступного Мефістофеля.

Естетична діяльність успішного адвоката, яким у творі є Яків Михайлюк, розгортається у кількох площинах, що включають інтриги з жінками, які є об'єктом для задоволення, до клієнтів, чиї права він захищає, до своїх побратимів, з якими донедавна брав участь у революційних подіях. Характеристика героя є безпосередньою відразу на перших сторінках твору, де йдеться про те, що він намагається подолати нудьгу засобами гри зі своєю долею, чим є азартні ігри на гроші. Характерно, що впевненості у собі йому додає ще й успіх у цьому.

Якщо дивитись на екзистенцію як на гру, в якій суб'єкт прагне бути переможцем, то азарт є «найвищою за емоційністю і напругою формою» [Хамитов 2002: 38]. Справедливо відзначає Н.Хамітов, що в епоху відсутності смислу, зниклого героїзму попит на азартні ігри ще більше посилюється. До того ж важливим у цьому контексті є не гроші, заради яких здійснюється гра, але сама гра, що приводить до накопичення емоцій, до своєрідного психологічного екстазу. Саме це і відбувалось у випадку з кирпатим Мефістофелем, який у втечі від нудьги керувався «чесністю з тілесними інстинктами», що прагнули задоволення.

Боротьбою з нудьгою починається авантюрний роман відомого бунтаря, футуристичного побратима Михайля Семенка Гео Шкурупія – «Двері в день». У складному стані нестерпної нудьги перебуває головний герой твору Теодор Гай. У першому розділі молодий чоловік сидить у пивній, яка належить його родичам. Незважаючи на те, що було багато можливостей зняти

внутрішню кризу, оскільки продавалось пиво та інші алкогольні напої, як і всілякі страви, не бракувало і звабливих дівчат, проте Гай на це все, як і на свою декольтовану, шикарно одягнену жінку дивився вороже, бо «*нудьга стискала йому серце*» [Шкурупій 1968: 22]. Як стверджує наратор, «*у його мужній постаті відчувалося безсилля й байдужість людини, яку закрутило життя в своїй метушні й в своїх примхах*» [Шкурупій 1968: 22].

Наратор усвідомлює, що всі прийшли у пивну з однією метою, аби побороти нудьгу, зайнятись ритуалом її вбивства: «*вони вбивали час і наповнений озоном літній вечір*» [Шкурупій 1968: 21]. Як стверджував Ф.Ніцше, хоча людина і намагається всіма силами відірватися від природи, аби стати цивілізованою, проте прийде такий час, коли вона без смислу повернеться до природи. Цю думку репрезентує письменник у романі, спостерігаючи разом з Теодором за «*засмальцьованими машиною робітниками, чисто і скромно одягненими службовцями, запарженими власною тупістю міщанами і непманами*», які, відірвавшись від природи, кидали їй виклик, «*вживаючи в шлунок терпку отруту і впускаючи в легені фіміам тютюнового курива*» [Шкурупій 1968: 21 – 22]. Наратор, використовуючи кінематографічну фокалізацію, аби підкреслити специфіку тих обставин, що характеризують інтер'єр дійства у пивній, кілька разів презентує ті самі деталі, серед яких визначальними є, без сумніву, головний атрибут пивної – пляшки пива: «*вони були повсюди, тільки за ними виглядала людина, суть якої за тим пійлом у пляшці не можливо було ідентифікувати»* [Шкурупій 1968: 21]. Так само всюди були оголені жіночі тіла, які розкривають ще одну сторону гріховного блуду: «*вони, в спідницях вище колін виставляли на простір сліпучі ноги в шовкових панчохах і гріли голі руки й декольте в огні електричних люстр*» [Шкурупій 1968: 22]. Від такої їх кількості та своїх збудливих рухів, вони «*миготіли в очах чоловіків, закликаючи до зради і фатальних вчинків*» [Шкурупій 1968: 22]. Згідно з екзистенціалізмом, людина у світі без смислу, аби вийти із стану нудьги, шукає різні форми розради, тобто притулку, у рамках якого вона воліє знайти хоча б на мить гармонію. Часто, як відзначає дослідниця мистецтва початку ХХ ст. О.Тиришкіна, така розрада носила інструментальний характер, тобто

здійснювалась за допомогою наркотиків або алкоголю [Тырышкина 2002: 121]. Тому Теодор Гай іронізує з поведінки клієнтів пивної, які, намагаючись втекти від детермінованого буття без смислу, шукали тут «*захистку від брудних помешкань, п'яної бездіяльності, від бездіяльності тверезої, шукали реалізовану мрію, як сновида шукає жовте сяйво місяця темної ночі*» [Шкурупій 1968: 21]. Таким чином, Теодор, який втілює в собі і комедію, і трагедію одночасно, знаходячись осторонь внутрішньо посміювався з них, що вони, «*сидячи з пляшками пива навколо мокрих, заллятих пивом столиків, у бруді підлог і стін, обдурювали самих себе святом, що буденніше за всякий звичайний фізіологічний процес*» [Шкурупій 1968: 26]. Ці слова є підтвердженням тієї думки, що означив Н.Хамітов, підкреслюючи, що долати нудьгу людина прагне засобами святкування, яке приносить з собою збурення емоцій, нову форму замилування [Хамітов 2002: 45]. Але саме карнавал відбувається під час святкування. Тобто як нудьга в естетичному контексті проганяється карнавалом, так і карнавал існує завдяки тому, що людина переживає нудьгу.

Б.Хюбнер відзначає, що нудьга безпосереднім чином пов'язана з самотністю та відчаєм, тобто тими екзистенціалами, що їх переживав Теодор. Він потрапив у стан психологічного та морального помежів'я, коли хочеться бути вище себе, тих обставин, що до цього детермінували його світ. Він, отже, прагне звільнитись від тих емоцій, що турбували його, та стати на вищу стосовно інших точку зору, яка дала б йому можливість заволодіти ситуацією. Здійснити ж це можна було за допомогою творчої гри. Тобто карнавал не обов'язково повинен бути зовні, він передусім детермінується внутрішнім світом суб'єкта. Справді, Теодор Гай також проганяв нудьгу, щовечора сидячи бездільно у пивній, або лежачи на ліжку і фантазуючи. Щоб позбутися цього обтяжливого почуття нудьги, а також своєї дружини, яка добряче йому набридла, Гай вирішує стати «мандрівником до мети»: «*Безліч дивовижних планів, один дивовижніший за другий, спадали на його думку. Безліч інсценіровок і театральних інтриг, запозичених з авантюрних романів і карколомних фільмів, ввижалися йому, як втомленому плавцеві ввижається земля чарівних островів*» [Шкурупій 1968: 26].

Гай намагається подолати нудьгу, шукаючи нового смислу, який йому ввижається у праці на Дніпрельстані, в житті первісної орди як ідеалу комуністичного співжиття, в ефемерних геройських діях юнака-дикуна, в новому коханні та романтичних пристрастях, в інтригуючій інсценіровці власного похорону. Але жоден із вигаданих ним смислів не спрацьовує і не приносить йому полегшення. Навіть втеча на Дніпрельстан і активна участь у його будівництві в контексті роману сприймається як штучний смисл, силоміць насаджений персонажеві закритим типом суспільства.

Словом, екзистенція людини в контексті світу без смислу розгортається у боротьбі проти нудьги. Якщо буття не має змісту, то суб'єкт намагається втекти від нудьги шляхом естетичного задоволення своїх потреб. Проте внаслідок таких дій його поведінка може розвиватись по-різному. Вона може стати вираженням *трагедійного* наративу, коли після бажання хоча б у якийсь спосіб отримати насолоду суб'єкт стає предметом відчуження абсурдного світу. Водночас у прагненні заволодіти ситуацією він прагне або придумати новий смисл, або взагалі відмовитись від будь-якого. Саме останній вимір екзистенційної стратегії є безпосереднім чинником формування наративу у творах української літератури початку XX ст., оскільки пошуки смислу свого буття часто приводили до стану безвиході в екзистенційному світі, що виражається у трагедії.

Література: *Аббаньяно 1998*: – Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм: Пер. с итал. – СПб.: Алетейя, 1998. – 505 с.; *Агєєва 2003*: – Агеєва В. П. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003. – 320 с.; Буренина 2005: – Буренина О. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века / Ольга Дмитриевна Буренина. – Спб.: Алетейя, 2005. – 332 с.; *Винниченко 1919*: – Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля. – Київ-Лейпціг, 1919. – 320 с.; *Винниченко 1919*: – Винниченко В. По-свій // Винниченко В. Твори. В 15 т. – Київ-Відень: Дзвін, 1919. – Т.7. – 208 с.; *Гундорова 1991*: – Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX ст. (теоретико-методологічний аспект) // Проблеми історії та теорії реалізму

української літератури XIX – поч. XX ст. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 166 – 191.; Забужко 1993: Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. – К.: Основи 1993. – 126 с.; *Камю 2000*: – Камю А. Миф о Сизифе; Бунтарь / Камю А. [пер. с фр. О.И.Скуратович]. – Мн.: ООО «Попурри», 2000. – 544 с.; Кузнєцов 1995: Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX поч. XX ст. (Проблеми естетики і поетики). – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – 304 с.; Кьеркегор С. Несчастнейший / Серен Кьеркегор. – М.: Библейско богословский институт св. апостола Андрея, 2005. – 376 с.; Кьеркегор 1993: Кьеркегор С. Страх и трепет / Серен Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – 383 с.; Назарович 2008: Назаревич Л.Т. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця XIX – початку XX ст.: Автореф. дис. ... к-да філол. наук: 10.01.06 / ТНПУ імені Володимира Гнатюка. – Тернопіль, 2008. – 20 с.; Поліщук 1998: Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 1998. – 296 с.; Тырышкина 2002: Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – 151 с.; *Феофан 2009*: Феофан Затворник. Что есть духовная жизнь и как на нее настроиться Феофан Затворник. – М.: Сретенский монастырь, 2009. – 368 с.; *Хамитов 2002*: Хамитов Н. Философия человека и его пределов : от метафизики к метаантропологии / Назип Виленович Хамитов. – К.: Ника-Центр; М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2002. – 334 с.; *Хюбнер 2006*: Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов / Хюбнер Б. – Мн.: Экономпресс, 2006. – 384 с.; Шкурупій 1968: Шкурупій Г. Двері в день: Вибране. – Київ, 1968.; Яцків 1989: Яцків М. Муза на чорному коні. – К.: Дніпро, 1989. – 562 с.

В статье исследуется и анализируется онтология экзистенциала скуки в контексте мировоззренческих и эстетических поисков писателей в украинской модернистской литературе конца XIX – начала XX в. Значительное внимание сосредоточивается на определении путей преодоления экзистенциального трагизма в условиях нарративной

самоидентификации субъекта в художественном тексте того времени.

***Ключевые слова**: скука, модернизм, экзистенция, смысл, нарратив.*

Лариса Деркач, доц. (Луцьк)

УДК 821.161.2-3.09
ББК 83.3 (4Укр)

Наративна модель як спосіб художньої презентації світу

У статті на основі аналізу теоретичних досліджень наративних моделей узагальнюються їх визначення, а також визначається спільне та відмінне у наративній моделі та наративній структурі. Подано конкретизацію класифікаційних особливостей наративної моделі в аспекті дослідження її співвідношення із загальнонауковим визначенням моделі.

Принципи формування наративних моделей узагальнено до визначення наступних типів: модель як образ зображуваного (трансформативна функція наративу), модель як глибинна структура. Наративна модель як система принципів конституювання тексту на глибинному рівні його формування відповідно до природи наративу містить такі складові: особливості організації подієвого ряду; спосіб представлення історії, порядок представлення подій; фокалізація (точка зору) як вузол умов, що впливають на сприйняття і відтворення подій; тип представлення висловлювань і думок персонажів, наратора, авторських знаків у тексті.

***Ключові слова**: наративна модель, складові наративу, розгортання подієвості, комунікативні рівні, мінімальні розповідні одиниці, наративний темп, фокалізація, висловлювання персонажів, наратора, автора.*

Derkach L. Narrative pattern as model of the world presenting.

In the analysis of theoretical studies of narrative patterns generalizes their definition and defines the common and the different in narrative pattern and narrative structure. Classification of narrative patterns peculiarities in the studies aspect of its correlation with common science definition is concretesized.

Principles of narrative patterns formation are generalized to determination of the next types: pattern as image (transforming function of narration) and patternas essential structure.

The following types of narrative patterns have been determined on the basis the principles of their formation. They are: focalization as a set of circumstances, influencing the perception and reproduction of the events; a kind of presentation the utterance and ideas of the characters, the narrative and the author's marks in the text.

***Key words**: narrative pattern, narrative components, development of sequences, communicative levels, the smales narrative units, narrative rate, focalization, utterance of characters, author's utterance.*

Художня література ХХ століття характеризується експериментуванням як на рівні компонування подій (фрагментарність сюжету, композиційна деструкція), так і на рівні комунікації між автором і читачем (відбувається взаємодія між цими інстанціями у сфері формування змісту твору). Відповідно, літературознавчі концепції розширюють можливості аналізу літературних текстів, враховуючи різні аспекти дослідження: тексту як інтенційного буття (феноменологічний напрям), як процесу розуміння (герменевтика), як структури (структуралізм), як знакової системи (семіотика) та ін.

У розмаїтті теоретичних напрямів помітним стає зацікавлення дослідників наратологією та наративним аналізом літературних творів, що певним чином можна пояснити не лише прагненням поглибити розуміння літературного тексту, а й усвідомленням того, що наративи є способом осмислення дій людини, вони наявні не тільки в літературних творах, а й в науковому дискурсі, побутовому мовленні. У сфері теоретичних досліджень *актуальним* є визначення понять наративна структура, наративна модель, що є часто вживаними в наукових працях. Наративна модель пов'язана з образом наратора як організатора оповіді, який або є частиною художнього світу, або ж намагається відсторонитися від нього, демонструючи об'єктивне зображення дійсності. Важливими в художньому дискурсі є також відношення автора і наратора, наратора і персонажів.

Термін «наративна модель» вимагає конкретизації щодо класифікаційних особливостей та співвідношення із загальнонауковим визначенням моделі. Крім того, важливим є дослідження спільного та відмінного між наративною моделлю та наративною структурою. Наратологічні дослідження передбачають вивчення організації розповідного літературного сюжету як структуральної моделі оповіді, що передбачає граматичні закономірності її функціонування, або ж як простору продукування значень, що відкритий до інших текстів та суспільства.

Модель загалом пов'язана з аналогією. У перекладі з латинської означає «міра, зразок». Це «речова, знакова або мислима система, що відображає принципи внутрішньої структури, функціонування та характеристику об'єкта пізнання» [Лексикон 2001: 340]. У літературознавстві моделлю може бути зображення, структура якого є аналогом структури літературних явищ. У *генеративній поетиці* моделлю вважається кінцевий результат дослідження, зафіксований у схемах та системах знаків, наукових текстах. Розрізняються глибинні (що відображають найсуттєвіші ознаки об'єкта моделювання, породжуються відповідно до чітко діючих правил) та поверхневі (відображають відповідність між структурою моделі та структурою об'єкта) структури літературних об'єктів.

Моделі наративу передбачають наявність у тексті глибинних семантичних структур, які визначають значеннєвий зв'язок між складовими наративу. Наративну модель як специфічну форму дискурсу, особливо гнучку модель досліджували Й. Брокмейєр та Р. Харре. Описуючи цю модель, вони зосереджують увагу на принципі моделювання в художній літературі як створенні уявного світу, який поєднує внутрішній світ автора та реальний світ: «…наративи є одночасно моделями світу і моделями власного «я». За посередництвом історій ми конструюємо себе як частину нашого світу» [Брокмейєр, Харре 2000: 40]. Наратив, таким чином, притаманний процесам пізнання, структурування діяльності, впорядкування досвіду. Вивчення поняття моделі в літературознавстві пов'язане з розвитком структуралізму. Першу модель оповіді представив К. Леві-Стросс на прикладі аналізу міфу про Едіпа. Вчений віднайшов основні значущі одиниці міфічної історії та окреслив

зв'язок між ними, який визначає сенс міфу. К. Леві-Стросс вважав, що результатом аналізу літературного твору є створення його моделі як системи складників. Модель К. Леві-Стросса представляє оповідь у двох вимірах – як ланцюг послідовних функцій-подій і як повторювану структуру, що наявна у різних оповідях.

Відомою є модель оповіді В. Проппа, що має в основі дослідження чарівної казки, текст якої структурувано за такими постійними складовими, як функції персонажів, послідовність яких є повторюваною. В.Пропп сформулював глибинну модель чарівної казки як систему, що відображає принципи її будови і є схемою послідовності подій. Модель оповіді А. Ж. Греймаса стала основою для трансформативних моделей наративу. Він спрощує модель казки В. Проппа, яка складалася з 31 функції персонажів, поєднуючи останні у пари: заборона – порушення заборони, підступ – допомога, вивідування – надавання інформації та інші. А. Ж. Греймас передбачає шість оповідних ролей в оповіді на основі трьох можливих типів відношень. Актанти (ролі) складають пари суб'єкт-об'єкт, відправник-отримувач, помічник-супротивник.

Оповідь як синтаксично-парадигматичну модель, в основі якої – аналіз синтаксису функцій (подій) і встановлення повторюваних систем (парадигм), досліджує Ц. Тодоров. Аналізуючи «Декамерона» Боккаччо, автор виділяє три аспекти оповіді: семантичний, синтаксичний та вербальний. Тобто новели є історіями про людей та дії (власні імена та функції) у вигляді речень-подій. Наративний характер творів, які хтось комусь оповідає, виявляється в аналізі вербального аспекту. К. Леві-Стросс та А. Ж. Греймас, Ц.Тодоров вважали оповідь насамперед переказом подієвої історії, хоча й визнавали її висловлюванням, яке має адресанта й адресата.

Лише у моделі оповіді Ю.Крістевої дослідження подієвості доповнюється зосередженням на висловлюваннях наратора. Продукування тексту пов'язується із дією наратора, спрямованою на конфігурацію подій у просторі висловлювання. Історію як безособовий виклад подій та суб'єктивні висловлювання поєднує в аналізі текстів Р.Барт. Дослідник вважає текст плюралістичним утворенням, що є структуруванням, у якому виробником змісту тексту є читач. У.

Еко, досліджуючи наративний текст, формулює визначення наративної моделі, побудованої за допомогою спрощувальних операцій, що дозволяють розглядати явище з єдиної точки зору. Дослідник визначає текстуальні рівні літературного твору, які постійно взаємодіють у процесі його інтерпретації, але не є лінійною послідовністю. У. Еко вагомого значення надає категорії уявного світу (створеного автором або відтвореного читачем) у процесі функціонування тексту [Еко 2004].

Ж. Женетт аналізував наратив у наступних аспектах: порядок оповіді; її часова тривалість; оповідна точка зору; визначення оповідних інстанцій та рівнів. Дослідник розрізняє такі варіанти наративної структури: гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації, гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації. В. Шмід формулює модель комунікативних рівнів, яка передбачає розуміння тексту як комунікації між автором і читачем, наратором та абстрактним читачем, а також комунікації між персонажами твору [Шмид 2003].

Отже, визначення наративної моделі та її складників зумовлене аспектом вивчення літературного твору (подієвої сторони тексту, його знакової чи комунікативної природи), розумінням специфіки наративу та його функцій. Принципи формування наративних моделей можна узагальнити до визначення наступних типів моделей: модель як образ зображуваного (трансформативна функція наративу), модель як глибинна структура.

Модель як образ (так званий іконічний знак) зображуваного входить до сфери зацікавлень літературної семіотики, оскільки остання досліджує літературу як вторинну моделюючу систему, в основі якої – природна мова (первинна моделююча система). Літературний твір з точки зору літературної семіотики аналізується як система іконічних знаків (образів), що створюють модель можливого світу. Своєрідною наративною моделлю-образом можна вважати трансформацію відомого сюжету (наприклад, «Енеїда» І. Котляревського), що передбачає асоціювання з іншим літературним твором. Цей різновид наративних моделей-образів представлений і

поширений у літературі модернізму міфологізмом («Улісс» Дж. Джойса, «Гра в бісер» Германа Гессе).

О.Лосєв у праці «Проблемы художественного стиля» досліджує специфіку моделювання в літературному творі як систему аналогій, що лежать в основі творення уявного художнього світу. У літературному тексті можуть втілюватися різні моделі – органічної та неорганічної природи, моделі людської поведінки та ін. Своєрідною моделлю О. Лосєв вважає жанр. Йдеться про моделі як трансформацію певних образів, модель як зразок для створення чогось [Лосев 1994].

Глибинні наративні моделі відображають найсуттєвіші властивості об'єкта моделювання, формуються на основі його складових. Однак елементи літературного твору по-різному визначаються представниками певних напрямів літературознавства. М. Вартофський досліджує модель як спосіб абстрактного представлення певного об'єкта. Він зауважує, що модель містить тільки деякі властивості модельованого об'єкта: «розгляд чогось як моделі *x* означає передбачення, що це є певний спосіб представлення *x*, який забезпечує певне наближення до фактичної ситуації… це означає визнання можливості альтернативних способів представлення *x* для інших цілей» [Вартофский 1988: 28]. Тобто в моделі фіксуються ті риси об'єкта моделювання, які відповідають потребам, цілям дослідника.

Наратив передбачає оформлення людського досвіду у вигляді історії, тому одним із способів його представлення є конструювання подієвості. Тому традиційними є вивчення наративу з точки зору розгортання подій. Загальні особливості розгортання історії формують поняття сюжету як моделі наративу. Терміни сюжету і фабули, запропоновані російськими формалістами, мали вплив на розвиток наратології. Саме ці наративні поняття стали основоположними у дослідженнях. Фабула – як послідовність подій (про що), сюжет – як зображення цих подій у тексті (як). Із розвитком теорії наративу, комунікативного аспекту дослідження текстів з'являються нові можливості для осмислення і визначення наративної моделі. Зокрема, до уваги беруться принципи, що обумовлюють семантичну зв'язність і логічну форму наративу. Як зазначає О. Г. Трубіна, нині простежується «обмеженість чисто

синтаксичного дослідження наративу, зокрема, його сюжету (що застосовували В. Пропп, Ж. Греймас, Дж. Прінс), яке виявляється у нездатності охопити… часову динаміку наративу» [Трубина 2002: 11].

Сфера сучасних досліджень наративу охоплює прагматику його породження та функціонування. Це виявляється у вивченні змістових моментів оповіді та закономірностей формування змісту твору, дослідженні комунікативної природи тексту. Стає можливим визначення комунікативної моделі наративу, що складається з різних рівнів комунікації і передбачає розуміння тексту як процесу взаємодії двох сторін – адресата й адресанта. Внутрішньотекстова комунікація сприймається як багаторівнева. Наприклад, комунікативна модель В.Шміда передбачає такі рівні: 1) рівень літературного твору (комунікація між абстрактним автором та абстрактним читачем, 2) рівень зображуваного світу (комунікація між вигаданим наратором – вигаданим нарататором), 3) рівень оповідуваного світу, де комунікація здійснюється між персонажами. Дослідження кожного з цих рівнів дає змогу простежити особливості формування змісту твору у процесі його розгортання, його постання.

Оскільки наративна модель є специфічним типом знання, вона не тільки фіксує події, але й певним чином їх організовує для формування осмисленої цілості, певним чином трансформує реальність. Наратив складається із подієвої сторони (що оповідається) та власне оповіді (як оповідається). Тому важливими компонентами функціонування наративу є подія, тип наратора, точка зору (фокалізація), наративний темп, дискурс персонажів, дискурс наратора.

Спробою поєднати у дослідженні наративних моделей подієву сторону творів та комунікативний аспект їх функціонування є робота В. Д. Балдинюк, у якій авторка намагається типологічно окреслити на основі творчості В. Шевчука і П. Загребельного основні наративні моделі української історичної прози кінця ХХ століття: її романтичний та готичний модуси. В. Балдинюк виділяє такі складові наративною моделі: тип наративу, метод побудови наративу, нарація, герой, місце дії, час, кінцівка, додаткові нараційні прийоми [Балдинюк 2004].

Враховуючи те, що літературний наратив осмислюється як вираження творчої індивідуальності, яка втілюється в мінливих типах дискурсу, у визначенні наративної моделі доцільно поєднати специфіку розгортання дії та наративні стратегії, що забезпечують представлення кожного наступного етапу подієвості. Як зазначає О. Трубіна, наратив визначається із трьох точок зору: з точки зору процесу, який здійснює оповідач; з точки зору подій, про які йдеться; та із синтетичної точки зору, що поєднує першу й другу. «Наратологи визнають, що неможливо визнати тільки історію, на противагу дискурсові, конститутивною рисою наративу» [Трубина 2002: 12].

Отже, у літературному тексті є певними чином модельований світ, який можна аналізувати з позицій розгортання дії, або ж його знакової природи, чи як феноменальне утворення (залежно від специфіки тексту). Не можна заперечити інстанцію, що відповідає за показ цього світу, – автора, позицію якого можна визначити як тлумачення фактів життя специфічною мовою. Позиція автора варіюється в межах від відкритого вираження своєї позиції до експериментування або пасивного споглядання. Крім того, автор літературного тексту передбачає адресата своєї оповіді, а твори модернізму постулюють його активну співпрацю у творенні змісту. Конституювання тексту – це розгортання подієвості (що створює можливий модельований світ) у процесі комунікації між автором і читачем (як адресатом).

Важливими у вивченні наративу є дослідження сучасних науковців, зокрема, О. М. Капленко, О. А. Лященко, М. І. Руденко, В. Г. Сірук, М.П. М.П.Ткачука, О. М. Ткачука, І.В. Папуші та ін. О. М. Капленко висвітлює специфіку наративних структур в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття досліджує, аналізує авторську наративну структуру авангардних текстів як багаторівневу інстанцію. Дослідниця розглядає шляхи скорочення дистанції між суб’єктами художнього мовлення у напрямку наближення до конкретного автора, простежує новаторські способи оформлення подієвості у досліджуваних текстах, визначає внутрішньотекстові механізми функціонування авторської свідомості [Капленко 2005].

О.А.Лященко зауважує, що наративний дискурс є вербалізацією ментальної моделі тексту, яка формується уявою

митця відповідно до творчого задуму, мистецьких уподобань, характеру селекції подій для вигаданого світу художнього твору, типу конструювання певної історії і застосованих розповідних стратегій, що конституюють комунікативний зв'язок між автором та читачем [Лященко 2007]. Дослідниця виділяє два рівні літературної комунікації – інтратекстовий (внутрішньотекстова комунікація) та інтертекстовий (використання компонентів змістової структури чужого твору), описує глибинні розповідні структури як поєднання нараторського та персонажного дискурсів.

У дослідженні М.І.Руденко йдеться про експериментування М.Хвильового у творенні розповіді, що розгортається на кількох рівнях наративної структури, котру можна звести до чотирьох основних варіантів, відповідно до згадуваної вище типології Ж. Женетта [Руденко 2004]. Розмежовуючи наратологічне поняття історії як фабули та сюжету як організації мови та подієвості, В. Г. Сірук у формуванні наративних структур за основу бере поділ тексту на мінімальні розповідні одиниці, що виконують кардинальні функції та функції каталізаторів. Дослідниця виділяє різні типи наративних структур: 1) класичний лінійний тип наративної структури, яка характеризується послідовністю, логічністю подій, зумовлених причинно-наслідковими, хронологічними зв'язками, коли сюжет і фабула односпрямовані; 2) розповідний текст, у якому наратор-персонаж перебуває в часі теперішньому, який сприймається читачем як тривалий; 3) тексти, в яких сюжет тяжіє до сфери психології: внутрішнє «я» персонажа розкривається завдяки мінімальним розповідним одиницям, а не через функції; 4) історія з початком і логічним закінченням, але процес її розповідання здійснюється нелінійно, презентуючи маніпуляції з художнім часом, переміщуючи події та ін. [Сірук 2006]. Дослідженню наративних моделей українського письменства присвячена також книга «Наративні моделі українського письменства» М. П. Ткачука. Дослідник визначає наративні моделі на основі аналізу стосунку наратора до художнього світу, простежує типи нараторів у творах української літератури XIX – XX століть.

Сучасні дослідження художніх текстів в аспекті аналізу наративних структур, моделей засвідчують поєднання у

визначенні глибинної моделі породження та функціонування тексту складових, пов'язаних зі специфікою розгортання подієвості, а також таких, що визначають характер перетворення історії у наратив і представлення наративу. З цього погляду в наратологічних дослідженнях важливим є аналіз як мінімальних одиниць дієгезису, так і особливостей розгортання наращії, системи взаємовідношень між основними інстанціями комунікативних рівнів тексту, які часто виявляють своєрідність експериментування у модерністських текстах.

Поняття наративної моделі близьке до поняття наративної структури в аспекті визначення складових певного об'єкта і способу зв'язку між ними. Однак відмінність полягає в тому, що структура передбачає дослідження взаємозв'язку елементів, які складають внутрішню будову об'єкта, за умови абстрагування від якісних характеристик складових. Модель теж складається із взаємопов'язаних елементів, та важливим є акцентування того, що вона є зразком організації і функціонування якогось об'єкта, є репрезентацією цього об'єкта за певними ознаками. Оскільки зразок передбачає побудову чогось відповідно до нього, то наративні стратегії (наративна техніка) як елементи планування, як компоненти конституювання тексту є складовими наративної моделі.

Світ розповідного тексту поєднує нарацію, яка містить подієвість, та оповідь як подію (представлення оповіді). Тому наративна модель твору виявляється не повною, якщо брати до уваги лише події та їх компонування. Хоча спосіб відбору та представлення подій (розлогий опис або ж, навпаки, тяжіння до стислості) є важливим елементом нарації. Однак, історія у тексті стає наративним матеріалом, породжує його зміст лише тоді, коли подія стає об'єктом, сприймається у певному ракурсі. Відтак особливе місце у наративній моделі належить точці зору як перспективі сприйняття: просторовій, ідеологічній часовій, мовленнєвій, перцептивній.

Важливими елементами породження змісту певного тексту є спосіб представлення думок персонажів, наратора, автора. Відомо, що наратор не завжди передає мовлення персонажів об'єктивно, дослівно. Часто таке мовлення відображає суб'єктивність наратора: відбір окремих уривків мовлення; персональна суб'єктивності оцінок, узагальнень;

поєднання мовлення персонажа й наратора (текстова інтерференція). Найбільш поширено текстовою інтерференцією є непряме мовлення та невласне пряме мовлення.

Наративна модель – це система принципів творення тексту на глибинному рівні його формування відповідно до природи наративу як поєднання подієвості та власне оповідування. Наративна модель передбачає розгортання наращії, яке виявляється у наступних складових: 1) особливості організації подієвого ряду (мінімальні розповідні одиниці); 2) спосіб представлення історії (наративний темп), порядок представлення подій; 3) фокалізація (точка зору) як вузол умов, що впливають на сприйняття і відтворення подій; 4) тип представлення висловлювань і думок персонажів, наратора, авторських знаків у тексті.

Ці складники дозволяють простежити специфіку окремих наративів. Перша відображає особливості розгортання історії з певних подій. Інші – передбачають перетворення цієї історії у наратив та особливості розгортання наративу. Таке структурування дозволяє врівноважити відомі підходи до характеристики наративу як розгортання подієвості, як різного рівня дискурсу наратора, як комунікації між автором і читачем та специфіки розгортання змісту тексту (творення смислу) у процесі його прочитання.

Література: *Балдинюк 2004:* Балдинюк В. Д. Наративні моделі сучасної історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука). – Дис… канд. філол. наук: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К., 2004. – 175с.; *Брокмейер, Харре 2000:* Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29–42; *Вартофский 1988:* Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание / Вартофский Маркс; пер. с англ. [общ. ред. и послесл. И. Б. Новика, В.Н.Садовского]. – М.: Прогресс, 1988. – 507 с.; *Еко 2004:* Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко; пер. з англ. М. Гірняк. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.; *Капленко 2005:* Капленко О.М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття: Автореф. дис… канд. філол. наук: Інститут літератури ім. Т.Г.

Шевченка НАН України. – К., 2005. – 20 с.; *Лексикон 2001:* Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.; *Лосев 1994:* Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К.: Collegium: Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 288 с.; *Лященко 2007:* Лященко О. А. Наративний дискурс у прозі Мистецького українського руху: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. А. Лященко. – Київ, 2007. – 16 с.; *Руденко 2004:* Руденко М. І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового / Руденко М. І. – Тернопіль, 2004. – 211 с.; *Сірук 2006:* Сірук В. Г. Наративні структури в українській новелістиці 80 – 90-х років ХХ ст. (типологія та внутрішньотекстові моделі) : монографія В. Г. Сірук. – Луцьк : Вежа, 2006. – 224 с.; *Трубина 2002:* Трубина Е. Г. Нарратология: основы, проблемы, перспективы. Материалы курса / Е. Г. Трубина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 106 с.; *Шмид 2003:* Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Л. Деркач. Нарративная модель как способ художественной презентации мира

В статье обобщаются значения нарративных моделей, а также выясняется общее и отличительное в понятиях нарративной модели и нарративной структуры. Дана конкретизация классификационных особенностей нарративной модели в аспекте исследования её соотношения с общенаучным определением модели.

Принципы формирования нарративных моделей обобщены к определению следующих типов: модель как образ изображаемого (трансформативная функция нарратива), модель как внутренняя структура. Нарративная модель как система принципов конституирования текста на внутреннем уровне его формирования соответственно природе нарратива имеет такие составные: особенности организации ряда событий; способ представления истории, порядок представления событий; фокализация (точка зрения) как узел условий, которые влияют на восприятие и воспроизведение событий; тип представления высказываний и мыслей персонажей, нарратора, авторских знаков в тексте.

***Ключевые слова**: нарративная модель, составляющие нарратива, разворачивание событийности, коммуникативные уровни, минимальные повествовательные единицы, нарративный темп, фокализация, высказывания персонажей, нарратора, автора.*

Віталій Мацько, док. філол. наук (Хмельницьк)

ББК 83.3 (4Укр)
УДК82-312.1

Механізм дешифрування метафори та її стилістичні функції (на прикладі української діаспорної прози)

У статті зроблено спробу явити значущі елементи метафори, простежити специфічні особливості її репрезентації та функціонування в художній площині української еміграційної прози.

***Ключові слова**: метафора, стилізація, людина, світ, концепція, проза, образ.*

Matsko V. Scheme of metaphor deciphering and its stylistic functions (Ukrainian diaspora prose used)

In scientific studies to reveal important elements of metaphor, trace the specific features their representation in fictional plane in Ukrainian diaspora prose.

***Key words**: metaphor, pastiche, an individual, the world, conception, prose, image.*

Комплексний аналіз (на основі методів психолінгвістичного підходу до з'ясування закономірностей будови та сприйняття текстових одиниць, прикладного мовознавства) забезпечує розуміння найглибших структур прозового твору. Через художню мову передається природна чи езотерична інформація про світ. А людина? Людина зреалізовується в культурі праці, думки, мовній культурі, в народних звичаях, віруваннях. Пікоделла Мірандола в «Промові про достоїнство людини» висловлював таку квінтесенцію: «І що то за чудо – людина! Найщасливіша з усіх істот і гідна всезагального захоплення – може бо сягнути найвищого злету або

впасти у найглибшу прірву. Хіба не дивовижні її хамелеонство, мінливість подоби й химерність характеру» [Філософія 2000: 10]. Цитата актуальна й нині, хоча датується 1487 роком. Отже, з того часу минуло понад п'ять віків. Із часової відстані прочитується думка: світ змінюється, як і людина; людське прагнення – завжди бути у злагоді зі світом, самим собою; вдивляючись у себе, людина бачить Всесвіт, а вдивляючись у безмежжя світу – глибше розуміє власне Я, себе саму. Із появою на світ особистість належить до певного соціуму, органічно вбирає культурні надбання, вироблені віками його співвітчизниками, а отже, стає носієм, користувачем культури. Тож як мовно-образна практика письменників впливає на розвиток сучасної української літературної мови спробуємо розглянути в дослідженні.

Слово в тексті виступає і в прямому (дискурсивно-логічне мислення), і в метафоричному (його називаємо міфо-поетичне, міфо-образне мислення) значеннях. Якщо ми скажемо «жовта стерня», «біла хустина», це виражатиме дискурсивно-логічне мислення, а якщо жах назвемо сірим, вождів поіменуємо червоно-бронзовими, то така мова вказуватиме на міфо-образне мислення. Естетичне єднання, виражене метафорою, існує між читачем і текстом, тобто суб'єктом і об'єктом. Суб'єкт намагатиметься через метафору пізнати істину. Одначе таке пізнання виявиться обманом, бо, як говорив Ф.Ніцше, людина не здатна пізнати істину лише тому, що вже саме пізнання є метафоричним. І тому людина помиляється, твердить філософ, коли їй «…здається, що в мові вона справді володіє пізнанням світу» [Ницше 1996, 2: 244]. Науковець таким чином загострює увагу на поліфонічному спектрі пізнання істини.

Погляди на однакову справу в різних дослідників будуть не ідентичні, залежатимуть від екзистенційного буття, психофізичних властивостей організму людини. Тут полюси смислових значень залежатимуть від прямого тлумачення (дискурсивно-логічне мислення) і метафоричного (образного). Однак художній ефект, образне сприйняття тексту появиться в результаті не однієї метафори, а моделювання цілісної картини. Іншими словами, і метафора, і символ виступають єдиною генетичною основою. Хоча дослідниця Н.Арутюнова вважає, що «метафора – це передовсім метод схопити індивідуальність конкретного предмета, передати його неповторність» [Артюнова:

149].

Письменник виступає в ролі будівничого тексту, а читач, інтерпретатор – реконструктором, розкриваючи смисл написаного. Якщо прозаїк закодовує думку, то читач-інтерпретатор розкодовує її. Інтерпретатор, скажімо, може розкрити глибинний зміст залежно від світогляду, перетворити оригінал у спрощеність. Тому інтерпретація породжує імітації, міражі, видимість істини. Саме тому, очевидно, Ф.Ніцше говорив, що людина не здатна пізнати істину. Метафоричність тексту містить у собі багатовекторний смисл, а отже існують різні погляди на проблему.

На нашу думку, стосовно цього слушною є теза російського дослідника С.Гусєва: «Метафора є тим засобом, який дає змогу пов'язати між собою різні способи й описи світу» [Гусев 1984: 50]. Разом із тим слід уточнити, що метафоричне значення можна глибше зрозуміти лише в контексті. Зрозуміти, розгадати таємницю метафори також можна за допомогою асоціативної форми, що сприяє утворенню її смислового змісту. Дешифрування мережива метафор – це код до цілісного розуміння смислового змісту.

Метафора є способом мислення про світ на підставі здобутого раніше знання; вона є способом бачення світу. Проте останній при цьому розкривається в образних тонах за допомогою інтуїції, «підключеної» в процесі дешифрування тексту. Наприклад, у романі В.Барки «Спокутник і ключі землі» рух літературних персонажів розкривається з негативним відтінком: «через двері прогуркотіли незнайомці», але «мертвість припису і страх гасять думку» [Барка: 1-в]. Прогуркотіли, наче автомобіль. Дешифрується метафора з контексту, тобто персонажі емоційно сперечалися й швидко пробігли кімнатою. В метафоричному висловлюванні, отже, поєднуються навіть далекі поняття, що, здається, є непоєднуваними.

За метафорою стоїть гра художніми образами. Емоційна виразність ламає звичні стереотипи, перепони між серйозним та іронічним. Закцентуємо й на тому, що метафоричне висловлювання розкриває глибинний філософський зміст. Метафора породжує уяву, за допомогою якої відкривається внутрішній простір. Із приводу цього Ф.Уілрайт завважує: «метафора є утвердженням індивідуальності, шляхом якого

індивідуальність утверджує себе як реальність» [Теория метафоры: 91].

У прозовому тексті письменники вживають метафори-субститути (порівняння), що виконують передовсім образотворчу функцію; звідси виникає розгорнута метафора. Метафора-субститут (означник-субститут) є саме тим ґрунтом, де виростає розгорнута метафора: «Генерал простромив своїм ворожим поглядом бунтівника» [Дацей 2002: 27]; «обличчя засяяло… щастям» [Дацей 2002: 22]; «а літа стрілою пролітають»; «зловила ниточку захоплення» [Дацей 2002: 32], «цікавість почала спокушати Василя» [Дацей 2002: 8]. А в романі Ю.Косача – «ніч займалась маревом» [Косач 1988: 223].

Перший погляд на метафору – субституційний (метафора вживається замість буквального слова); другий погляд – інтеракційний (взаємодія, що спирається на систему загальновизнаних асоціацій): «Мертвість припису і страх гасять думку»; «відблиски від огників…кладуться на барви священних образів» [Барка: 1-в]. Абстрактний іменник страх персоніфікується з живою істотою. Ми добре розуміємо, що в буквальному значенні страх не може гасити думку, однак інтеракційний погляд спирається на взаємодію асоціацій.

Отже, уособлення за допомогою метафори в художньому тексті створює образ у дії. Звідси уособлення – предикативна метафора базується на перенесені людських рис на неживі предмети та явища. Прикладів можна наводити чимало: з твору «Дар Евдотеї» Д.Гуменної [Гуменна 2004: 482] – кувати долю [Гуменна 2004: 489], довбати голову [Гуменна 2004: 372]; з «Роману про добру людину» Е.Андієвської [Андієвська 1973] – буття рознесено на друзки [Андієвська 1973: 5], соняшник аж очі бере [Андієвська 1973: 11], плахта відбирає зір [Андієвська 1973: 11], коники заплигали в очах [Андієвська 1973: 20], викурити капость, серце пеклося [Андієвська 1973: 1964], гріш ліз в руки [Андієвська 1973: 279], нести добро [Андієвська 1973: 291]. Розгорнута метафора Е.Андієвської створює цілісний образ злого Юхима, який «від жаху аж порепаним поглядом прилютувався до ножа» [Андієвська 1973: 230]. Порепаними бувають земля, що благає дощу, хліб, руки в людини від важкої праці. Письменниця, отже, метафорично моделює людські вади. Літературний персонаж не побачив ножа, як звичайна людина будь-який

предмет, а саме «прилютувався». Х. Ортега-і-Гасет, розкриваючи мову метафори, говорив, що вона свого часу «огортала реальність, прикрашаючи її. Нині, навпаки, вона прагне знищити додаткові підпори в поезії й житті; йдеться про те, щоб реалізувати метафору, перетворити її на предмет поезії» [Ортега-і- Гасет 1994: 260].

Метафора подібно до епітета, а також порівняння, конкретизує уявлення читача про предмет, залучений із реальної дійсності в художній текст, вказує на його ознаку не в прямому смислі, прямо, безпосередньо, не називаючи її, а шляхом заміни словом, що містить у собі дану ознаку. Тому метафору називають прихованим, скороченим (згорнутим) порівнянням, у якому ознака наче й не виокремлюється, але за нею відбувається зіставлення двох предметів (comparaison – фр. порівняння). В прозовому творі письменники застосовують іноді метафори наказового способу, як ось: «Вріж карабіном у вулиці брук!» [Косач 1983: 379]; «І вір мені, друже, крику пекельний!» [Косач 1983: 321]; «Далебі, ну й загнули, пане Богдане, ота рідна кляса, присяйбі!»[Косач 1983: 121]; «Люто перегортає він сторінки своєї злощасної праці й начиняє її цитатами Сталіна, – хай їдять!» [Гуменна 1968: 207], «Скинь тягарі, Гаїно!» [Гуменна 1968: 209].

На думку Р.Інгардена, метафора існує в очікуванні з тим, щоб через сприйняття постати живим досвідом для реципієнта [15, 353]. Ми розглянемо предикативну метафору прози українського зарубіжжя, де допоміжний суб’єкт не закріплюється, а в уяві, свідомості реципієнта відбивається через динамічну ознаку. Отже, катахреза – це традиційна, часто вживана, гіпрболічна метафора, що не оприявнює себе як стилістичний засіб. Таку метафору застосовує, наприклад, Д.Гуменна в романі «Золотий плуг»: життя пливе, земля летить (с.133), мороз кипить (с.183) (предикат «пливе», «летить», «кипить»). В уяві постає цілісний вираз із метафоричним/неметафоричним предикатом, і цю уяву можна розкрити за поступально-динамічною схемою, де: 1) життя пливе – метафора (переносне значення дії); 2) пливе корабель – неметафора (пряме значення дії); 3) земля летить – метафора; 4) летить орел – неметафора; 5) мороз кипить – метафора; 6) кипить вода – неметафора.

Образне розгортання, що відбувається навколо стрижневого іменникового слова, утворює своєрідну парадигму

динамічних ознак. Ці ознаки спонукають до внутрішньооцінних, психологізаційних моментів пізнання фрагменту художньої реальності, колізійності навколишнього світу. Наприклад, в оповіданні Д.Гуменної «Романці на схилах» сонце заходило, тіні лягали, життя вирувало [16, 185]; вітерець грав (с.187), ніч заходить (с.191), ніч застигла (с.193). Метафори в загальній організації тексту служать важливим моментом наголошення задля розуміння цілісної образної структури («Дніпро невпинно котить… води»; с.217). Завдяки метафорі виразніше розкривається динаміка об'ємно-просторових понять.

При цьому не можемо категорично заперечувати, що названі вище метафори є штампами, бо їхній образний смисл усвідомлюється в контексті. Письменниця нарощує катахрезу, перетворюючи її в такий спосіб на індивідуальну метафору. Дієслова «заходить», «грав», «котить», «лягали» в нашій уяві пов'язуються передовсім із живою істотою. Тому в читача спершу виникає асоціативно-сприйняттєве утруднення при сполучуваності дієслова з іменниками іншого семантичного класу.

Двоплановим буває не лише дієслово, а й сполучуваний іменник. Отже, побутова, мовна метафора співіснує з індивідуальною, проста – з розгорнутою. Метафоричні сполучення «іменник – дієслово» з предикатом у постпозиції «Дніпро котить води», як бачимо, опираються на допоміжний суб'єкт, для якого є динамічна ознака, що сприймається через ентропію характеристик іменника, як ось: Дніпро (у позатекстовому досвіді) «шумить, «тече», «впадає», – на переборення опору спрямований естетичний досвід письменника. Дія спрямована на іменну частину. Метафора побудована за схемою: іменник-дієслово-додаток. Якщо ж повністю в тексті прочитаємо метафору «Дніпро невпинно котить…води», то схема зміниться завдяки додаванню якісно-означальної обставини: іменник – обставина – дієслово – додаток. Тут відчувається інтенційне творення образу дійсності, пов'язане з абстрагуючою діяльністю мислення письменниці, естетичним ідеалом митця. Такий прийом В.Чабаненко називає «психологічним стимулом», стверджуючи: «Психологічним стимулом творення метафори є естетичний ідеал автора, а психологічним стимулом її експресивного сприйняття – естетична потреба читача» [17, 48].

Йдеться про метафору, уподібнену до іншого тропу – метаморфози. Світ сприймається наче «оновлено». Внутрішній же простір особистості постає через невідомі грані – метафоризація впливає на людську свідомість, збагачує світ її асоціативних понять, уявлень. Метафора впливає на активність читача. Саме завдяки їй останній виходить із стану пасивного сприйняття прозового тексту.

Існує категорійний зсув, метафора замінює предмети значеннями, поняттями, скорочує мовлення, почасти виступає в ролі предикативного атрибута, тоді як символ виходить за межі реальності. Символ є імперативним. Знак є інструментальний і комунікативний, він виявляє тенденцію перетворення на символ. Знаки в книжці О.Гай-Головка «Смертельною дорогою» – божевільний розгон [18, 149], бездушна статуя (с.156), зла вістка (с.156), скажена метелиця, скажені люди (с.203) чи, наприклад, за Ю.Косачем, – холодний раціоналізм [12, 232].

Інтеракційна метафора – поняття здебільшого з непрозорою семантикою (прозорі – велич, слава, думка), тому потребує додаткових пояснень. Семантика цієї метафори часто невичерпна. Інтеракційна породжує чималий інтерпретаційний спектр. Тому метафору варто аналізувати як систему. Така метафора несе емоційний заряд, збуджує читацьку уяву, пізнавальні властивості, стабільно великий вплив на пізнання, відчуття, емоції, уяву читачів. Розгорнута метафора в суспільній свідомості виконує роль символу: «Холодний Яр» – символ визвольної боротьби українців, нескореної України. І яр у значенні закодованого глибокого людського почуття. Так, Ю.Косач у романі «Чортівська Скеля» перефразовує цитату з вірша Т.Шевченка: «Брешеш, людоморе, писав він, - говориться в «Холодному Ярі», – відповів Орест, – за святую правду-волю розбійник не стане» [Косач 1988: 450]. До речі, назва роману Юрія Косача також є зразком інтеракційної метафори, несе в собі пізнавальні властивості, активізує інтерпретаційний смисл, процеси пізнання, уяви. Читач зацікавлений назвою, яку хочеться якомога швидше декодувати. Виявляється, автор так поіменував революційну підпільну організацію, що діяла на теренах Прикарпаття у 30-х роках минулого віку. Таким чином, «Чортівська Скеля» уособлює волелюбність українського духу. А скеля – закодований непорушний патріотичний чин українців у

боротьбі за незалежність. Отже, назва підпільної організації поіменована інтеракційною метафорою. Подібну назву, до речі, мали й підпільники-ідеалісти Франції, які об'єдналися довкола «Побратимів Сонця» [Косач 1988: 198]. Назва символізує боротьбу за вільне, заможне, щасливе життя. І сонце має значення зашифрованих світлих людських стосунків, чистого почуття.

Федір Одрач – майстер ліричного пейзажу – у романі «Щебетун» створив справжній культ волинської природи. Уже сама назва твору вказує на довкілля, бо справді, центрального персонажа Василя Грудока прозвали селяни щебетуном тільки за те, що він умів відтворити спів будь-якої пташки. Природа у Ф.Одрача змальована лише літньої пори, крізь призму якої центральний герой прагне заглянути в осінь, у зрілі літа, у майбутній час; осінь здатна нести і в природу, і в душу людини ознаки тривоги, печалі. Утім зміщення часопросторових площин в діаспорній прозі стало модерністським прийомом.

Відтворюючи художнім словом поліську природу, автор подумки переносився в рідне село, яке залишилося в його уяві зачарованим краєм краси. Романом «Щебетун» Ф.Одрач збагатив українську прозу настроєвими картинами зеленої Волині, де минуло його дитинство. Малюнки прозаїка «озвучені» сплеском річки Стир, щебенанням пташок, шелестом листя, лагідним співом народних пісень. Образ Волині постає в описах природи, патріотичних мотивах, любові до працьовитого українського народу. Отже, природа для Ф.Одрача стала важливим об'єктом художнього малювання. Образ волинського села прикметний не стільки описами, скільки відтворюючи природу рідного краю, письменник переймався долею земляків під польською займанщиною.

Герой твору Василь Грудок серед природи шукає захисту від лихих людей, життєвих негараздів; довкілля для нього ототожнювалося з кращим світом, він на природі знаходив спокій для серця. Координати рідного краю проступають в романі у низці пейзажних метафор. Такі метафоричні конструкції розглянемо за окремими групами, аби ємкіше розкрити Одрачеву ліричну прозу. Пейзажні метафори атрибутують сутність самої природи, атмосферних явищ, пори року, образів флори та фауни, краєвиду.

Низка семантичних домінант ширше розкриває смислові моделі. Так, просторовий узагальнений образ природи у пейзажній метафориці письменник передає мікрообразом радості, пробудження, натхнення: «Буйне життя природи могутньою симфонією зустрічало проміння сходячого сонця» [Гай-Головко 1983: 10]; «пробудилася природа» [Гай-Головко 1983: 103] – персоніфікація, що виявляє значення наснаги до життя; дієслово вказує на олюднення.

Якщо ж розглядати метафоричне розуміння основних стихій природи, то насамперед звернемося до образу землі і все, що на ній є (ліс, садок, флора, птахи (семантика фауни), луги, поля, гори): а) власне земля: «Земля з гуркотом розступилася» [Гай-Головко 1983: 57:] – семантика сили природної стихії; «Подвір'я поросло бур'янами» [Гай-Головко 1983: 23] – семантика збайдужілого ставлення до землі, ознака злиденного життя селян; «Лани пишніли зеленню» [Гай-Головко 1983: 52] – семантика життя природи і людини, як її частини; «Острівець пишніє красою» [Гай-Головко 1983: 69] – повторення попередньої семантики життя з додатковим відтінком краси, що її дарує людині природа.

Як бачимо, смисловий малюнок образу землі містить і позитивні, й негативні відтінки. Земля-годувальниця асоціюється з пишною квіткою, красою й водночас виступає в образі міфологічної грізної сили (розступилася); б) зелений пейзаж – образ лісу, похідних мікрообразів: «Ліс співав тужливу передосінню пісню» [Гай-Головко 1983: 177], «ліс співає» [Гай-Головко 1983: 101], «зашуми, Конющино, зашуми» – звернення до назви лісу [Гай-Головко 1983: 177] – метафоричне перенесення за подібністю дії людини («ліс співав», апелювання до майбутнього часу – «зашуми»).

«Зелена лісова стіна» [Гай-Головко 1983: 60] – семантика перенесення на предмет побуту, уподібнення до стіни хати, кольороназва вказує на благородність, життєвість образу лісу .

«Темніла гущавина лісу» [Гай-Головко 1983: 106] – мікрообраз певної частини, наступала ніч, семантика переодягання.

«Синя стіна дрімучого лісу» [Гай-Головко 1983: 50], «синів ліс Конющина» [Гай-Головко 1983: 58] – метафоричне

перенесення за зовнішньою ознакою, проте семантика кольору вказує на тривогу, небезпеку, яку в собі таїть «дрімучий ліс».

Зовнішній (номінативний) й внутрішній (семантичний) образ лісу має стійку метафоричну асоціацію завдяки присудкові, що несе додаткове навантаження, викликає певну асоціацію (ліс співав, гущавина темніла). Одначе мікрообраз частини лісу (гущавина, стіна) свідчить про таємничість, прихованість чогось невідомого, загадкового; в) метафори флори, поодинокої рослини, виділеної із загального контексту: «з городу віяло п'янким ароматом бузка» [Гай-Головко 1983: 41], «запускала корінці лобода» [Гай-Головко 1983: 24], «троянда червона, як кров» [Гай-Головко 1983: 25], «ще дужче їжачив свої вуса, п'явся вгору стрімкий осокір» [Гай-Головко 1983: 32], «вдивлявся в китицю бузка», «бузок пишніє блакитним цвітом» [Гай-Головко 1983: 35], «мовчазно височів осокір» [Гай-Головко 1983: 43], «п'ялися вгору стовбури вільхи» [Гай-Головко 1983: 69], «п'ялась вгору вільха» [Гай-Головко 1983: 68], «на дощ чи бурю – дерева плачуть» [Гай-Головко 1983: 98], «дуб кучерявиться» [Гай-Головко 1983: 103], «дуб пишався зеленою корою» [Гай-Головко 1983: 106], «вільхи на острівці привітали Василя ніжним шумом» [Гай-Головко 1983: 177], «горішні гілки шумлять тужливо» [Гай-Головко 1983: 179], «осика зраджує» [Гай-Головко 1983: 98], «лоза…щільно обступила річкове плесо» [Гай-Головко 1983: 183], «шушукання верховіття», [Гай-Головко 1983: 191], «троянда жаріла» [Гай-Головко 1983: 207], «пишніли «левині ротики», «гвоздики ароматом дразнили запашну і пишну троянду» [Гай-Головко 1983: 207], «буйно кучерявилась кропива» [Гай-Головко 1983: 208] – такі метафори переважно виявляють перенесення дії живих ознак на неживі, а також – семантичну характеристику окремого дерева (бузка, осики, вільхи, дуба). Останній є втіленням сили, священного дерева. Щодо квітів, то тут прочитується ознака психологічної характеристики («дразнили», «пишніли»), зображення людської ознаки, зовнішності за подібністю («кучерявилася» кропива, наче чуб).

Аналізуючи твір Ф.Одрача, ми помітили, що письменник був надто спостережливим, обізнаним з явищами природи, тому й не дивно що її образ зчаста моделює через семантику фауни: «долинуло кукання зозулі» [Гай-Головко 1983: 110], «злинали співи птаства», «затріщали стрибунчики»,

«заскиглили чайки», «задзвеніли солов'ї», «замуркотіли пекачі», «заквакали качки» [Гай-Головко 1983: 103], «залопотіли качачі крила» [Гай-Головко 1983: 61], «покрикували водяні курочки» [Гай-Головко 1983: 68], «на осокорі озветься соловій» [Гай-Головко 1983: 41], «над верховіттям чагарників перегукувалися пекачі», «посвистував соловій», «посвистували перепілки», «рипів деркач» [Гай-Головко 1983: 58], «і перепілки, і деркачі так само посвистують» [Гай-Головко 1983: 59] тощо. У тропах озвучення птахів виступає провісником долі людської. Звукова семантика персоніфікується, відбувається перенесення на основі подібності, на дію вказує присудок («озвався», «перегукувалися», «покрикували» тощо).

Отже, з вищемовленого можна зробити певні висновки: 1) моделюючи образ природи, письменники зазвичай називають квіти, дерева, траву, птахів. Рослинна символіка в порівнянні з іншим виражає імпресіоністичне нюансування довкілля, що оточує героїв, є виразником їх внутрішнього світу, спроектовується на реалії зовнішнього довкілля; 2) тотемістика символів (паралелі між людиною та природою), зображення картин природи відбивається у зашифрованому тваринному, рослинному, астральному символах. Через образи кількох стихій (приховані метафори) нашаровується мелодійна енгармонійність поєднання людини з природою; 3) мова художнього стилю, художнього мислення є системною організацією мистецького твору. Вона витворена на ґрунті мовноестетичного освоєння екстралінгвального світу і реалізується в текстовій структурі, вираженій динамічною функцією, декодування якої відбувається завдяки буттєвому (онтологічному), текстовому й позатекстовому досвіду читача (інтерпретатора); 4) антропологічний аспект слугує основою пізнання світу, гармонійністю відображення його мовної картини. Через образ персонажа моделюється цілий світ: мікросвіт – макросвіт. Мікросвіт героя того чи іншого прозового тексту втілюється в духовній сфері і позначений аксіологічними, просторовими, часовими вимірами, на підставі чого виникає персональна (індивідуальна) світоглядна картина світу – як результат розуміння макросвіту.

Література: *Філософія 2000*: Філософія: Хрестоматія / Упор. Демчик І.В.; відпов. ред.К.К.Жоль. – Кам'янець-Подільський: Абетка, 2000. – 256 с.; *Ницше 1996*: Ницше Ф.

Человеческое, слишком человеческое // Соч.: в 2-х томах. – Т.1. – М: Мысль, 1996. – 831 с.; Арутюнова 1979: Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и семантика) // Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1979. – С.147 – 173; *Гусев 1984:* Гусев С.С. Наука и метафора / Гусев С.С. – Л.: Издательство ЛГУ, 1984. – 152 с.; *Барка 541*: Барка Василь. Спокутник і ключі землі: [роман] / Машинопис з авторськими правками // Барка Василь. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Шевченка НАН України. – Ф.204. – Од.зб. 424. – 541 арк.; *Теория 1999:* Теория метафоры: Сборник. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.; Дацей 2002: Дацей Василь. Полум'я: [оповідання] / Дацей Василь. – Братислава: Dafons, 2002. – 42 с.; *Косач 1988:* Косач Юрій. Чортівська Скеля: [роман] / Косач Юрій. –Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1988. – 456 с. ; *Гуменна 2004*: Гуменна Докія. Дар Евдотеї. Іспит пам'яті: Книга перша. Книга друга: [спогади] / Гуменна Докія. – К.: Дніпро, 2004.– 520 с.; *Андієвська 1973*: – Андієвська Емма. Роман про добру людину: [роман] /Андієвська Емма. – Б.м.в.: Сучасність, 1973. – 292 с.;11.; *Ортега-і-Гасет* Отега-і-Гассет 1994: Дегуманізація мистецтва // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.; *Косач 1983*: Косач Юрій. Сузір'я Лебедя: [роман] / Косач Юрій.– Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1983. – 276 с.; *Гуменюк 1968*: Гуменна Докія. Золотий плуг: [роман] / Гуменна Докія. – Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1968. – 292 с.; *Гуменна 1954*: Гуменна Докія. Багато неба: [нариси] / Гуменна Докія. – Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1954. – 238 с.; *Ingarden*: Ingarden Roman. O poznawaniu dziela literackiego. Z jezyka niem. Przel. D.Gierulanka / Ingarden Roman. – War., 1976. –466 s.; *Гуменна 1959*: Гуменна Докія. Жадоба: [повісті, оповідання] / Гуменна Докія.– Нью-Йорк, 1959. – 217 с.; *Чабаненко 1984*: Чабаненко В.А. Основи мовної експресії / Чабаненко В.А.– К.: Вища школа, 1984. – 167 с.; *Гай-Головко 1983*: Гай-Головко О. Смертельною дорогою: [спогади] / Гай-Головко Олекса. – Вінніпег, 1983. – 203 с.; *Одрач 2008*: Одрач Федір. Щебетун: [роман] / Одрач Федір. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2008. – 240 с.

В научной студии сделана попытка выявить значимые элементы метафоры, проследить специфические особенности её

репрезентации и функционирования в художественной плоскости украинской диаспорной прозы.

***Ключевые слова**: метафора, стилизация, человек, мир, концепция, проза, образ.*

Світлана Притолюк, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Нім)
УДК 82. 436 – 31

Специфіка конфлікту в романі Карла Еміля «Юдіт Трахтенберг»

Стаття присвячена роману Карла Еміля Францоза «Юдіт Трахтенберг», який зараховують до пізньої фази творчості письменника. Особлива увага акцентується на особливостях конфлікту у творі, його внутрішній динаміці та специфіці констеляції дійових осіб.

***Ключові слова**: конфлікт, хронотоп, констеляція персонажів, асиміляція.*

Svitlana Prytolyuk. The specifics of conflict in the novel «Judith Trahtenberg» written by Karl Emil Franzoz.

The article deals with the novel «Judith Trahtenberg» by Karl Emil Franzoz, which was written during late phase of writer's creative work. Special attention is paid to the specifics of the conflict in the novel, its inner dynamics and the specifics of constellation of main characters.

***Key words**: conflict, chronotop, constellation of main characters, assimilation.*

З 1889 до 1890 років Карл Еміль Францоз оприлюднює в берлінському часописі «Deutsche Dichtung» у дванадцяти частинах новелу (як її назвав сам автор) «Юдіт Трахтенберг», яка згодом була опублікована повністю. Об’єм твору свідчить про те, що текст виходить далеко за рамки новели. Більшість літературознавців, зокрема Г. Нюрнбергер, Х. Ґерлах, Й. Германд відносять його до жанру роману. «Юдіт Трахтенберг» зараховують до пізньої фази творчості письменника, якому на момент завершення твору виповнилося сорок два роки. В цьому творі особливо чітко проглядається схильність Францоза до

стереотипів. Саме цю деталь помітила С. Губах [Hubach 1986: 99]. Скрізь трапляються уже відомі нам елементи-кліше: містечко у «Напів-Азії», протиріччя та ворожість між конфесіями, які ще більше підсилюють фанатизм, забобонність і упередженість. Однак, роман відрізняється від ранніх творів Францоза й виказує дві тенденції: насамперед, це стосується зміщення акцентів на внутрішній світ людини: «Юдіт Трахтенберг» є психологічним витвором письменника; по друге, щодо ідейної спрямованості, то Францоз обстоює радикальні шляхи подолання суспільних суперечностей. Залишаючись на позиціях просвітителів, він визнає, що релігійна обмеженість, нетерпимість до ближнього, принизливе становище жінки – це породження хворого суспільства, наслідок штучно створеного, духовного «ґето».

Особливості конфлікту значною мірою пов'язані з просторовими межами описуваних подій, що відбуваються у тій же системі координат, що й «Євреї із Барнова», тобто у маленькому містечку на Сході Галичини, та особливостями хронотопу, який співвідноситься з останніми роками правління Кайзера Франца – 30-ми роками XIX-го століття.

В основі конфлікту – характерні для того часу суперечності між християнами та євреями. Францоз розвиває тему своїх ранніх оповідань – «Шилок із Барнова» та «Свавільний староста та прекрасна Ютта». Як і в названих творах, героїнею однойменної новели є дівчина Юдіт, дочка багатого єврея Натаніеля Трахтенберга – власника фабрики свічок. Францоз створює портрет високоосвіченої і прогресивної для свого кола людини: «*Von der Natur mit guten Gaben ausgerüstet, erwarb er in stetem Verkehr mit den Adeligen und Beamten und durch die zahlreichen Reisen, welche er zu Geschäftszwecken nach dem Westen unternahm, im Lauf der Jahre größere Bildung, als damals den meisten seiner Glaubensgenossen gegönnt war*» [Franzos 1987: 5]. Натаніель вільно говорить німецькою мовою, регулярно читає віденські газети, а іноді навіть твори Лессінга і Шіллера. Як зазначає С. Губах, він втілює ідеал єврейського просвітництва: «єврей усередині і людина на вулиці» [Hubach 1986: 84]. Залишаючись шанованим членом громади, він все ж вирізняється з-поміж інших своїм прагненням розширити межі власного світогляду. Проте його просвітительська місія також має певні рамки: свій «флірт» із

західною культурою Трахтенберг не переносить на площину суспільних стосунків, оскільки розуміє, що для мешканців маленького містечка на Сході Галичини він залишається "багатим євреєм", якому влада грошей надає особливі привілеї, а тому він може дозволити собі те, що заборонено іншим.

Своїх дітей, Рафаеля та Юдіт, Трахтенберг після смерті їх матері виховує у дусі власних переконань *«…Ein Schicksal ist es, und sein Schicksal soll der Mensch unverbittert tragen lernen. Darum suche ich meine Kinder in der vollen Pietät für das Judentum zu erziehen; die Demütigungen, welche ihnen aus ihrer Abstammung erwachsen werden, kann ich ihnen nicht lindern oder gar fernhalten, so suche ich ihnen wenigstens als Wegzehrung den Trost ins Leben mitzugeben, daß sie für etwas leiden, was ihrem Herzen teuer und der Schmerzen wert ist»* [Franzos 1987: 6]. Він намагається дати їм якнайкращу освіту і прищепити повагу до єврейських звичаїв, не усвідомлюючи глибини того конфлікту, що визрівав у їх юних душах. Знайомство із надбаннями світової культури дисонує із відсталістю догм консервативного єврейського середовища. Їх оточення стає для них чужим. Душевну кризу кожен із них переживає по-своєму: Рафаель повертається на стежку батька, вбачаючи у його способі життя єдиний оптимальний вихід, Юдіт – намагається вирватися із тенет замкнутого примарного світу і не бажає обмежувати себе упередженнями та заборонами. Перебуваючи в полоні ідеалізованих уявлень, вона всупереч батьківським пересторогам порушує межі відведеного їй простору і залюбки проводить час у товаристві шляхтича Агенора Барановського. Окрилена коханням, Юдіт Трахтенберг живе ілюзією свободи і вірить, що суспільство, яким би консервативним воно не було, зрозуміє її.

Француз простежує діалектичний шлях асиміляції, внутрішню динаміку цього процесу, що супроводжується відмовою від старих норм і традицій, породжених суспільною й соціальною ізоляцією, психологічними переживаннями героїні, виникненням душевного вакууму, який в свою чергу штовхає до пошуку нових ідеалів.

Бунт проти існуючих законів Француз передає у формі любовної історії, яка закінчується трагічно. Юдіт закохується у християнина і втікає із ним. Проте її відчайдушний вчинок не приносить їй омріяного щастя. Вихована у демократичних

традиціях, вона готова змінити віросповідання заради свого кохання. Та її ідеальні уявлення про "зовнішній" світ розбиваються об жорстоку реальність, до якої вона виявляється не готовою. Для її обранця, графа Агенора Барановського, вимога «чистоти крові» виявляється надто важливою, щоб пожертвувати своєю честю заради єврейської дівчини. Він не може взяти з нею шлюб у церкві і тому вдається до обману. Інсценізований графом обряд «хрещення» та шлюбу є знаком брехні та лицемірства. Ставши після «хрещення» Марією, Юдіт остаточно втрачає зв'язок із своїм минулим, відчуваючи, що разом із цим втратила своє «Я»: «*Ein Gewand war mir damals mein Glaube – warum hätte ich's nicht mit einem anderen, bequemeren vertauschen sollen, besonders da es der Geliebte wünschte? Leicht fiel es mir doch nicht, aber nur deshalb, weil mich dieser Wechsel von den Meinen schied. Aber nun reichten sie mir kein neues Gewand, und ich wurde unglücklich und wurde schuldig, und da erkannte ich, was der Glaube ist: kein Gewand, sondern die Seele selbst, und die wechselt man nicht* ...» [Franzos 1987: 196]. Конфлікт розгортається не тільки тлі соціальних та конфесійних суперечностей, а й переростає в глибоку психологічну кризу. Головна героїня опиняється між двома ворогуючими таборами, відчуває себе вигнанкою, неповноцінною особистістю, нездатною відповідати вимогам нового середовища. Її страждання посилює відчуття провини перед своєю родиною, котра вважає її зрадницею, і страх та розпач від усвідомлення марності її жертви: вона втратила повагу єврейської громади, але й не здобула прихильників серед християн. Двері «високого товариства» залишились для неї зачиненими. Поступово згасає й пристрасне кохання до Агенора.

Побудовані на брехні, почуття породжують лише недовіру та нещастя. Необхідність приховувати від дружини звістку про смерть батька, а також факт їх так званого «шлюбу» від «світу» примушують графа постійно подорожувати місцевостями, де їх ніхто не знає. Та їм не вдається втекти від брехні й відчуття постійного болю від визнання облудності своїх ілюзій. Навіть народження дитини не заповнює порожнечу, що виникла у зраненій душі героїні. Найдраматичніший момент у творі настає тоді, коли Юдіт дізнається про жахливу брехню, у якій вона стільки часу жила й заради якої вона пожертвувала найдорожчим, а також про те, що вона винна у смерті батька. Як

жебрачка, важко хвора і розчавлена морально, вона повертається на батьківщину: *«Was wußten, was wissen sie noch heute anderes von mir, als daß ich eine Ehrlose bin und meines Vaters Mörderin?»* [Franzos 1987: 196].

Образ Агенора Барановського змальований не лише чорно-білими фарбами, що характерно для ранньої творчості Карла Еміля Францоза. Це досить колоритна особистість із притаманними їй вадами та сильними сторонами. Францоз характеризує його не лише як типового польського магната, але й як людину, яку її становище зобов'язує берегти честь свого імені й остерігатися вчинків, що могли б його заплямувати: «*Wir Aristokraten — ich meine: wir wirklichen, reichen, rein-blutigen, alten Geschlechter - sind die einzigen festen Pfeiler jedes Staates und wir polnischen Aristokraten sogar die einzige Hoffnung unseres Volkes; es hat niemand als ...*» [Franzos 1987: 33].

Граф не приховує, що не любить євреїв, бо вважає їх діяльність причиною банкрутства багатьох знатних родин, чиї статки пішли з молотка, після того, як вони стали боржниками лихварів: «*Und nun sehen Sie sich im Lande um: Ein Mann um den anderen, ein Geschlecht ums andere sinkt und fällt. Durch Leichtsinn, Trägheit, schlechte Wirtschaft? Gewiß! Aber wäre der Jude nicht im Lande, ginge das Schuldenmachen so leicht? Und wer ist der Erbe? Der Jude! Wer sitzt auf den Gütern der Wolczinski, denen noch vor hundert Jahren zwei Quadratmeilen gehörten? Armenier als Scheinbesitzer für die Juden, weil diese keinen Grundbesitz erwerben können!*» [Franzos 1987: 33]. Стосунки між християнами та євреями Агенор називає не інакше, як «війною», в якій кожен користується доступними йому засобами, а він, не розмірковуючи, стає в ряди тих, хто близький йому по крові і стану . Нащадок давнього аристократичного роду вважає неприпустимим не тільки одруження із євреями, а й будь-які інші стосунки із ними: «*Und darum lautet die erste Regel in diesem Kampfe: keine gesellschaftliche Berührung mit den Juden, keine Verwischung der Gegensätze!*» [Franzos 1987: 33].

Однак його антисемітизм капітулює перед вродою Юдіт Трахтенберг. Він одразу забуває про свою ненависть, і щиро закохується в представницю ворожого табору. Та феодальний кодекс честі, з одного боку, і відповідальність перед коханою,

з іншого, породжують у його душі складні суперечності. Граф Барановський, раптом, виявляється не готовим до такого випробування і внаслідок тривалої внутрішньої боротьби почуттів нехтує і суспільними, і церковними законами, чим викликає обурення і зневагу близького оточення.

Агенор страждає від своєї слабкодухості, його гнітить невизначеність, і він все більше заплутується в тенетах власної брехні. У якийсь момент психологічна криза сягає своєї критичної маси: він "втрачає себе". Настає своєрідна "точка нуль", із якої розпочинається процес самопошуку і наступного переродження героя: «*Mein Stolz auf unser Geschlecht, unsern Namen, unser Blut - das war nun einmal das Rückgrat meines Lebens. So hat es mich mein Vater gelehrt, daran habe ich festgehalten mit ganzer Kraft, mit ganzer Seele. Mit zerbrochenem Rückgrat, ein elender Krüppel, kann ich nicht weiterleben*» [Franzos 1987: 109]. Каяття та «сповідь» в окружного комісара свідчать про те, що Барановський пережив справжній катарсис. Повне «очищення» наступило тоді, коли він нарешті узаконив свій шлюб із Юдіт.

Натаніель Трахтенберг — трагічний персонаж на фоні загальної констеляції фігур. У цілому він доповнює список шаблонних персонажів творів Француза. Але, на відміну від Мойші Фройденталя («Шилок із Барнова»), Менада («Свавільний староста та прекрасна Ютта») та ін., Трахтенберг – духовно багата інтелігентна людина, що стає жертвою фатуму. Намагання зберегти патріархальні звичаї вступає в гостру суперечність із прагненням стати повноцінним прогресивним представником цивілізованого суспільства. Натаніель виявляється не готовим до радикальної зміни світогляду і не в силі протистояти консервативному, фанатичному релігійному середовищу, що не сприймає жодних натяків на можливість примирення між християнами та євреями. Вчинок Юдіт штовхає його на повернення до старої архаїчної віри з її жорсткою і безкомпромісною системою норм та правил. Натаніель Трахтенберг проклинає свою дочку. Парадокс полягає у тому, що освічена й цивілізована людина віддає себе в руки «темного», неосвіченого равина. Містична церемонія поховання Юдіт, символом якої став оберемок троянд — це кульмінація процесу відречення батька від дочки. Та його вчинок продиктований не релігійними постулатами і сліпою

вірою, а життєвим досвідом, бажанням відновити мир із громадою та уникнути небажаної конфронтації, яка б в майбутньому могла б нашкодити його нащадкам. Однак, навіть віра не може компенсувати важкої втрати. Трахтенберг помирає від душевних мук.

Символічною виступає фігура Міріам Гольд, єдина дочка якої покохала селянина, стала християнкою і одружилась із ним. У свій час Міріам відштовхнула свою дочку, і не змогла її простити навіть після того, як та захворіла і померла. Доля послала їй ще один шанс в образі знедоленої Юдіт, від якої відмовився навіть її рідний брат. У найважчу хвилину Міріам Гольд простягає їй руку і рятує Юдіт життя. Саме Міріам піднімається над мурами «ґето», переступаючи через усі забобони і закляття, і йде за покликом серця, єдиним законом для якого є людяність і любов до ближнього. Як зауважує Г. Кройцбург у післямові до твору, авторові вдалося «змалювати із другорядної фігури миттєво кількома штрихами повнокровний характер» [Creutzburg 1987: 245]. Міріам Гольд є втіленням гуманістичного кредо письменника-просвітителя. Вона також переживає момент «очищення». Коли Юдіт повернулась із Ваймару як законна дружина графа Агенора Барановського, Міріам уважає свою місію виконаною і помирає з відчуттям виконаного обов'язку.

Завершується твір несподівано: пройшовши через усі випробування, домігшись узаконення шлюбу і ставши нарешті повноправною графинею Барановською, після примирення з братом Юдіт покінчує життя самогубством. Її смерть – це протест проти застиглих релігійних конвенцій і соціальних умовностей. «Жодна людина не винна в цьому» – звучить як виклик темряві і невігластву. Вона помирає як переможниця, що досягла, всупереч усьому, відновлення свого морального права і соціальної рівності. Це засвідчує пафосний напис на могилі Юдіт: «Sie starb in der Dunkelheit, aber es wird eins tagen» («Вона померла у темряві, але невдовзі – розвидниться») [Franzos 1987: 230]. Ці слова стали ще одним доказом непереможного оптимізму Француза – просвітителя, незважаючи на трагічну дихотомію між ідеєю асиміляції та екзистенційними реаліями.

Литература: *Creutzburg 1987*: Creutzburg Günter. Nachwort // Karl Emil Franzos. Judit Trachtenberg. Erzählung. —

Berlin: Verlag der Nation. — 1987. — S. 231-246.; *Franzos 1987*: Franzos Karl Emil. Judit Trachtenberg. Erzählung. — Berlin: Verlag der Nation. — 1987. — 246 S.; *Hubach 1986*: Hubach Sybille Galizische Träume. Die jüdishe Erzählungen des Karl Emil Franzos. — Stuttgart: Hans-Dieter-Heinz Akademisher Verlag, 1986. — 216 S.;

Притолюк Светлана. Специфика конфликта в романе Карла Эмиля Францоза «Юдит Трахтенберг».

Статья посвящена роману Карла Эмиля Францоза «Юдит Трахтенберг», который относят к поздней фазе творчества писателя. Особенное внимание акцентируется на особенностях конфликта в произведении, его внутренней динамике и специфике констелляции действующих лиц.

***Ключевые слова**: конфликт, хронотоп, констелляция персонажей, ассимиляция.*

Зоряна Сушко, викл. (Тернопіль)

ББК83.3 (4 Укр)
УДК 82-312.1

Формальна та динамічна еквівалентність: прагматичний інваріант

У статті розглядаються різновекторні типи еквівалентності, формальна та динамічна еквівалентність. Концепції щодо вивчення поняття еквівалентність.

***Ключові слова**: трансляція , формальна еквівалентність, динамічна еквівалентність, прагматичний інваріант, перекладач.*

Sushko Zoryana. Formal and dynamic equivalence: pragmatic invariant.

The article deals with conflicting types of equivalence, formal and dynamic equivalence. Conceptions in relation to the study of concept equivalence.

***Key words**: Translation, formal equivalence, dynamic equivalence, pragmatic invariant, translator.*

Дослідження концепції комунікативної еквівалентності в художньому перекладі займає центральне місце в сучасній

транслятології. Проте до сьогодні обсяг та зміст поняття «еквівалентність» до кінця не вивчено. Його часто змішують з поняттям «адекватність» або «тотожність» та вживають синонімічно (І.Ревзін, В.Розенцвейг). Проте ці поняття не є рівнозначними.

У роботах А.Федорова при розгляді відношень між текстом оригіналу та перекладу протиставляються два поняття — «формалізм» та «адекватність», при чому під адекватністю розуміється «повноцінність», а за сутністю – еквівалентність. Однак у поняття «еквівалентність» часто вкладають різний зміст, тому в теорії перекладу воно розглядається з різних точок зору, наприклад, як 1) збереження інваріантності на рівні змісту (О.Наде); 2) рівноцінність дії на адресатів вихідного і перекладеного текстів (Ю.Найда); 3) збереження структурно-семантичної схожості тексту перекладу й оригіналу та виконання всіх умов інваріантності (І.Альбрехт); 4) повноцінний переклад, за якого інтерпретації відображають увесь зміст оригінального тексту та досягається ідентична дія на адресата; 5) «оптимальний» варіант перекладу, за якого має бути враховано багато «взаємосуперечливих» умов (Л.Латишев).

Незважаючи на таке розмаїття підходів щодо вивчення поняття «еквівалентність», дотримуємося погляду Л.Латишева, що «еквівалентність» – це повноцінна передача денотативного змісту оригіналу з дотриманням мовних і узуальних норм цільової мови, зі збереженням структурно-семантичних особливостей тексту оригіналу та з урахуванням регулятивного впливу на адресата» [Латишев 1981: 66]. Проте у своїх роботах дослідник уникає вживання терміна «еквівалентність», надаючи перевагу слову «оптимальність», «адекватність», «адекватна міра трансформації» [Латишев 1981: 66]. Еквівалентність тексту оригіналу і перекладу Л.Латишев визначає як «оптимальне перекладацьке рішення», де «оптимальне» означає «найкраще з можливого» [Латишев 1981: 66]. Учений стверджує, що оптимальний варіант перекладу досягається шляхом «максимально точного відтворення змісту тексту оригіналу» і «шляхом адаптації відтворюваного змісту та мовного оформлення перекладного тексту до нових умов сприйняття повідомлення: до іншої мовної системи і мовної норми, іншому

узусу та преінформаційному запасу адресатів перекладу» [Латишев 1981, 228].

Як бачимо, Латишев намагається послідовно протиставити поняття «еквівалентність» і «адекватність» та розмежовує їх із погляду категорій процесуальності та результативності. Згідно з його теорією, еквівалентність – це «оптимальне перекладацьке рішення», отже, результат перекладацького процесу. Адекватність, на думку вченого, – це шлях до оптимального перекладу, спосіб знайти оптимальне перекладацьке рішення, а відтак це процес перекладу, в результаті якого може виникнути еквівалентний переклад. Таким чином, для створення еквівалентного перекладу інтерпретатор добирає адекватний спосіб трансляції, залишаючи за собою вибір засобів у кожному конкретному випадку.

У сучасному перекладознавстві немає описаного алгоритму пошуку оптимального перекладацького рішення, тому перекладач, на думку Латишева, може полегшити свої «муки перекладацькі», якщо буде керуватися при цьому двома наступними критеріями «адекватного перекладу» – рівнозначністю регулятивного впливу текстів оригіналу та перекладу та їхньою семантико-структурною подібністю.

Варто відзначити, що Латишев також не завжди точний у термінології. Так, при встановленні критеріїв, якими керується перекладач у своїй діяльності, вчений називає переклад то адекватним, підкреслюючи таким чином спосіб перекладу, процес перекладу, то повноцінним [Латишев 1981, 25-27]. У цьому вузькому контексті повноцінність можна, безперечно, трактувати як синонім до слова «адекватність», однак у більш широкому контексті – на фоні історичного розвитку поняття – термін повноцінність перекладу» може бути сприйнятим і як результат перекладу, тобто як еквівалентність.

Чимало вчених вважають, що прояснити поняття еквівалентності та відмежувати його від адекватності допомагає введення поняття інваріантності. Через неоднаковість мовних структур перекладач не може перекласти абсолютно всі структурно-семантичні особливості оригіналу та досягти аналогічного регулятивного впливу на адресата. Тому для досягнення максимальної еквівалентності він повинен знайти в

оригіналі головні елементи, без яких неможливо обійтися, та другорядні, які можна безболісно опустити.

На думку Л.Бархадурова, при заміні тексту оригіналу текстом перекладу повинен «зберігатися якийсь певний інваріант; ступінь збереження цього інваріанта й визначає собою міру еквівалентності перекладу тексту оригіналу» [Бархадуров 1975: 9]. Цю думку підтримує й Л.Латишев: «Інваріант – це те, що залишається незмінним у вираженні при його перетворенні [Латишев 1981: 66]. Звідси витікає, що текст перекладу ніколи не може бути абсолютно ідентичним канонічному тексту оригіналу, проте перекладач має завжди прагнути до більш повної еквівалентності. Таким чином, перекладач повинен визначити «черговість» передачі змісту, тобто встановити, які елементи «користуються перевагою при передачі у процесі перекладу, а якими можна «жертвувати», щоб втрати при перекладі були мінімальними» [Бархадуров 1975: 24].

Рангова ієрархія елементів змісту за ступенем їх функціональної завантаженості, тобто за ступенем участі їх у створенні комунікативного ефекту (Л.Латишев, Й.Альбрехт) складається із чотирьох типів: *інваріантні, інваріантно-варіабельні, варіабельні* та *пусті*. До інваріантних елементів змісту зараховуємо ті, пропуски чи заміна яких приводить до його викривлення. Таким чином, повної еквівалентності або всіх її типів в одному перекладі досягнути неможливо, її слід розглядати як *нормативну вимогу* (курсив наш. – З.С.), а не «інваріантність усіх факторів» [Albrecht 1963, 27]. На думку Й.Альбрехта правильне їх визначення може привести до досягнення абсолютної еквівалентності, але при цьому саме перекладач вирішує, які з цих факторів мають бути «інваріантними», а якими можна «пожертвувати».

До них може бути віднесено елементи змістової, стилістичної, семантичної, функціонально-комунікативної, інформаційної реакції адресата на переклад тощо. Однак при цьому варто відзначити, що перекладачеві не відводиться головна роль у визначенні факторів інваріантності. Вирішальну роль тут відіграють, по-перше, тип тексту, по-друге, мета перекладу та, по-третє, характер адресата.

У розробленій Й.Альбрехтом схемі взаємовідношення еквівалентності, адекватності та інваріантності еквівалентність –

це відношення між текстом оригіналу та вимогами до інваріантності в тексті перекладу, які формуються перекладачем на основі перелічених факторів інваріантності. Якщо в перекладі витримані не всі риси інваріанту і переклад зроблено з певною метою та розраховано на конкретного адресата, такий переклад є лише адекватним. Якщо ж у перекладі реалізовано всі вимоги інваріанту і збережено структурно-семантичну схожість текстів оригіналу і перекладу, такий переклад можна вважати еквівалентним.

На думку В.Комісарова, інколи для успішної реалізації мети міжмовної комунікації досягнення максимальної еквівалентності виявляється необов'язковим, а часом навіть небажаним. Цим, на його погляд, і пояснюється поява оціночного терміна «адекватність перекладу», який означає «відповідність перекладу вимогам та умовам конкретного акту міжмовної комунікації» [Комиссаров 1999: 113]. Варто зазначити, що В.Комісаров має на увазі лише денотативну еквівалентність, вважаючи, що передача інших її типів при перекладі нехудожніх текстів особливого значення не має.

Отже, оціночний характер «еквівалентності» робить зайвим використання терміну «адекватність». Разом із тим для оцінки ступеня еквівалентності цілком прийнятний термін «тотожний переклад», бо його метою не є «повнозначна передача змісту та досягнення рівноцінних комунікаційних реакцій» [Комиссаров 1999: 115].

Дослідження понять еквівалентності та адекватності дозволяє стверджувати, що сьогодні в теорії перекладу право на існування мають обидва терміни, однак у відношенні до них окреслились декілька підходів.

Перший підхід розглядає еквівалентність як категорію ретроспективну, критичну, статичну, орієнтовану на перекладацький результат. Адекватність (тотожність) розуміється як категорія перспективна, динамічна, орієнтована на перекладацький процес.

Аналізуючи категорію еквівалентності, В.Комісаров справедливо відзначав, що «зіставлення перекладів із їхніми оригіналами демонструє існування декількох типів еквівалентності, в кожному з яких вміщуються різні частини змісту вихідного тексту. Вивчення рівнів еквівалентності

дозволяє визначити міру близькості до оригіналу перекладача, що досягається в кожному конкретному випадку» [Комиссаров 1999: 134].

Розглядаючи категорію еквівалентності як головну в теорії перекладу, звернемося до змісту поняття, щоб з'ясувати, як співвідноситься воно з близькими до нього поняттями *адекватності, тотожності, правильності.*

Так, М.Гарбовський визначає еквівалент як рівноцінне, рівнозначне, рівносильне іншому, що повністю замінює його» [Гарбовский 2004: 265]. Варто звернути увагу на те, що існує деяка суперечливість у визначенні цього поняття. В першій його частині говориться про те, що порівнювані об'єкти рівні за цінністю, значенням, силою. Інакше кажучи, вони однакові, тобто абсолютно схожі. У другій частині, проте, стверджується, що еквівалентним є те, що повністю замінює будь-що в певному відношенні. Отже, суперечності у визначенні поняття переконливо демонструють відносність терміна еквівалентність, що має принципове значення для теорії перекладу: еквівалентність передбачає взаємозамінність порівнюваних об'єктів, проте не абсолютну, а можливу лише в якомусь певному відношенні.

Розуміння відносності еквівалентності в теорії перекладу, з одного боку, важливо для відмежування можливого від неможливого, і це допомагає нам позитивно вирішити питання перекладності. Якщо розглядати еквівалентність як основну властивість тексту перекладу в його відношенні до тексту оригіналу, то саме неабсолютний характер цього відношення дозволяє уникнути максималізму в оцінці можливостей перекладу.

З іншого боку, відносність, закладена в самому понятті еквівалентності, порушує складне питання про те, як саме текст перекладу виявляється рівнозначним, рівноцінним, рівносильним тексту оригіналу. Зазначимо при цьому, що не оцінюємо істинність оригінального тексту в його відношенні до об'єктивної дійсності: будь-який текст є засобом вираження та репрезентації певного погляду на оточуючу дійсність.

Спроба створити типологію еквівалентності, знайти ті сходинки, що ведуть від мінімально можливої до максимальної еквівалентності приводить до необхідності вивчення рівнів

еквівалентності. Поняття багатоступеневого перекладацького еквівалента набуває достатньо чітких контурів у теорії Г.Єгера, в якій простежується «ієрархія відношень мовних знаків» [Егер 1978: 137 – 156, 139], вибудуваних у наступних чотирьох рівнях: 1) прагматичному, 2) семантичному (денотативному); 3) семантичному 2 (сигніфікативному), 4) синтаксичному. Повна еквівалентність, чи власне еквівалентність, між текстом оригіналу і текстом перекладу досягається тоді, коли на всіх чотирьох рівнях значення вихідного тексту інваріантні значенням перекладного.

Ця концепція, підтримана А.Швейцером, спирається на ідею про те, що «прагматичний рівень займає найвище місце в ієрархії рівнів еквівалентності. У цій ієрархії існує така закономірність: кожний рівень еквівалентності передбачає наявність еквівалентності на всіх вищих рівнях» [Швейцер 1988: 85]. Прагматичний рівень еквівалентності, піднесений до рангу домінуючого, складає те необхідне комунікативне ядро, без якого еквівалентності не може бути досягнуто. На думку Швейцера, «прагматичний рівень, що охоплює такі життєво важливі для комунікації фактори, як комунікативна інтенція, комунікативний ефект, установка на адресата, керує іншими рівнями. Прагматична еквівалентність є невід'ємною частиною еквівалентності взагалі та нашаровується на всі інші рівні та види еквівалентності» [Швейцер 1988: 86 – 87]. У побудованій Швейцером моделі еквівалентності виявляються ті ж самі три рівні, що й у моделі, запропонованій Єгером: прагматичний, семантичний, синтаксичний.

М.Гарбовський вибудовує більш розгорнуту модель, яка передбачає п'ять ієрархічних взаємопов'язаних рівнів: 1) рівень мети комунікації; 2) рівень опису ситуації; 3) рівень засобу опису ситуації; 4) рівень структури висловлювання; 5) рівень лексико-семантичної відповідності. Як бачимо, у цій моделі змінено ієрархію двох рівнів: рівень опису ситуації підпорядковує собі рівень засобу опису ситуації. Крім того, рівень лексико-семантичної відповідності логічно завершує ієрархію рівнів еквівалентності.

Американський теоретик перекладу Ю.Найда виділив два типи еквівалентності: формальну і динамічну. В основі його уявлення про необхідність розрізняти ці два види еквівалентності

лежить переконання в тому, що абсолютно точний переклад неможливий. Однак дуже близьким до оригіналу може бути вплив перекладу на адресата, хоча тотожності в деталях не буде. «Дотримуючись формальної еквівалентності, – пише Найда, – увага концентрується на самому повідомленні, як на його формі, так і на змістові. При такому перекладі необхідно перекладати поезію поезією, речення –реченням, поняття – поняттям» [Nida 1964, 117]. Такий тип перекладу Найда називає перекладом-глосою (gloss translating), який передбачає «врощування» одержувача інформації в культуру іншого народу, для якого створено оригінальний текст.

Якщо ж перекладач ставить собі за мету досягти динамічної еквівалентності перекладного тексту оригінальному, він не стільки прагне досягти збігу повідомлення мовою перекладу з повідомленням мовою оригіналу, скільки створити динамічний зв'язок між повідомленням та адресатом мовою перекладу, приблизно такий самий, як зв'язок, існуючий між повідомленням та одержувачем мовою оригіналу» [Nida 1964: 119]. Реципієнт не переноситься в іншу культуру, йому пропонується «модус поведінки, релевантний контекстові його власної культури» [Nida 1964: 119]. Американський дослідник докладно обґрунтував принципи орієнтації перекладу на формальну та динамічну еквівалентність.

У випадку формально еквівалентного перекладу автор в основному орієнтується на мову оригіналу, на форму та зміст першоджерела. При цьому робляться спроби повного відтворення граматичних форм, послідовності у виборі значень у межах вихідного контексту. Такі переклади не завжди зрозумілі звичайному читачеві, потребують приміток і коментарів, однак, безумовно, мають право на існування.

Переклад, орієнтований на динамічну еквівалентність, Найда вважає «найближчим природним еквівалентом вихідного повідомлення» [Nida 1964: 129]. Розшифровуючи цю дефініцію, він уточнює, що «термін «еквівалент» орієнтовано на вихідне повідомлення, термін «природний» – на повідомлення мовою перекладу, а визначення «найближчий» поєднує обидві орієнтації в максимальному наближенні» [Nida 1964: 129]. Розглядаючи категорію «природності» перекладу, Найда говорить про три аспекти, що її визначають: дотримання норм мови перекладу та

культури-реципієнта загалом; відповідність контекстуальна та сприймальна. Дослідник визнає, що формальна та динамічна еквівалентність є певними полюсами, між якими розташовується безліч проміжних типів еквівалентності.

Тому пристосування тексту перекладу до мови й культури оригіналу може призвести до того, що в перекладеному тексті не залишиться ніяких ознак іномовного походження. Звідси неминуче випливає умова культурної адаптації. Як зразок такої адаптації і як крайнього випадку динамічної еквівалентності наведемо фрагмент перекладу «Three men in a boat» Д.К.Джерома, здійсненого Ю.Лісняком, де висловлювання оригіналу *«seven sleepers»* (p.142) замінюється в перекладі на «*ведмідь в берлозі»* на тій підставі, що семеро сплячих отроків із Ефесу (бл. 250, Ефес) – Максиміліан, Ямвлих, Мартиніан, Йоан, Діонісій, Костянтин та Антонін були закриті в печері, де пробули більше 170 років, а коли пробудилися, розповіли про себе та свої муки і через кілька днів померли. Чудо це було засвідчене в V ст. Іронічний аспект, як бачимо, у цьому прикладі не втрачається, адже перекладач влучно добрав еквівалентний вираз, який зберіг суть висловлювання.

Природність викладу мовою перекладу пов’язана, на думку Найди, головним чином із проблемою взаємної сполучуваності слів на декількох рівнях, найважливішим із яких є класи слів, граматичні категорії, семантичні класи, типи дискурсу та культурні контексти. Природність контекстуальна заторкує такі аспекти мовлення, як інтонація та ритм, а також стилістичну доречність повідомлення в рамках контексту. Третій аспект природності формулюється як ступінь відповідності перекладного повідомлення і спроможності одержувача його зрозуміти. «Щодо цієї відповідності, – пише Найда, – можна виходити із рівня досвіду та спроможності аудиторії до декодування, якщо, звісно, досліджувати рівні істинно динамічної еквівалентності» [Nida 1964: 134]. Говорячи про цей аспект природності, дослідник робить важливе для теорії перекладу застереження, яке стосується того, що не завжди можна з цілковитою впевненістю передбачити, як саме реципієнт відреагує на отриману інформацію.

Ставлячи за мету викликати у читача певну реакцію, перекладач виходить із власного розуміння цієї мети, розуміння,

що формується в нього як продукт певної культури, конкретної історичної епохи. Отже, відкритим залишається питання щодо здатності перекладача правильно зрозуміти перлокутивні стратегії, закладені автором оригінального тексту, зверненого до певного кола читачів, тому з усією очевидністю спостерігаємо зміщення акцентів від одного полюса до іншого (від динамічної до формальної еквівалентності).

Адаптація тексту перекладу, що ґрунтується на принципах динамічної еквівалентності, знімає невизначеність та зберігає для одержувача звичний для нього культурний контекст. Текст перекладу набуває при цьому природності та органічно сприймається реципієнтом. Окрім того, динамічна еквівалентність, що передбачає високий ступінь адаптації перекладного тексту до культури того, хто сприймає, орієнтована на читача середнього рівня, який, не завжди здатний зрозуміти текст, що прийшов з іншої культури. Рівень цієї адаптації залежить насамперед від спроможності перекладача розкрити подібність/однаковість розуміння інформації, що міститься в оригінальному тексті, включаючи й ту, що впливає не тільки на розум, але й на почуття реципієнта, і яка не тільки експліцитно виражена в тексті, але й імпліцитно внесена у підтекст.

У пізніших працях, зокрема, присвяченій ролі культурних відмінностей, Найда вже не вимагає адаптації тексту перекладу, що перемістила б переклад у нове культурне середовище й тим самим значною мірою віддалила би переклад від оригіналу. Наголос робиться на пояснення культурних та етнічних реалій. Таким шляхом, на думку вченого, досягається правильне розуміння читачем тексту перекладу але мова вже йде не про «забезпечення однакового впливу» [Комиссаров 1999: 156], як цього вимагав принцип динамічної еквівалентності.

Як бачимо, уявлення про еквівалентний компаратив художнього перекладу постійно змінюється; одвічна дискусія про переваги вільного чи буквального перекладу є не чим іншим, як спробою встановити відповідний тип еквівалентності. Двополюсна модель еквівалентності, між крайніми точками якої (формальна та динамічна еквівалентність), розміщуються численні проміжні рівні еквівалентності, відбиває сутність наукових суперечок сьогодення. У відомій тріаді автор – перекладач – читач, що відображає зв’язок між основними

учасниками процесу перекладу як акту міжмовної комунікації, перекладач є певним мобільним елементом, який прагне наблизитися або до автора оригіналу, або до свого читача. Таке наближення виявляє подвійний смисл із властивими йому формальними категоріями, що можуть розглядатися у просторових, часових або аксіологічних умовах. У зв'язку з цим виникає потреба пошуку нових інтелектуальних концептів, серед яких надається перевага категорії «метатекст» як інтегральному способу конструювання і пізнання іншомовної культури.

Література: *Бархадуров 1975:*– Бархадуров Л.С. Язык и перевод. - М.:1975; *Гарбовский 2004*: – Гарбовский Н.К. Теория перевода. Учебник. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544; *Егер 1978*: Егер Г. Коммуникативная й функциональная эквивалентность // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: 1978; *Комиссаров 1999:* – Комиссаров В.Н. Общая теория перевода, проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых. – М.: 1999; *Латышев 1981:* Латышев Л. К. Курс перевода: Эквивалентность перевода й способы ее достижения. – М.: 1981; *Швейцер 1988:* – Швейцер А.Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты). – М., 1988; *Albrecht 1963:* – Albrecht, F. Vom. Ubersetzen und der Qualitat des Ubersetzens / E. Cary and R. W. Jumpelt (eds.). Quality in Translation. – Oxford – London – New York – Paris, 1963; *Nida 1964:* – Nida E. Towards a Science of Translating. Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden: 1964.

Сушко Зоряна. Формальная и динамическая эквивалентность: прагматичный инвариант. В статье рассматриваются разновекторные типы эквивалентности, формальная и динамическая эквивалентность. Концепции относительно изучения понятия эквивалентность.

***Ключевые слова**: Трансляция, формальная эквивалентность, динамическая эквивалентность, прагматичный инвариант, переводчик.*

Оксана Філатова, доц. (Миколаїв)

ББК 83.3 (4) 3
УДК82.09

Інтенційність суб'єкта творчості у форматі імперативного канону соцреалізму

У статті схарактеризовано специфіку формування "авторитарної" свідомості естетичного суб'єкта та конкретизувати формулу авторитарної стратегії творця в процесі художньої комунікації.

***Ключові слова**: соцреалізм, "авторитарна" свідомість, "дискурс влади".*

Oksana Filatova. Intentionality of creative activity's subject in format of imperative canon of social realism

In the article the attempt to find out the specificity of formation "authoritarian" consiousness of aesthetic subject and concretize the formula of authoritative strategy of the creater in the process of art communication is made.

***Key words**: social realism, "authoritarian" consiousness, "discourse of power".*

Обсервуючи post factum джерела російського комунізму, релігійний філософ М. Бердяєв виокремлює сформований в умовах радикальних соціокультурних трансформацій початку XX століття «новий антропологічний тип», у якого «мотиви сили і влади витіснили старі мотиви правдолюбства і співчуття», «виробилась жорсткість, що переходить у жорсткість» [Бердяев 1990: 101]. Означений тип Х. Ортега-і-Гассет ідентифікував як «людину маси» з експліцитно визначеними в історичному просторі властивостями характеру й поведінки: відсутністю ціннісних орієнтирів, культивуванням агресії, спрямуванням на руйнацію, посередністю, утилітарністю тощо [Ортега-и-Гассет 1991: 309 – 311]. Симптоматично, людина цього типу внутрішньо орієнтована на подібних собі індивідів: свідомо зрікаючись індивідуального «я», прагне не лише консолідуватися (=«перетворитися») з частиною більшого й сильнішого анонімного цілого (ідеології, партії, владних інституцій, маси), але й «розчинитися» в цій силі, стати невід'ємною частиною «великого колективного суб'єкта» (Г. Грабович). Забезпечуючи власний «рівноправний» статус у соціальній структурі революційного суспільства, можливість вимагати й диктувати умови, «новий антропологічний тип» самозрікається від

ментальних стереотипів та аксіологічних орієнтацій, а, отже, остаточно звільняється від відповідальності за свою долю, за свої рішення, звільняється від сумнівів за особисто вчинені ним дії. Позаяк, відповіді на всі питання, словами Е. Фромма, фактично вже запрограмовані зв'язком нового етосу «з тією силою, до якої він себе зарахував; сенс його життя, його індивідуальна сутність визначені тим великим цілим, у якому розчинене його «я» [Фромм 1995: 135 – 136].

Творення «нового антропологічного типу», як засвідчують сучасні наукові спостереження, є типово ідеологічним проектом більшовицької влади, яка після революційного перевороту інтенсивно змобілізувала всі механізми для реалізації власного задуму: як державні та політичні інституції, карально-репресивний апарат, так і різні види пропаганди, освіту, культуру тощо. Відстеження процесу максимальної редукції людської природи у хронологічному вимірі радянської тоталітарної системи дозволяє говорити, що функція встановлення загальної комунікації між атомізованими індивідами великого колективного цілого перманентно належала марксистсько-ленінській ідеології – певного роду «секуляризованій релігії» (Й. Баберовскі), яка «вибудовувала» однорідну антропологічну «конструкцію», перетворювала масу у народ. Разом із тим, досвід тотальної соціальної детермінації буття доводить, що у процесі конструювання «нової людини» та формування «революційної свідомості» «нового антропологічного типу» паралельно з політико-ідеологічними, емоційно-психологічними механізмами впливу активно функціонували естетичні й культурні механізми. Політико-естетичним конструктом у сфері тоталітарного дискурсу радянської влади, сфокусованим на фундаментальне «перековування людського матеріалу», став метод соціалістичного реалізму. Директивно ініційований 1932 року та офіційно проголошений на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників у статусі інституціонально закріпленого «творчого методу всієї багатонаціональної пожовтневої літератури і мистецтва», соцреалізм півстоліття, по-перше, залишався засобом тотальної трансформації форм художнього мислення, по-друге, виконував функцію нормативу, регламентації та уніфікації літературно-художньої практики, по-

третє, забезпечував умови для реалізації визначених ідеологічних орієнтирів тощо.

У той же час, чимало дослідників сходяться на думці, що естетична програма соціалістичного реалізму сформувалася не тільки (і не стільки) за довільно сконструйованими владними вказівками. Вона постала складним конгломератом (за Є. Добренком, «культурним компромісом») політичних установок та експліцитного вияву архаїчних, міфологічних, релігійних структур коллективного несвідомого – революційної маси з її надмірним бажанням адаптуватися до нових форм життєдіяльності в умовах класового «єдиномислія». Оптимістично руйнуючи дистанцію між ілюзією й реальністю, намірами й дійсністю, можливим і неможливим, соцреалістична конструкція літератури, з одного боку, репрезентувала максимально спокусливу для історично й цивілізаційно нового суб'єкта історії систему буття. З іншого – стала апологією ініціативи «масової людини» з її претензіями на домінування й диктат, з усвідомленням власної переваги та всесилля, бажанням «утручатися в усе, безцеремонно, невідкладно і беззастережно, нав'язуючи свою убогість, не зважаючи ні на нащо, тобто, у дусі «прямої дії» [Ортега-и-Гассет 1991: 334]. Більше того, влада практично використала потребу суспільства, змученого від соціальних катастроф, невизначеності, непередбачуваності, у певній легкозрозумілій міфології, що необтяжливо пояснювала світ і надихала, та всіляко підтримала художню тенденцію, яка народилася, надала їй статусу державного мистецтва [Лейдерман 2002: 30]**.** В українському соціокультурному локусі одним із каталізаторів процесу (і чи не найважливішим) виникнення й «закорінення» соцреалізму стали конкретні наміри / спроби реалізувати утопічну модель держави на основі спільного проекту «загірньої комуни» та національного буття, що підтверджує в ґрунтовному дослідженні аналітик соцреалістичного канону В. Хархун [Хархун 2009: 61 – 62].

На наш погляд, на окреслених аспектах проблеми варто зупинитися і, локально артикулюючи її ретроспективний аналіз, спробувати в парадигмі соцреалістичної конструкції літературно-художнього мислення детальніше 1) схарактеризувати специфіку формування «авторитарної» свідомості естетичного суб'єкта та 2) конкретизувати формулу авторитарної стратегії творця у

процесі художньої комунікації. Не претендуючи на всебічність історико-літературної обсервації, у першу чергу відзначимо: якщо в динамічні перші пореволюційні роки на українському критичному й літературно-художньому полі превалює поліфонія ідей, плюралізм думок, можливість теоретизування й полеміки, свобода творчого вибору, то вже з середини двадцятих легітимного характеру набуває політика нав'язування заздалегідь сформульованих ідеологічних координат, які формують / корегують стратегію поведінки митця та принципово визначають критерії його творчості. Більше того, якщо в атмосфері співіснування різних світоглядних, ціннісних, художніх орієнтирів «приналежність письменника до реалістичної або нереалістичної модерністської естетики обумовлювалася в першу чергу його орієнтацією в ідеологічному просторі епохи, його філософськими поглядами, його оптимістичним чи песимістичним сприйняттям історичних перспектив, що відкривалися перед людиною і суспільством» [Голубков 1992: 78], то з прийняттям партійних директив оцінка й характеристика суб'єкта художньо-словесної творчості почала залежати від «соціально-класового чи соціально-групового змісту» [Резолюция ЦК РКП (б) 1980: 55].

Як правило, адепти комуністичної ідеології ніколи не приховували власних намірів щодо використання літератури на рівні ефективного інструменту ідеологічного впливу. Точніше, за словами наркома освіти А. Луначарського, політичного інструменту «оволодіти душею» людини на практиці", «абсолютно свідомо й абсолютно точно впливати на цю саму внутрішню людину так, щоб її поведінка і свідомість змінювалися в тому напрямі, який ми (комуністи) собі поставимо за мету» [Луначарский 1930: 29 – 30]. Нагадаємо, постульовані в статті В. Леніна тези про літературу як «коліщатко і гвинтик» одного-єдиного соціального організму, «складову частину організованої, планомірної, об'єднаної соціал-демократичної партійної роботи», чітко «підпорядковану партійному контролю» [Ленін], були офіційно задекларовані в резолюціях і постановах партії кінця 20-х – першої половини 30-х років й репрезентовані в численних виступах партійних функціонерів (як всесоюзного, так і республіканського рівня). Загалом партійний імператив «керування теоретичним фронтом» та «фронтом літератури й

мистецтва» практично зводився до утвердження принципів марксистсько-ленінської методології, контролю й регламентації індивідуально-художньої практики, до боротьби з націоналістичними тенденціями, формалізмом, буржуазним естетизмом тощо.

Прийнята 1932 року знакова для українського літературно-художнього простору постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» у повному обсязі уніфікувала різноманітні мистецькі об'єднання й остаточно затвердила в мистецтві «державну монополію» (Г. Гюнтер). Прикметний факт, публічно задекларована мета партійного документу концентрувалася на питаннях створення високохудожньої літератури шляхом розпуску розпорошених літературних угруповань і організацій та об'єднання всіх митців, які підтримували платформу радянської влади і прагнули брати участь в соціалістичному будівництві, в єдину Спілку радянських письменників. Означена колективна інституція, зібравши митців під «одним дахом», у свою чергу, мала «забезпечити такі умови творчості, виховати такі кадри, щоб у недалекім майбутньому могла з'явитися література, справді гідна … великої доби, гідна кляси, що героїчно здійснює побудову нового безкласового суспільства» **[** На рівень нових знань 1932: 9**]**.

Насправді, зерно істини приховувалося дещо в іншій мотивації: під приводом зміцнення єдності всіх письменників, стирання протиріч між ними, влада отримала як необмежене право контролю над усіма одразу, так і право регламентації творчої діяльності. Для національного літературно-мистецького життя прийнята партійна резолюція означала ліквідацію автономії українських письменницьких організацій (de facto – національної культурної автономії загалом) та підпорядкування всесоюзній Спілці письменників, на яку вони не могли мати вирішального впливу.

Як показала практика, артикульована тоталітарною парадигмою стратегія культурного проекту зводила до мінімуму простір творчої ініціативи, визначаючи форми її функціонування в системі нормативних обмежень бінарного характеру: внутрішніх літературних закономірностей у вимірі соцреалістичного канону, з одного боку, та обставин політико-ідеологічного й соціокультурного плану, зовнішніх по

відношенню до літератури (як на рівні політичного диктату, цензури й прямого терору, так і на рівні матеріальної підтримки письменників, різних видів заохочення, організації широких літературних заходів тощо), – з іншого. Для порівняння, хоча б умовного, згадаємо, якщо в двадцяті роки свобода авторської перспективи репрезентована в поліфонічній системі естетичних координат (категорії художнього змісту, жанрово-стильових і формально-технічних характеристик), то від моменту політичної «функціоналізації» мистецтва слова початку тридцятих років авторська активність локалізована вибором «різноманітних форм, стилів, жанрів»; змістовна сфера жорстко регламентується. Парадоксально, але факт: задекларована в Уставі Спілки письменників СРСР свобода творчої самореалізації митця вже на стартовому етапі формування раціоналістично кодифікованої літератури носила спорадичний характер і, зрештою, звелася (в контексті відверто артикульованої установки на форми, репрезентативні в народній творчості, та активного витіснення альтернативних стильових форм «готовим» / соцреалістичним стилем) до свободи (хоча й регламентованої партійно-ідеологічною доцільністю) вибору жанру.

Процес тотальної уніфікації й регламентування світоглядно-змістового та формально-стильового простору самореалізації митця, як засвідчує досвід вітчизняних і зарубіжних літературознавчих студій (Є. Добренка, К. Кларк, Н. Лейдермана, В. Тюпи, В. Хархун, Є. Черноіваненка та ін.), призводить до інволюції феномену творчої індивідуальності, результатом якої стає повернення до архаїчного модусу свідомості та риторичної комунікативності: “живе слово перетворюється зі слова художнього у слово риторичне, з авторитетного – в авторитарне, закостеніле. Виникає феномен до-образного, домислено-готового слова» [Добренко 1990: 247]. Симптоматично, повернення автора літературного твору до «готового» слова й «готового» стилю соцреалізму практично підтвердило задекларовану тоталітарною ідеологією асоціативність творчого процесу з виробничою технологією, творця – з техніком слова, який, оволодіваючи секретами майстерності, вдається до наслідування тексту-зразка з наперед визначеними офіційними ідейно-естетичними установками.

Чимало дослідників сходяться на думці, що стратегія тоталітарної системи зорієнтована на реалізацію практики деіндивідуалізації як шляхом соціокультурних і психологічних маніпуляцій, так і через використання репресивно-каральних методів. Позаяк, трансформація природи людини, яка вже реальністю свого існування «несе в культуру варіативність, різноманітність, творчість, вільнодумство та інший «хаос» [Асмолов], забезпечувала інтеріоризацію міфологеми загальнонародного консенсусу й тотальної солідарності у свідомість атомізованих індивідів. Якщо йти за логікою політико-ідеологічного проекту девальвації людського життя й індивідуальності, стає зрозумілим основне завдання в системі соцреалістичної культурної політики: «знищити становище, в якому художник був індивідуалом», і привести «майстрів художнього ремесла» до «того органічного зв'язку з пролетаріатом, тієї тісної близькості, яка б у їхній психології усунула протиставлення на "ти" і "я"; зробили їх «саме тими клітинами колективного мозку, на долю яких і випадає функція художнього мислення і відображення в образах колективної свідомості" [Полонский 1980: 215].

У цілому для нас тут важлива констатація наступного факту: усвідомлюючи роль і значення художнього слова у процесі формування радянської ідентичності, партійно-державні інституції вектор ідеологічної політики перманентно фокусують на т.зв. «програмування» письменника. Як показала практика тридцятих, в офіційно задекларованій програмі a prіori не було місця свободі, жорсткий контроль і регламентація, впливаючи на психіку митця, породжували «особливий клімат у літературі, клімат, що сприяв нагнітанню страху, обережності, адаптації письменника до тиску з боку держави» [Белая 1990: 30], зрештою, призводив до психічної мімікрії. Йдеться, власне кажучи, про майже повну або стовідсоткову ідентифікацію життя, а, отже, й індивідуальної творчості з моделями, запропонованими партією, точніше – естетичний конформізм на рівні ціннісно-смислової редукції та формально-стилістичної трансформації художніх текстів.

Конкретним результатом «дії» («програмування») як ідеологічних технологій, так і репресивно-карального механізму радянської системи стала участь митців слова у процесі

колективної міфотворчості – формуванні й розвитку раціонально кодифікованої соцреалістичної літератури. Чим більш вираженого тоталітарного характеру набувало суспільство, чим у повнішій мірі воно ставало системою, що не терпить інакомислення, тим більше твори, що накопичували досвід цього процесу, ставали її «іншим» [Адорно 2001: 49]. Втім, не заглиблюючись у детальний аналіз методів і форм процедури соціального маркування автора-творця чи дослідження рівня руйнації його традиційних поведінково-комунікативних матриць, зазначимо, що програма дезактуалізації екзистенційних цінностей індивідуального буття у сфері естетичних відносин, закладена в соцреалістичну культуру як «лабораторію психогенної інженерії, яка втілює в масову свідомість голос й інтенції влади» [Добренко 2000: 37], призводить до редукції креативно-особистісного начала та формує «авторитарну» свідомість автора-творця.

У результаті елімінації авторського «я» літературно-художній текст стає «машиною кодування потоків бажання маси» [Надточий 1989: 115] та продукування системи офіційних міфів і цінностей, що корелюють зі встановленими політичною догматикою постулатами на рівні ключових бінарних опозицій: свій (комуніст, пролетар, колгоспник) / чужий (контрреволюціонер, націоналіст, куркуль), правда (робітничо-селянська) / брехня (націоналістична, буржуазна), любов (до Сталіна, партії, народу) / ненависть (до ворогів), вчора (злиденне) / завтра (прекрасне), індивідуальне (негатив) / колективне (позитив) тощо. Виходячи з того, що диференціація індивідуального й колективного авторства в соцреалістичному дискурсі є не релевантним явищем, оскільки індивідуальний стиль як знак творчої ідентичності набуває модальності рудименту, а тексти, що складають корпус соцреалістичної літератури, синтезують артикульовані владою ідеологеми, цілком логічно визнати єдиним легітимним творцем партію і саму владу, солідаризовану з масою, як надсуб'єктів соціальної структури тоталітарної держави.

Варто мати на увазі, що слово радянського письменника, підкріплене надавторитетом влади, вимагало від читацької аудиторії категоричного визнання, а не «вільного засвоєння й асиміляції зі своїм власним словом»; «воно нав'язувалося

незалежно від міри його внутрішньої переконливості» [Бахтин 1975: 156, 155] для літературного адресата, оскільки усвідомлювалося ним одночасно в поєднанні з авторитетністю влади. Перефразовуючи М. Бахтіна, можна говорити про те, що в процесі тотальної трансформації людини та / або конструювання «нового антропологічного типу» слово автора, пов'язане з авторитетом вождя, партії, держави тощо, виступало не як концепція творчої особистості, модус свідомості, менталітету і т.п. – воно формувало свідомість читача, визначало основи його ідеологічного світовідчуття й поведінки, зрештою, воно сприймалося "як авторитарне слово і як слово внутрішньо переконливе».

Разом із тим, входячи у свідомість реципієнта художньої комунікації суцільною масою, створювало специфічну відокремленість, відособленість, вимагало незмінної дистанції по відношенню до себе [Бахтин 1975: 154, 156]. Відтак макроструктура соцреалістичного тексту фокусується на перманентний процес виховання, який не тільки «розгортається» в художній площині, але й «входить у життя» до радянського читача: «перевиховавшись під впливом протагоніста партії, герой сам стає зразком для наслідування» [Добренко 2000: 33]. У таких парадоксальних координатах автор літературно-художнього твору, «відображаючи життя у формах самого життя», стає «інженером людських душ», тобто, авторитарним суб'єктом впливу (перетворення / «формовки») на семантико-ментальні структури свідомості естетичного адресата.

У зв'язку з цим правомірно говорити про соцреалістичний феномен трансформації діалогічної, поліфонічної комунікації в односторонню, монологічну, для якої визначальним є цілковите домінування авторського світосприйняття / світорозуміння, над яким вивищується абсолютний авторитет влади. Вкотре апелюючи до М. Бахтіна, не зайвим буде нагадати в означеному контексті загальновідому максиму, згідно з якою діалогічний характер стосунків творця і його твору є визначальним принципом естетичної дистанції / розмежування між реальною дійсністю і мистецтвом. У ситуації, «коли автор і герой співпадають або виявляються поруч один з одним як самоцінні суб'єкти або один проти одного як вороги, завершується естетична подія» [Бахтин 1979: 22], а тому

з'являються підстави до реалізації ідеологічної «події» й народження ідеологічного мистецтва слова.

Таким чином, «внутрішньо переконливе слово» в літературній практиці тридцятих, обумовленої двозначністю соціальних меж (стосовно «читацької маси» митець є режисером, але в полі влади вони його самого режисують» [Козлова 1999: 201]), стає іманентним знаком «авторитарної» свідомості художника-творця. Означений психотип як результат ідеолого-політичної стандартизації / уніфікації / стерилізації індивідуального «я» автора художнього твору логічно атрибутувати своєрідним «homo totalitaricus з особливим психічним складом, особливими ментальністю, мислиннєвими й поведінковими характеристиками» [Гаджиев 1992: 13].

Якщо частково застосувати верифіковані Е. Фроммом механізми вибору / «втечі від свободи» до обсервації «авторитарної» я-свідомості, то можна визначити ряд прикметних ознак. Так, скажімо, умовний екстремум авторитарної особистості складають характеристики, амплітуда яких коливається між повагою та еманацією сили, яку репрезентатує влада, готовністю підкоритися цій силі, незалежно від того, хто її представляє, та спробою чинити опір владі й відкидати будь-який емоційний і дискурсивний уплив / диктат «згори». Йдеться, власне кажучи, про специфічне бачення людиною з авторитарним типом свідомості життя, світу, які для неї мають біполярну модальність, оскільки складаються з індивідів, що можуть / не можуть мати силу та владу. Іноді «відношення до влади роздвоюється: особистість може боротися проти однієї системи влади, особливо якщо вона розчарована недостатньою силою цієї системи, і в той же час – або пізніше – підкоритися іншій системі, яка за рахунок своєї більшої потужності або великих обіцянок може задовольнити її … бажання» [Фромм 1995: 145]. Проте боротьба авторитарного характеру проти влади насправді є «бравадою, спробою зміцнитися, подолати почуття власного безсилля», оскільки «мрія підкоритися, усвідомлена чи ні, при цьому зберігається» [Фромм 1995: 146]. Таким чином, авторитарна особистість здатна лише до домінування та / або підпорядкування; вона не потребує ні рівності, ні солідарності з Іншим. У руслі порушеної проблеми важливими для нас є висновки Е. Фромма про те, що філософія

авторитарного характеру, по суті, є «нігілістичною і релятивістською, незважаючи на видимість її активності», оскільки «зростаючи на напруженому відчаї, на повній відсутності віри, ця філософія веде до нігілізму й заперечення життя» [Фромм 1995: 148 – 149].

Зрештою, узагальнюючи власні спостереження щодо специфіки «авторитарної» свідомості естетичного суб'єкта в умовах політико-ідеологічної концептуалізації літературно-художньої сфери, можемо сказати, що соціально-психологічні механізми функціонування означеної категорії полягали в підпорядкуванні внутрішнього «я» абсолютному авторитетові надсуб'єкта («Великого Вождя», партії, влади, народу). Точніше, кажучи словами В. Тюпи, в сублімації власної суб'єктивності, яка заміщувалася гіперсуб'єктивністю надсвідомості [Тюпа 1998: 63]. Відтак літературний текст в естетичних координатах соцреалістичного канону тридцятих репрезентує не художній діалог, не паритетну комунікацію, а «дискурс влади» з експліцитно виявленим авторитарним домінуванням, авторитарним тиском та авторитарним маніпулюванням свідомістю естетичного адресата.

Література: *Адорно 2001*: Адорно Т. В. Эстетическая теория [пер. с нем. А. В. Дранова]. – М.: Республика, 2001. – 527 с.; *Асмолов*: Асмолов А. Г. Механизмы подавления индивидуальности в тоталитарных культурах / [Електронний ресурс] / А. Г. Асмолов. – Режим доступу: http://old.firo.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=432 &Itemid=70; *Бахтин 1975*: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. л-ра, 1975. – 504 с.; *Бахтин 1979*: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.; *Белая 1990*: Белая Г. Угрожающая реальность // Избавление от миражей: Соцреализм сегодня: сб. ст. [сост. Е. А. Добренко]. – М.: Сов. писатель, 1990. – С.28 – 48; *Бердяев 1990*: Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. – М.: Наука, 1990. – 220 с.; *Гаджиев 1992*: Гаджиев К. С. Тоталитаризм как феномен XX века // Вопросы философии. – 1992. – № 2. – С. 3 – 25; *Голубков 1992*: Голубков М. М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20 – 30-е годы. – М.: Наследие,

1992. – 200 с.; *Добренко 2000*: Добренко Е. Соцреализм и мир детства // Соцреалистический канон: сб. статей / [под общей ред. Х. Гюнтера и И. Добренко]. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 31 – 40; *Добренко 1990:* Добренко Е. Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма // Новый мир. – 1990. – № 2. – С. 237 – 250; Козлова 1999: Козлова Н. Н. Согласие, или Общая игра (методологические размышления о литературе и власти) // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 40. – С.193 – 209; *Лейдерман 2002*: Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 3 – 47; *Ленин:* Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература / [Електронний ресурс] / В. И. Ленин. – Режим доступу: http://vilenin.eu/t12/p098; *Луначарский 1930:* Луначарский А. В. Искусство как вид человеческого поведения [Стенограмма доклада на съезде по изучению поведения человека. Январь. 1930 г.]. – Л.-М. : Гос. мед. изд-во, 1930. – 30 с.; *Надточий 1989*: Надточий Э. Друк, товарищ и Барт: Несколько предварительных замечаний к вопрошению о месте социалистического реализма в искусстве XX века // Даугава. – 1989. – №8. – С. 114-126; На рівень нових знань 1932: На рівень нових знань // Критика. – 1932. – № 4. – С.5 – 10; Ортега-и-Гассет 1991: Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.; Полонский 1980: Полонский В. П. Художник и общественные классы (О теории “социального заказа”) // Из истории советской эстетической мысли, 1917 – 1932: сб. материалов [сост. А. Г. Белая]. – М.: Искусство, 1980. – С. 207 – 215; *Резолюция ЦК РКП (б) 1980*: Резолюция ЦК РКП (б) “О политике партии в области художественной литературы” от 18 июня 1925 года // Из истории советской эстетической мысли, 1917 – 1932: сб. материалов [сост. А. Г. Белая]. – М.: Искусство, 1980. – С. 52 – 58; *Тюпа 1998*: Тюпа В. И. Постсимволизм: теоритические очерки русской поэзии XX века. – Самара: ООО Научно-внедренческая фирма “Сенсоры, Модули, Системы”, 1998. – 155 с.; *Фромм 1995*: Фромм Э. Бегство от свободы [пер. с англ. Г. Ф. Швейника]. – 2-е изд. – М.: Прогресс, 1995. – 253 с.; *Хархун 2009*: Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: ґенеза, розвиток, модифікації. – Ніжин: ТОВ “Гідромас”, 2009. – 508 с.

Юлія Цар

ББК83.3 3 (4) 3
УДК 821.161.2: [111.852+801.73+165.62]

Аспекти пізнавання художнього твору: Олександр Потебня – Роман Інгарден (Aspects of Perception of Work of Art: Alexander Potebnya – Roman Ingarden)

У статті розглядаються аспекти пізнавання (сприймання) художнього твору на основі літературознавчих праць О. Потебні та Р. Інгардена. Вивчається зв'язок процесу сприймання художнього твору з поняттями свідомості, апперцепції, читача тощо; досліджуються основні етапи творення та сприймання художнього твору.

***Ключові слова**: сприймання, інтерпретація, свідомість, реципієнт, конкретизація.*

Tsar U. Aspects of Perception of Work of Art: Alexander Potebnya – Roman Ingarden.

The article deals with aspects of perception of work of art in the literary works by A. Potebnya and R. Ingarden. The article researches the connection of process of creative work with notions consciousness, apperception, reader; researches the main stages of creative and perception of work of art.

***Key words**: perception, interpretation, consciousness, reader, specification.*

Доля творчої спадщини українського вченого-мовознавця та літературознавця Олександра Опанасовича Потебні була справді драматичною. Це було зумовлено і російською самодержавною політикою (вкінці 20-х років XX ст. теорія О. Потебні дедалі частіше стає об’єктом різкої критики офіційних радянських літературознавців, а вже із середини 30-х років вона фактично була заборонена як немарксистська); принциповою відмінністю багатьох ідей ученого від тих концепцій, що панували і були загальновизнаними на Заході як у мовознавчій, так і в літературознавчій науці. Не останню роль відіграло й те, що літературознавчі концепції вченого не були викладені систематично, а були розпорошені у багатьох дослідженнях. Ці вчення залишилися невідомими у світовому літературознавстві:

«Така неуважність не стільки зумовлена упередженістю до східноєвропейської науки про літературу, скільки фактично «спровокована» самим Потебнею. Він не вважав літературознавство основним предметом своєї інтелектуальної творчості, зосереджуючи натомість наукові зусилля в галузі лінгвістики» [Фізер 1993: 4]. За словами дослідника творчості О. Потебні Івана Фізера, з усіх публікацій О. Потебні лише три присвячено питанням літературної теорії: одну з них вчений опрацював сам, викладаючи на той час у Харківському університеті, а дві інші становлять нотатки до лекцій, які були зібрані, опрацьовані й опубліковані його учнями. «Однак усі три праці є швидше конспектами, а не систематизованими дослідженнями. Отож, літературну теорію Потебні, яка існує радше in ovo, ніж in extenso, необхідно видобути й реконструювати на основі праць у ділянці мовознавства, міфології і фольклору» [Фізер 1993: 4]. Саме тому чимало оригінальних думок та ідей ученого не відразу увійшли в науковий обіг, хоча й випереджували свій час.

О. Потебня порушив важливі проблеми, які згодом постали перед європейською літературознавчою наукою, і намагався дати їм своє вирішення. Теорія творчості О. Потебні включає такі аспекти, як творчість та її механізми, психологічне підґрунтя творчого процесу, інтуїція, інтерпретація та розуміння художнього твору; у працях О. Потебні наявні думки, які змушують згадати пізнішу чотиришарову модель структури художнього твору відомого польського дослідника Романа Інґардена (праця «Про пізнавання літературного твору»); думки про нескінченне життя поетичного твору в поколіннях читачів; про розрізнення потенціального і актуального буття естетичного предмета у феноменології Оскара Беккера, а «одна з улюблених ідей Ролана Барта – ідея «безкінечної відкритості» поетичного твору «для нових розшифровок», читача як того «простору», в якому текст дістає свій історично змінний смисл,− сприймається як перифраз великих ідей Потебні» [Дзюба 2006, 2: 524]. Зазначені питання та проблеми залишаються актуальними і в наш час і потребують свого детального дослідження та вивчення.

Однією з найважливіших залишається проблема сприймання (пізнавання) художніх творів, яка у свою чергу породжує низку інших проблем, а саме: проблему реципієнта у

тріаді «автор – твір – читач», проблему інтерпретації художнього тексту тощо. Літературознавець Л. Білецький у праці «Перспективи літературно-наукової критики» зазначає, що саме О. Потебня був першим, кому вдалося осягнути таємницю художньої творчості, таємницю, яку ми називаємо «душею поезії, альфою й омегою того, чим поезія приковує до себе всю увагу, всю творчу уяву читача, слухача, чим вона чарує так многосторонно, через що поетичні твори забуваються, умирають, або живуть, відроджуються, й життя їх зростає на цілі століття, а то й вічно…» [Білецький 1924: 3]. Прагнення вченого збагнути внутрішню природу художньої творчості та її формальні основи привела до виникнення поетико-психологічної школи в українському літературознавстві, що було вагомим кроком уперед у розвитку науки про літературу: «Ознайомлення з цією школою інтерпретації твору надзвичайно важне, бо вона широким і яскравим сяйвом освітить перспективу літературно-наукової еволюції далекого майбутнього нашої науки» [Білецький 1924: 3].

Порівнюючи художній твір зі словом, О. Потебня у праці «Думка й мова» зазначає, що слово не є засобом повідомлення вже готової думки, воно спонукає того, хто мислить, до роботи думки; отже, слово є засобом створення думки з нових сприйнять за допомогою сприйнятого раніше (тобто попереднього досвіду).

За аналогією до виникнення слова вчений розглядає і процес художнього творення, який зводить до наступного: “щось, яке ми позначаємо через ***x***, неясне для автора, яке існує як питання для нього, шукає відповіді. Відповідь автор може знайти тільки в попередньому, вже набутому або навмисно розширеному змісті своєї думки. Цей зміст ми позначимо через ***A***. В цьому ***A*** під впливом ***x*** відбувається деякий рух, неспокій, хвилювання; ***x*** нібито відштовхує з ***A*** все те, що для нього не підходить, і притягує споріднене; це останнє сполучається в образі ***a***, і виникає судження: ***x*** я уявляю собі у вигляді ***a***» [Потебня 1985: 260]. Отже, за О. Потебнею, процес художнього творення зводиться до формули $x\ A \rightarrow a$, де ***x*** – це те, що пізнаємо; ***A*** – певний запас наших попередніх знань; ***a*** – щось спільне, схоже між ***x*** та ***A***.

За словами О. Потебні, «процес творення слова або поетичного образу повністю аналогічний процесові розуміння

того й іншого» [Потебня 1985: 258]. Це означає, що при розумінні слова чи художнього твору в реципієнта виникають ті самі три елементи, які з'явилися у процесі художнього творення, але в іншому порядку: «При утворенні поетичного твору в ту саму мить, коли ***x*** пояснюється за допомогою ***A***, виникає і ***a***. При розумінні ж слухачеві або читачеві дано насамперед знак, тобто ***a***; але ми знову цей знак мусимо пояснити запасом нашої попередньої думки, тобто ***A***. Для нас ***a*** повинно бути вказівкою на те, що ми пізнаємо, тобто на ***x***» [Потебня 1985: 258]. Отже, за О. Потебнею, ми можемо розуміти художній твір лише настільки, наскільки беремо участь у його творенні.

Ці проблеми згодом розробляв польський дослідник Роман Інґарден. Зокрема, у праці «Про пізнавання літературного твору» вчений зазначає, що першорядне значення у процесі сприйняття належить поняттю «*конкретизації*», яке визначається як своєрідне «заповнення» кожним індивідуальним читачем схематичної структури літературного твору у процесі читання. Схематичність, за словами дослідника, – це основна структурна властивість кожного літературного твору. У творі присутні також так звані місця недоокреслення, які потребують актуалізації (тобто доокреслення) через реципієнта (споживача) у процесі конкретизації. Послуговуючись терміном Е. Гуссерля, Р. Інґарден зазначає, що читана в певний момент частина художнього твору оточена подвійним горизонтом конкретизації: «а) уже прочитаних частин, які переходять у «минуле» твору і б) частин, ще не читаних і до цього моменту невідомих» [Інґарден 2001: 187]. За Р. Інґарденом, «пізнання літературного твору здійснюється у низці послідовних фаз, синтетично між собою пов'язаних» [Інґарден 2001: 181], а кожен літературний твір має певну тривалість, яка, в свою чергу, тісно пов'язана з будовою твору. Саме ж сприйняття літературного твору здійснюється у такій послідовності, в якій реципієнт має сприймати (читати) частини твору одна за одною: «Послідовність частин у творі перетворюється у часову наступність фаз читання і в часову черговість частин конкретизації відповідного твору. Читання має відбуватися як процес, розтягнений у часі» [Інґарден 2001: 182]. Тому Р. Інґарден зазначав, що передусім треба звернути увагу на дві різні фази пізнавання літературного твору, а саме: фазу під час читання і фазу після прочитання. У процесі читання кожен

фрагмент прочитаного тексту впродовж певного проміжку часу перебуває у стані живої присутності для читача, а потім переходить у ту іпостась, в якій більше не є присутнім актуально у безпосередній живості. Проте цей фрагмент повністю не зникає з поля зору читача, а мимовільно западає в горизонт його минулого. Проте пізнавання літературного твору відбувається не лише у процесі читання, а й по його завершенні, коли читач ознайомлений з усім твором, з усіма його розділами та частинами. Здавалося б, що за таких умов читач може якнайкраще розуміти твір, повністю осягнути його суть та ідею. «Поза тим, так зване «враження», яке в цій хвилині справив на нас твір і під яким живемо ще деякий час, − це тільки відгомін минулої перцепції (певного виду досвіду). Жодна з частин твору вже не присутня для нас сама в актуальній перцепції, натомість попередньо, під час читання, принаймні одна фаза завжди була присутня» [Інґарден 2001: 203]. Таке ознайомлення реципієнта з твором має свої переваги, адже лише тоді в полі досвіду читача буде остаточне впорядкування як предметів, що представлені у творі, так і послідовності частин та взаємне підпорядкування решти рівнів твору. Отже, пізнавання окремих частин твору веде до пізнавання твору загалом; а те, що «літературний твір може виявитися лише у низці послідовних і перехідних виглядів, а не сприйнятися за раз в одному акті читання (так само, як і скульптуру не можна бачити відразу з усіх боків) – найкраще доводить, що літературний твір є трансцендентальним як до розмаїтих актів перцепції, що виконуються під час читання, так і до численних виглядів, в яких він презентується» [Інґарден 2001: 204].

Отже, згідно із твердженнями Р. Інґардена, така співтворчість, з одного боку автора, а з другого – реципієнта веде до величезної кількості інтерпретацій одного й того самого художнього твору, адже кожен сприймач буде розуміти твір по-своєму. Це, звичайно, зумовлено як фізичними, так і психологічними чинниками людської особистості. Якби, наприклад, зібрати певну кількість осіб і попросити їх описати, скажімо, осінній ліс, то, безперечно, отримаємо стільки ж словесних малюнків, скільки є присутніх осіб, а жоден опис не буде повторюватися. Це твердження стосується і художнього твору, адже він перестає існувати, якщо його не читають, і

починає створюватися заново при кожному новому прочитанні: «Немає однієї «Божественної комедії», а є стільки творінь Данте, скільки було і буде ще читачів» [Уэллек, Уоррен 1978: 159].

Проте множинність інтерпретацій одного художнього твору виникає не лише при прочитанні його кожним новим читачем, але і при повторному сприйманні одним і тим самим реципієнтом. Адже два окремих, віддалених між собою у часі прочитання художнього твору також можуть мати суттєві відмінності, оскільки між першим і другим сприйманням твору відбуваються певні процеси духовного розвитку, певні світоглядні зміни, які, у свою чергу, викликають у читача відмінне від попереднього сприйняття.

Український учений підкреслював нерозривний зв'язок процесів творення і сприймання з природою людської свідомості. Н. В. Осьмаков у праці «Психологічний напрям у російському литературознавстві» зазначає, що в межах російського культурно-історичного літературознавства «виник психологічний напрям, засновниками якого були О. О. Потебня и Д. Н. Овсянико-Куликовський" [Осьмаков 1981: 5]. Ці вчені, приймаючи основні принципи методології культурно-історичної школи, все ж зосередили свою увагу на «глибинних проблемах співвідношення мови і думки, відмінності наукового й художнього мислення, взаємозв'язку літератури й суспільної психології, психології творчості та сприйняття творів художньої літератури» [Осьмаков 1981: 5].

О. Потебня стверджує, що все, що є в душі людини, розпадається на дві нерівні сфери; одна – широка, невідома нам, але не втрачена для нас, бо багато що з неї спадає на думку без нових сприйнять ззовні; друга сфера нам відома, вона перебуває у свідомості і є дуже обмеженою у порівнянні з першою. Свідомість О. Потебня визначає як «сукупність актів думки, що справді відбуваються даної миті» [Потебня 1985: 227]. О.Потебня наголошує, що канали зв'язку у сфері людської свідомості дуже вузькі: «Тобто треба собі уявити, що у нас, кажучи образно, в голові існує вузенька сцена, на якій всі діючі особи поміститися не можуть, а виходять, пройдуть і зійдуть. Ось цю маленьку сцену, яку точніше не можна визначити, і називають свідомістю; а все те, що не доходить до свідомості, а наближається до деякої міри до неї, кажуть, перебуває за порогом свідомості» [Потебня

1985: 250], тобто знаходиться у підсвідомості. Проблеми щодо поняття підсвідомості стали об'єктом вивчення трактату Івана Франка «Із секретів поетичної творчості», у якому автор, виходячи із засад експериментальної психології і послуговуючись Дессуаровим терміном, називає її «нижньою свідомістю» і визначає як глибоку верству психічного життя, що лежить в тіні, але проте є не менш важливою, а для багатьох людей вона є значно важливішою, аніж уся багата діяльність верхньої верстви. Терміни верхня та нижня свідомість були запозичені ще у Фрідріха Гербарта, який вперше вказав на те, що в людини є верхня і нижня свідомість. Отже, ідеї О. Потебні та І. Франка мали виняткове значення для подальших досліджень процесів мислення. Наприклад, Р. Піхманець у статті «Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів» подає так звану сучасну «картографію» людської психіки: «Відразу за свідомістю пролягає зона сенсорних переживань абстрактного характеру» [Піхманець 1998: 315]. Ця зона, за словами дослідника, пов'язана із тактильними відчуттями у різних частинах тіла, зі звуками та запахами. Її ще називають сенсорним бар'єром перед неосяжними глибинами душі. Далі, за зоною сенсорних переживань, знаходиться рівень біографічних споминів та індивідуального безсвідомого, тобто осілі в глибоких закамарках «нижньої свідомості» образи і враження, події та обставини з життя індивіда від його народження, а також всі ті сприйняття, які в різний спосіб впливали на його органи чуттів. За цими двома рівнями проступає широкий спектр позаособистісних переживань, що містить у собі два головних рівні: перинатальний (охоплює важливі психологічні, філософські та духовні параметри) і трансперсональний, який містить типи переживань внаслідок внутрішніх мандрівок у власні неусвідомлювані і понадсвідомі сфери, або, іншими словами, це історична регресія в біологічне і культурне минуле.

Іван Франко у своїх наукових працях, звісно, не міг торкатися тих понадсвідомих сутностей; його цікавила перш за все експериментальна психологія, а саме праці Густава Фехнера, який, у свою чергу, спирався на праці Ф. Гербарта. Проте Франкове «художнє слово завдяки своїй здатності дошукуватися істини не шляхом опосередкованих логічних необхідностей, алгоритмізації і розкладу на дискретні складові, а спираючись на

цілісне бачення, має можливість проникати в найсокровенніші тайники людської душі. Тому в своїх поетичних і прозових творах письменник не просто висловив подібні до проголошених у трактаті думки, а й раз за разом занурювався у справдешні нетрі підспудного нуртування психіки» [Піхманець 1998: 316].

Отже, українською літературознавчою наукою було вперше порушено важливі проблеми, які згодом продовжувало вивчати європейське літературознавство. Наприклад, О. Потебня зазначає: «Слово ділить неперервну течію сприйнять на окремі акти і в такий спосіб створює об'єкти думки, які підлягають дії інших таких же» [Потебня 1985: 266]. Ця думка вченого змушує згадати судження та поняття, що були запропоновані *феноменологією* – однією із найбільш впливових філософських течій XX ст., що мала суттєвий вплив на західне літературознавство. Згідно із феноменологічним твердженням, людина сприймає весь зовнішній світ через призму своєї свідомості, що уявляється нескінченним потоком, у якому можна виділити самодостатні одиниці (*феномени*), отже, про світ як такий немає сенсу говорити, оскільки існує лише той світ, який перебуває у людській свідомості. За словами Е. Гуссерля, засновника філософської феноменології, людська свідомість завжди спрямована на певний предмет, цю її властивість називають *інтенційністю*. *Інтенція* – це задум, первинна одиниця, з якої народжується художній твір. Про задум (інтенцію) автора ще задовго до виникнення феноменології говорив і О. Потебня. Для нього такою інтенцією було «щось, яке ми позначаємо через ***x***, неясне для автора, яке існує як питання для нього, шукає відповіді» [Потебня 1985: 260]. За словами О. Потебні, ***x*** є тим первинним авторським задумом, хоча ще й нечітко окресленим: «**x** неможливо визначити вже тому, що для самого поета воно з'ясовується лише настільки, наскільки виражається в образі, тобто лише почасти» [Потебня 1985: 270]. Для того, щоби бути втіленим у життя, авторський задум, взаємодіючи із певним життєвим досвідом, приводить до виникнення художнього твору; останній, звільнившись з-під влади свого митця, стає чимось стороннім і для самого автора. З цього моменту, за словами О. Потебні, автор і твір знаходяться на протилежних «берегах», тобто автор тепер стає критиком чи просто читачем власного твору і може інтерпретувати його так

само, як і будь-який інший читач. Під задумом автора можна розуміти лише його задум у момент творчості. Далі це поняття можна трактувати двояко: в першому випадку мова йде про свідомий задум, який автор намагався втілити у своєму творі, в другому випадку – про весь свідомий чи несвідомий авторський задум упродовж тривалого часу, за який створювався твір. Проте відтворити задум більшості творів неможливо, оскільки читач не має жодних даних, окрім самого твору. Задум автора може бути значно ширшим за художній твір, а може бути всього лиш вираженням тих ідеалів, які намагався донести автор, а створений твір часто не співпадає із тим, яким задумав його автор: «Невідповідність між авторським задумом і реальним змістом його твору – звичне явище в історії літератури» [Уэллек, Уоррен 1978: 162]. О. Потебня зазначає, що митець все одно ставиться до свого власного твору як ціннитель, визнає його самостійне буття. Тому обмежуватися лише самим авторським задумом неможливо, адже, за О. Потебнею, «слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета осягнути ідею його твору» [Потебня 1985: 49], тобто художній твір є не статичним предметом, а чимось постійно створюваним, він не може міститися як готова даність ні в душі автора, ні в душі читача. Подальше вивчення цієї проблеми західноєвропейською літературознавчою наукою, зокрема феноменологією, доводить, що літературний твір є тим предметом, на який завжди спрямована наша свідомість. За Р. Інґарденом, «літературний твір – це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою – текст, усталений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу можливої репродукції. Завдяки двоплановості його мови він водночас інтерсуб'єктивно доступний і відтворюється, тому стає предметом інтенційним, інтерсуб'єктивним з огляду на певну суспільність читачів. Як такий, він не психічний, а трансцендентальний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів» [Інгарден 2001: 181].

Іван Фізер у праці «Психолінгвістична теорія Олександра Потебні» зазначає, що з позиції феноменологічної естетики теорію художнього твору О.Потебні можна трансформувати так: «художній твір є умовним об'єктом, який, аби реалізуватися,

мусить бути сприйнятим, естетично конкретизованим… Твір радше здійснюється, ніж існує… він має лише дві складові частини – зовнішню форму і внутрішню форму. Третя складова частина – значення, зміст або задум – привноситься в нього здатністю до образного сприйняття або апперцепцією» [Фізер 1993: 22]. Саме апперцепція, яка для О.Потебні постає як «участь найсильніших уявлень у створенні нових думок» [Потебня 1985: 226], здатна породжувати різноманітні форми сприйняття. Позначивши внутрішню форму, або образ як ***A***, і його значення як ***x***, Потебня зауважив, що ***x*** (значення поетичного образу) помітно змінюється при кожному новому сприйнятті ***A*** однією й тією самою людиною, а відповідно ще більше змінюється при сприйнятті іншою людиною, тоді як ***A*** лишається майже незмінним. Отже, згідно із вченням О.Потебні, значення поетичного образу змінюється при кожному новому сприйнятті, а сам образ залишається незмінним: «Один і той же художній твір, один і той же образ по-різному діють на різних людей і на одну особу в різний час, так само як одне і те ж слово кожним розуміється інакше; тут відносна нерухомість образу при змінюваності змісту» [Потебня 1985: 45]. Отже, «з феноменологією теорію Потебні споріднює те, що художній текст трактується як умовна категорія, що передбачає можливість різних інтерпретацій, відчитування у ньому різних значень» [Ільницький 2008: Кн.3: 711], проте, на відміну від тих учених, які стверджували, що інтерпретація тексту є безкінечною, О.Потебня «заперечував можливість нескінченних витлумачень тексту, він ставив цю можливість у залежність від характеру національного світосприйняття, закодованого в ресурсах мови» [Ільницький 2008, 3: 711].

Вивчаючи праці О.Потебні, помічаємо, що це не єдина думка вченого, яка згодом була перейнята західноєвропейською наукою. Зокрема, у праці «Думка й мова» О.Потебня порівнює слово (мікротвір) із твором мистецтва. У слові він виділяє зовнішню форму (або членороздільний звук); зміст, що об'єктивується через звук; внутрішню форму, тобто найближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким виражається зміст. Художній твір, аналогічно до слова, матиме подібну будову. Ці думки О.Потебні також змушують згадати чотиришарову модель будови художнього твору в польського дослідника Романа

Інґардена. У праці «Про пізнавання літературного твору» вчений висловив твердження, що твір мистецтва – утворення багатопланове» [Інґарден 2001: 179], оскільки він містить у собі план звучання слів та утворень, а також типів звучання вищого порядку – це так званий звуковий пласт, який, звичайно, не слід ототожнювати зі звучанням слів; звуковий пласт становить основу для наступного рівня художнього твору – плану значущих одиниць, тобто речень і груп речень. Ця синтаксична структура створює основу для третього рівня – плану схематичних образів, через які виявляються різні предмети, що представлені у творі; й останній четвертий рівень – це план предметів, представлених через чисто інтенційні стани речей, а ці стани визначаються значеннями речень, що входять до складу твору. За словами дослідника, літературний твір також складається з матерії та форми окремих планів, з яких випливає внутрішній зв'язок між усіма планами, що й забезпечує формальну цілісність твору. «Окрім будови планів, літературний твір відзначається впорядкованою послідовністю своїх частин, які творять фрази, зв’язки між фразами, розділи тощо. На противагу переважній кількості речень наукового твору, які справді є судженнями, речення висловлювань, які виступають у літературному творі, не є власне судженнями, а тільки квазісудженнями» [Інґарден 2001: 179 – 180].

Проте, якщо слово у теорії О.Потебні виступає національною складовою одиницею, образом (мікротвором), то Р. Інґарден у цьому питанні спирається на лінгвістичну теорію Фердінанда де Сосюра, який наголошував, що назви предметів є довільними (чи випадковими): «Позначення немотивоване, тобто довільне щодо свого позначеного, з яким у нього немає жодного природного зв’язку в дійсності» [Сосюр 1998: 90]. Ф. де Сосюр, наголошуючи на суттєвій відмінності між поняттями langue і parole, тобто між системою мови та індивідуальним мовленням, зазначав, що система мови (langue) – це сукупність правил і норм, взаємовідношення і дію яких можна дослідити та описати, не порушуючи її цілісності, хоча в мовленні окремих індивідів нерідко зустрічаються порушення її правил та деяких норм. У цьому плані художній твір перебуває у тій же ситуації, що й мова, оскільки у ньому не можна виразити всю мовну систему повністю. Аналогічна ситуація спостерігається і в процесі

пізнання, адже неможливо пізнати об'єкт всебічно; у пізнаваному об'єкті ми завжди вловлюємо його так звану обов'язкову структуру (тобто те, що насправді існує в реальності незалежно від нашої волі). Так само і структура художнього твору включає в себе певні властивості, які читач повинен обов'язково засвоїти.

До таких компонентів, за О.Потебнею, належить, наприклад, зовнішня форма слова, яка є невіддільною від внутрішньої і змінюється разом з нею, без неї перестає бути сама собою. Порівнюючи художній твір зі словом, вчений зазначає, що у художньому творі є ті ж самі стихії, що й у слові: «*зміст* (або ідея), який відповідає чуттєвому образу або розвинутому з нього поняттю; *внутрішня форма, образ*, який вказує на цей зміст, що відповідає уявленню (яке також має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприйнять, або на поняття), і, нарешті, *зовнішня форма*, в якій об'єктивується художній образ» [Потебня 1985: 47]. Різницю між *зовнішньою формою слова* (звуком) і твором учений вбачає у тому, що у творі як прояві складної душевної діяльності зовнішня форма більш перейнята думкою, а *внутрішня форма* дає напрям думці слухача, пробуджуючи останнього, даючи йому тільки спосіб розвитку значень, не визначаючи при тому меж його розуміння.

Роман Інґарден у праці «Питання змісту і форми в художньому творі» для вирішення проблеми, що є формою, а що змістом у художньому творі послуговується трьома основними поглядами: 1) так званою «анатомічною» точкою зору, що обмежується самим твором; 2) «феноменологічно-описовою» точкою зору, що базується на зверненні до конкретизації художнього твору; 3) «функціонально-естетичною» точкою зору.

Вважаючи окремі рівні художнього твору за його частини, які не можна відділити від нього, автор зазначає, що ці рівні становлять *«зміст»* твору: «Вважаючи окремі рівні художнього твору за його частини, які не можна відділити, можемо стверджувати, що ті «рівні» становлять «зміст» твору» [Ingarden 1937: 164]. «Форму» ж твору Р. Інґарден визначає як сукупність зв'язків, які виникають між рівнями твору. З погляду чисто анатомічної точки зору «формою» буде загальне розміщення окремих рівнів твору. Згідно із феноменологічно-описовою теорією, об'єктом вивчення якої є опис тих відношень, що виникають між рівнями твору , значеннєвий рівень стає

майже невидимим, а на перший план виступає рівень представлених предметів. Форма ж художнього твору з функціонально-естетичного погляду буде відмінною від двох попередніх, якщо вивчати її через ті відношення між рівнями художнього твору, які виконують конститутивну функцію при творенні художнього естетичного предмету.

Отже, зазначимо, що в судженнях О.Потебні та Р.Інґардена щодо процесу пізнавання художнього твору є чимало спільного, а саме: спільним у поглядах вчених щодо питання будови художнього твору є виділення в останньому змісту та форми (зокрема, зовнішньої та внутрішньої в теорії О.Потебні). Проте Р.Інґарден, поглиблюючи ці знання, пропонує чотиришарову модель будови художнього твору, а для О. Потебні, який брав за основу слово, художній твір не розчленовується на певні складові компоненти. Якщо, на думку О.Потебні, зовнішня форма – це те, в чому втілюється художній образ, то у Р.Інґардена формою виступає загальне розміщення рівнів твору та наочно представлених предметів; початком кожного літературного твору є задум (інтенція) автора; найкращою перцепцією літературного твору буде та перцепція, яка зазнає найменше перешкод; кожен літературний твір після свого створення починає існувати незалежно від автора, отримуючи таким чином безліч інтерпретацій; важлива роль у процесі пізнавання (і творення) художнього твору належить людській свідомості; літературний твір не є готовою даністю, він є чимось постійно створюваним; якість пізнання художнього твору буде залежати від індивідуальних характеристик кожного реципієнта; виділення О. Потебнею у слові трьох складових компонентів (зовнішньої форми, змісту та внутрішньої форми) нагадує чотиришарову модель структури літературного твору в Р.Інґардена. Таким чином, українське літературознавство збагатило західноєвропейську науку оригінальними думками та твердженнями, термінами та поняттями, які отримали свій подальший розвиток у низці праць представників різних літературознавчих шкіл та напрямів XX століття.

Література: *Білецький 1924*: – Білецький Л. Перспективи літературно-наукової критики. – Прага – Берлін: Вид.-во «Нова Україна», 1924. – 80 с.; *Дзюба 2006*: – Дзюба І. Олександр

Білецький і проблема літературознавчого синтезу // І. Дзюба. З криниці літ: У 3 т. – Т. 2. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 516 – 524.; *Ільницький 2008*: – Ільницький М. Ідеї Олександра Потебні в літературних працях Івана Дзюби // М. Ільницький. На перехрестях віку: У 3 кн. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. 1. – 838 с.; *Інґарден 2001*: – Інґарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 2001. – С. 176 – 204.; *Ingarden 1937*: – Ingarden R. Sprawa formy i treści w dziele literackim // Życie Literackie. Organ Towarzystwa Polonistów Rzeczypospolitej, Poświęcony Nauce o Literaturze i Krytyce Literackiej. – Warszawa, 1937. – Rok 1. – Zeszyt V. – S. 153 – 167.; *Осьмаков 1981:* – Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсянико-Куликовский. – М.: Просвещение, 1981. – 160 с.; Піхманець 1998: Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. (25 – 27 вересня 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – С. 313 – 319.; *Потебня 1985*: – Потебня О. Естетика і поетика слова. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.; *Сосюр 1998*: – Сосюр Фердінан де. Курс загальної лінгвістики. – К.: Основи, 1998. – 324 с.; *Уэллек, Уоррен 1978*: – Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 318 с.; *Фізер 1993*: – Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні. – К., 1993. – 107 с.

В статье рассматриваются аспекты познания (восприятия) художественного произведения на основе литературоведческих работ А. Потебни и Р. Ингардена. Изучается связь процесса восприятия художественного произведения с понятиями сознания, апперцепции, читателя и т. д.; исследуются основные этапы создания и восприятия художественного произведения.

***Ключевые слова**: восприятие, интерпретация, сознание, реципиент, конкретизация.*

ЖУРНАЛІСТИКА

Вадим Ткачук, доц. (Тернопіль)

УДК 070 + 695.1
ББК 76.120.7+76.02

Мистецтво рекламного дискурсу

Висвітлюються мета і завдання реклами, структура рекламного тексту, його технологія написання, особливості кожного компонента оголошення від заголовка до оформлення рекламного дискурсу. Увага звертається на діалогізм творця реклами з майбутнім читачем, потенційним покупцем пропонованого товару. Особлива увага звертається на психологічні аспекти сприймання інформації, мистецтво творення дієвої і результативної реклами.

Ключові слова: *текст, реклама, менеджер, рекламодавець, дискурс, діалогізм, рецепція, психологія сприймання.*

Tkachuk V. Art of the advertisement discourse.

This is to show the relations between the aim and the task of the text of advertisement, technology of its creation, peculiarities of each component from announcement to completion of the advertisement discourse. Special attention is paid to communication between the author of the advertisement and a recipient and a potential buyer of the proposed goods. The special attention is drawn to psychological aspects of information perception, the art of creation of effective advertisement.

Key words*: text, advertising, manager, advertiser, discourse, dialog, perception and psychology of reception.*

Структура рекламного тексту. Рекламний текст розкриває основний зміст рекламного послання. Його завдання своїм зовнішнім оформленням, назвою привернути увагу потенційного покупця, а саме: з'ясувати суть пропозиції, зацікавити і переконати адресата придбати пропонований товар. Він складається з п'яти основних елементів, які майже завжди використовуються в рекламі: *заголовок*; *підзаголовок*; *основний текст*; *підписи* і *коментарі*; *рекламний лозунг* (*слоган*).

Заголовок привертає увагу до тексту, зацікавлює покупця. Це стержень реклами, найбільше впливає на реципієнта. Тому потрібно представити його могутнім за впливом і ясним за значенням. Варто використовувати стиль новин. *Підзаголовок* – місток між заголовком і основним текстом. Якщо клієнта зацікавив заголовок, то підзаголовок дає ще один шанс залучити його до придбання товару. *Основний текст* висвітлює пропозиції заголовка. За своєю структурою текст ділиться на три частини: вступ, основну частину і висновок. У *вступі* рекламодавець уводить споживача в тему. Це доречно в тому випадку, якщо споживач незнайомий з цією проблемою, або, можливо, не усвідомлює її як такої. Наприклад, у рекламі медикаментів, водоочисних систем, а також фінансово-консалтинговых послуг таке введення буде необхідним. Якщо ж йдеться про рекламу компанії, то не варто починати з безхмарних далей, а конкретно вказати на те місце, яке займає підприємство на ринку, як давно працює на ньому і яких успіхів досягло.

В *основній частині* викладається суть комерційної пропозиції. В ній указуються основні вигоди товару/послуги. Відомо, що читача рекламного тексту цікавлять не стільки товари, скільки вигода, яку він може мати. Тому головне в цьому розділі довести споживачеві логічно, на прикладах, що рекламований товар, справді, необхідний йому. У *підписах і коментарях* підводиться підсумок запропонованого. Завершальна фраза – слоган (*англ.*) повинна спонукати покупця до необхідної здійсненої ним дії («купуйте сьогодні», «телефонуйте прямо зараз» і т.д.). Це найбільш упливова і діюча сильнодіюча форма торгової пропозиції. За даними досліджень, проведених американськими соціологами, людей, які помічають слогани, в сорок п’ять раз більше, ніж тих, що читають усю рекламу.

Вигадуючи слоган, треба прагнути, щоб він задовільняв такі вимоги: відповідав загальній рекламній темі, був лаконічним, сформульований за допомогою оригінальної гри слів шляхом своєрідної гри слів і містив у собі (в міру можливостей) назву компанії.

Технологія написання рекламного тексту. *Для написання рекламного тексту* необхідно: зібрати факти щодо захисту рекламованого продукту; визначити адресно-цільову аудиторію; встановити, які стереотипи (негативні, нейтральні,

позитивні) є в потенційних споживачів по відношенню до передбачуваного носія реклами; з'ясувати, що саме має запам'ятати потенційний споживач рекламного повідомлення. Відповівши на ці запитання, можна приступати до складання тексту. Для того, щоб текст вийшов витриманим і логічним, психологи рекомендують жінкам-рекламістам взяти на себе роль «спокійної і розумної матері», а чоловікам — «спокійного й упевненого в собі батька».

Стиль написання відповідає образу, який рекламодавець хоче надати товарові: інтелектуальний, дотепний, оригінальний, академічний і т.п. Дуже важливо чітко усвідомлювати, якій категорії споживачів адресується реклама: вона може стосуватися всіх. Визначте, хто є вашою цільовою аудиторією (вік, інтереси, соціальне становище), зверніться до неї «*та її мовою*». Використайте фрази, що відбивають уявні образи, а також слова, що використовуються в побуті. Вони краще розуміються і запам'ятовуються. Потрібно врахувати, що негативні слова («*ні*», «*ніколи*») сприймаються гірше, ніж позитивні й нейтральні. Дуже важливо звертатися не в порожнечу, а до особистості («*Ви зможете зекономити*»).

Оригінальність структури тексту вітається, але вона не повинна нести зайву інформацію, щоб за нею не загубилася суть комерційної пропозиції. В розумних межах корисно використати недомовлення, аби привернути увагу читача. Важливою умовою ефективного рекламного тексту є його виразність. Українська мова багата синонімами й епітетами, і ними потрібно користуватися. Споживач втомився від шаблонних фраз. Так, до речі, до слова «*кращий*», часто уживаному в друкованій рекламі, можна дібрати синоніми: «*вибраний*», «*перший*», «*першокласний*», «*класичний*», «*чудовий*», «*рафінований*», «*витончений*». Слід намагатися викладати думку як можна ясніше, писати короткими реченнями-пропозиціями. Велика кількість дієприслівникових і дієприкметникових зворотів заплутає споживача і відіб'є у нього будь-яке бажання дочитати запропонований текст до кінця.

У рекламному тексті не варто також використати умовний спосіб («*міг би*», «*переконав би*») воно додає тексту невпевненість, а також вкладати в опис власну оцінку (думка приватної компанії не завжди цікава споживачеві). Крім того,

уникайте виразів і понять, що можуть бути витлумачені неоднозначно. Використання технічних і спеціальних термінів доречне тоді, коли текст адресований фахівцям з певної галузі.

Бар'єри на шляху до адекватного сприйняття інформації. Аналіз рекламно-інформаційної продукції засвідчує, що переважна більшість рекламних текстів переобтяжена інформацією. Таке враження, що автори рекламних текстів переслідують мету будь-що заповнити лист інформацією, вважаючи, що папір усе стерпить. Проте обсяг інформації, що сприймається людиною, обмежений. Її надмірність зумоалює перенасичення і, як наслідок, викликає у рецепієнта роздратування предметом реклами.

Часто автори ігнорують доцільність розташування інформації розташування інформації, хаотично розкидаючи текст по всьому листу. Тому вони допускаються помилки, оскільки сприйняття людиною інформації підпорядковується своїм законам. Відомо, що людина оглядає об'єкт не по випадковій траєкторії, а послідовно розглядає поглядом найбільш значущі елементи фігури. Цю властивість ока охоплювати групи букв, їх форму, а також певну довжину рядків є чинником, що прискорює або сповільнює читання. Враховуючи те, що при побіжному огляді потенційний споживач тратить на огляд реклами всього одну секунду (!), важливо, крім конфігурації шрифту, правильно дібрати розмір, інтервал між буквами, рядками, їх довжину і розташування тексту на сторінці. Ученими виявлена траєкторія, по якій відбувається прочитання інформації: спочатку око підіймається на верхній правий кут листа, потім опускається на середину і, поступово обіймаючи інформацію зліва направо, дочитує все до кінця. Ділянки, що найбільш запам'ятовуються, — це початок і кінець тексту, перша і остання фрази.

Для того, щоб око не втомлювалося при читанні інформації, між текстом необхідно робити пропуск: як мінімум, півтора інтервалу. Око автоматично відкидає суцільний довгий текст, не розбитий на абзаци, без шрифтових виділень і підзаголовків. Психологи встановили певні закономірності сприйняття рекламного тексту залежно від його графічного виконання. Так, вертикальне розташування тексту сприймається краще, ніж горизонтальне. Текст з обрамленням привертає більш пильну увагу, ніж без нього. Текст, взятий у квадрат або коло

(стабільна симетрія), спричиняє відчуття упевненості. Еліпс стимулює творчі пошуки. Текст, обрамлений трикутником, що знаходиться на одній з його вершин, стимулює дію.

При розробці дизайну можна використати такі психологічні хитрощі: діагоналі для створення враження рушення, потужності і швидкості, вертикалі для демонстрації переваги, величі і сили, горизонталі — для відчуттів спокою й урівноваженості або солідності, надійності і респектабельності. Кожний малюнок шрифту надає текстові своєрідного емоційного забарвлення. При виборі шрифту потрібно пам'ятати, що він повинен відповідати товарам, що рекламуються. Так, за допомогою шрифтів складного малюнка з округлими контурами букв і контрастними штрихами можна підкреслити легкість, грацiйність виробу, про який йдеться в тексті. Горизонтальні лінії букв спричиняють відчуття тягаря, діагональні спонукають до рушення. Шрифти більш простого малюнка з прямокутним контуром букв підходять для набору текстів, в яких рекламуються простота форми, міцність, надійність предмета. Жирні важкі шрифти доречно використати в рекламі пральних машин, холодильників, електротехніки, а легкі – в рекламі косметики, парфумерії, ювелірних виробів, ексклюзивного одягу і т.п.

Головну інформацію необхідно виділяти особливим шрифтом (жирним / напівжирним). Варто також зауважити, що головної інформації не може бути багато, тому велика кількість напівжирного і жирного шрифту часто свідчить про те, що автор сам не знає, що в його інформації головне, а що другорядне. Шрифт повинен бути таким, що читається. Занадто великий або дрібний шрифт однаково дратує око (оптимальним буде набір 11 чи 12-м кеглем). Кольори шрифту і фону завжди повинні бути контрастними, чим різкіше виділяється шрифт на фоні, тим він легше читається і сприймається. На жаль, чимало рекламодавців вважають, що підготовка рекламного тексту є легкою справою і цілком під силу людині, здатній грамотно і ясно викласти свої думки на папері. Тому пропагується безліч неефективних рекламних текстів, на які даремно викидаються гроші.

Психологічні аспекти сприймання текстової інформації. Перш, ніж за щось братися, треба чітко представити, якими повинні бути результати вашої кампанії? Яка мета вашої

реклами? Яких конкретних дій ви чекаєте від читачів? Надзвичайно важливим є емоційне звернення до них. Всі люди постійно чимось зайняті і стурбовані, поспішають, не маючи часу. Перед рекламодавцем постає нелегке завдання: примусити людей на декілька хвилин перемкнути увагу зі своїх турбот і почути вашу пораду-рекомендацію. Цитата, репортаж, статистичне викладення, заголовок, ім'я — все це може викликати інтерес читача. Але головне, щоб «*приманка»* була логічно пов'язана з текстом, стосувалася безпосередню того, що ви рекламуєте. Інший прийом полягає в тому, щоб читач, занурений у свої проблеми, знайшов у вашій рекламі спосіб їх позбутися. Треба поставити собі питання: «Що більше усього хвилює вашого клієнта (читача)?» або «Про що він більш за все думає?». Слід пропонувати те, про що просять, оскільки люди платять за кінцевий результат. Треба думати не про те, що ваш читач повинен, на вашу думку, придбати, а про те, що він повинен отримати, здійснюючи купівлю. Йому важливі не кошти, а мета: задоволення будь-якої потреби. Слід ставити питання, маючи на увазі потрібну вам відповідь. Інший, ще більш надійний, спосіб, – порушувати питання, що примушують читачів шукати відповідь у рекламі. Люди також мислять образно. Тому свою пропозицію слід описувати жваво і детально, щоб читачі уявили собі все як наяву, увійшли в роль і перейнялися перемиканням почуттів, яких зазнають, якщо придбають те, що ви їм пропонуєте. Нехай читач реально відчує користь від своєї купівлі. *Споживачам також можна нагадати про їх проблеми і запропонувати рішення.* Це найкраще зробити в кінці оголошення. На думку багатьох психологів, страх втрати можливості щось придбати, є почуттям набагато сильнішим, ніж бажання отримати користь від придбання. Але експлуатувати це почуття не треба, грубі залякування не подобаються читачеві. Треба нагадати йому, що в нього є проблема, а у вас – рішення. Запропонуйте кінцевий результат, тактовно давши зрозуміти, які прикрощі чекають читача, якщо він не придбає ваш товар. *Пропонуйте тільки те, що купили б самі.* Це, мабуть, найважливіше правило. Не можна продавати те, що самі ніколи не купите. Це основоположне правило переконання в рекламі. Варто частіше використовувати в рекламі відгуки ваших споживачів. Цей прийом використовується в ній як для масових

товарів, так і для продукції виробничого призначення, програмних продуктів та ін.

При складанні рекламного оголошення дуже корисно знати те, як його будуть читати. Це питання було предметом багатьох досліджень, і запропоновані відповіді дуже специфічні. Є певний маршрут, яке око проходить по кожному рекламному оголошенні. Скажімо, читач переглядає газету або журнал. Він перевертає сторінку, а там пропонується багатообіцяюча продукція, до якої привертаєте його увагу. Що відбувається?
Спочатку його погляд падає на ілюстрацію. Потім він читає заголовок. Тоді дивиться в нижній правий кут рекламного оголошення, щоб дізнатися, хто платить. Взагалі, далі цього більшість людей не йдуть. Відзначимо, що були проведені дослідження, згідно з якими в середньому за день людина має можливість побачити від 1000 до 1500 різних комерційних звертань. З цих приблизно 1500 рекламних оголошень, за оцінками дослідників, середня людина запам'ятовує від семи до десяти.

Такі цифри примушують вас замислитися: відразу видно, що безліч рекламодавців витрачають гроші і дуже мало отримують взамін. Також очевидне те, наскільки важливо оволодіти майстерністю створення реклами, аби замість інтуїтивного виконання роботи застосували прийоми, за допомогою яких ваше рекламне оголошенням потрапляє в першу десятку.

Моделюємо таку ситуацію: ви привернули увагу покупця: він пробіг очима вашу ілюстрацію, заголовок і логотип, і його ще цікавить те, що ви хочете сказати. Куди він дивиться далі? Якщо ви використаєте прямокутну фотографію як ілюстрацію і вмістили під нею підпис, можливо, дрібним курсивом, як це робиться в газетах, далі погляд читача перейде на цей підпис.
Якщо ви зацікавили його і використали в рекламному оголошенні підзаголовки або невеликі малюнки, таблиці чи діаграми, його погляд пробіжиться по них, враховуючи пункти вашої аргументації, що кидаються в очі. Нарешті, якщо ви втримували його увагу протягом всього шляху його погляду і якщо він захотів дізнатися ще більше про те, що ви рекламуєте, ваш читач зосередиться на власне рекламному тексті. Так, згідно з точними дослідженням люди читають рекламні оголошення.

У газетах і журналах частіше за все використовують прямокутні фотографії. Оскільки вони – той вид ілюстрацій, бачити які люди найбільш звикли, і оскільки вони також дають найкращі шанси на хороше відтворення, було б розважливо застосовувати їх завжди, коли це можливо. Вирізки з фотографій дуже незвичайні, тому використовувати їх варто тільки тоді, коли на це є вагома причина.

Важливу функцію відіграють ***заголовки***, оскільки вони є другою зупинкою на шляху сприймання рекламного оголошення. Автор рекламних текстів не повинен помилятися: заголовок – це найважливіша частина рекламного оголошення. Якщо він не комунікативний, ваше рекламне оповіщення не буде сприйматися незалежно від того, наскільки доречну ілюстрацію ви використали або наскільки з хорошим смаком було виконане компонування тексту. Рекомендується витрачати більше часу, працюючи над заголовком, ніж над усім іншим текстом, і дуже ретельно підходити до того, про що говорить заголовок.

Заголовки увиразнюють здатність рекламного оголошення виконувати роль плаката; ніколи не можна розраховувати на те, що читач буде переглядати текст, написаний дрібним шрифтом, щоб зрозуміти *суть* інформації. Ось ще один з'ясований дослідниками факт. Середній читач витрачує на більшість рекламних оголошень біля однієї секунди. Це час, який маєте у своєму розпорядженні, щоб переконати його в необхідності запропонованого. При доборі заголовка важливим є стиль, змістове наповнення. Ви ніби говорите: не варто його відкидати, як таке, що нічого не означає. Слід пам'ятати, коли шліфуєте заголовок, необхідно відмовитися від форм минулого часу: розумно писати в теперішньому часі. Однак ніколи не можна забувати, що ефективність залежить не стільки від того, як ви і в який спосіб зобов'язуєтесь, а від обіцянки, яку даєте.

Наступна зупинка на шляху погляду – підпис під ілюстрацією. Тут є низка важливих моментів, які потрібно пам'ятати. Отже, завжди говоріть про те, чого читач не може бачити; ніколи не описуйте того, що око, напевно, може «обчислити» саме. Варто з'ясовувати будь-яку дію, що відбувається, називати дійових осіб, яких показуєте, особливо, якщо серед них – добре відома особистість. Нарешті, погляд зупиняється на початку основного текстового блоку. Хороший

текстовий блок починається з середини. Не можна стартувати з повторення інформації, про яку читач уже здогадався. Необхідно переходити до суті пропозиції і робити це рішуче. Ніколи не варто започатковувати рекламу з найменування товару – це повільно впливає на рецепієнта. Не потрібно починати розповідати про себе; слід говорити про читача, його надії і сподівання. Якщо люди із задоволенням читають вашу працю, вони прочитують ваше рекламне оголошення до кінця. Більш того, частина цього задоволення в кінцевому результаті перейде на товар вашого клієнта. Пам'ятайте також, що вам не потрібно починати складати рекламу, якщо не зібрали всіх фактів. Ви не викличете інтересу, якщо у вас не має цікавої інформації, якою можете поділитися.

Існує біля сімнадцять тем, що приваблюють читачів: автомобілі, війни, гроші (як їх заробити), діти, тварини, відомі особистості, катастрофи, мода, прогнози майбутнього, продукти харчування, розваги, весілля, секс, скандали (світська хроніка), спорт, гумор (карикатури). Для досягнення своєї ідеї автор рекламних текстів може використати більшість з них. Тому, якщо вам необхідно звернутися до молодих жінок, ви можете заторкнутися їхніх почуттів, використовуючи знімок симпатичного малюка. Якщо вам необхідно звернутися до молодих парубків, часто шлях до їх серця лежить через спортивний автомобіль.

Створення заголовків. Заголовок є тією деталлю рекламного дискурсу, яка змушує людину звернути увагу на саму рекламу. *Існує п'ять правил створення заголовків*: 1). Насамперед і передусім прагніть закласти в кожний заголовок мотив *особистої вигоди*. Нехай він вселяє читачеві, що тут є щось для нього необхідне. Це правило фундаментальне, а тому повинне здаватися очевидним. Проте його щодня порушують десятки і десятки текстівок; 2). Якщо у вас є повідомлення про новий товар або нове застосування старого, обов'язково подайте її в заголовку з розмахом. 3). Уникайте заголовків, які тільки викликають інтерес. Добре сприяє підвищенню привабливої сили заголовка мотив цікавості в поєднанні з новиною або особистою вигодою. Проте однієї цікавості буває недостатньо. Це фундаментальне правило порушують частіше за інші. У будь-якому числі будь-якого журналу, будь-якої газети знайдуться заголовки, що

прагнуть щось продати читачеві на основі цікавості – і тільки цікавості. 4. Уникайте заголовків, що представляють похмуру або негативну картину. Дотримуйтеся бадьорої, позитивної точки зору. 5) Намагайтеся заголовком вселити читачеві думку, що саме тут прихований простий і легкий спосіб отримати те, що він, читач, хоче. 6) Потрібно дбати про якісне, ефективне рекламне оголошення.

Рекламний текст: короткий чи довгий? Щодо довжини рекламного тексту є різні думки. Звичайно, стислість має свої переваги, але, зрештою, все залежить від того, що ви рекламуєте. Для деяких товарів масового попиту, напевно, досить і декілька яскравих слів, проте неможливо декількома словами укласти рекламу складного технічного виробу, орієнтованого на фахівців.

Психологи встановили, що в міру збільшення слів до п'ятдесяти активне сприйняття рекламного тексту падає, але за умови подальшого збільшення об'сягу тексту до п'ятсот слів ослаблення уваги не спостерігається. Отже, в подібних ситуаціях чим більше розповідається про товар, тим краще. До того ж довгий текст створює враження, що у вас є про що сказати читачеві, незважаючи на те, чи буде він це читати, чи ні. Яким би не був рекламний текст, довгим або коротким, він повинен найбільш повно відображати всі достоїнства товару або послуги. Необхідно враховувати, що споживачі навряд чи стануть читати серію оголошень про один і той же товар у надії знайти в них щось, що відсутнє в інших рекламах. Тому завжди слід виходити з того, що оголошення конкурсу одночасно з іншими подібними, дає вам і один шанс надати його читачеві – *зараз або ніколи!*

Найголовніше, аби текст був добре написаний і не будувався на прописних істинах. Його тоді прочитає хоч невелика група людей, проте вони стануть в кінцевому результаті вашими споживачами, оскільки саме вони більше за інших зацікавлені в повній інформації про товар. *Якщо ж людина не відчуває потреби у вашому товарі, то для нього не має ніякого значення, об'ємним буде текст чи ні.*

Варто акцентувати увагу на тому, що не завжди стислість — сестра таланту; готуючи рекламні матеріали на технічно складні товари такий підхід виливається в те, що для не фахівця – в ній дуже багато зайвої інформації, а для професіонала її явно недостатньо. Щодо написання хорошого рекламного тексту

можна запропонувати такі рекомендації: 1) Не перевантажуйте свого читача. Висловлюйте пропозиції короткими. Користуйтеся простими знайомими словами. 2). Говоріть стисло – тільки те, що хочете сказати, не більше і не менше. 3). Вживайте теперішній час й активний стан – це звучить природно. Минулий час і пасивні форми використовуйте лише у виняткових випадках. 4). Не бійтеся використовувати особові займенники. Пам'ятайте, що ви звертаєтеся персонально до кожного: уявіть, що ви розмовляєте з другом. 5) Уникайте кліше. Навчіться обійтися без них. Яскраві, незвичайні слова і фрази приваблюють і втримують увагу читача. 6) Не пропонуйте багато додаткових пропозицій, підрядних речень і вставних слів. Велика кількість розділових знаків утомлює. 7) В міру можливостей застосовуйте скорочення. Вони виглядають природно, адже при розмові люди постійно користуються скороченнями. 8). Не хваліться. Дивіться на текст з погляду читача. Уникайте слів «ми», «нам», «наш». 9) Дотримуйтеся одного напряму. Не намагайтеся зробити все відразу. За двома зайцем поженешся – жодного не впіймаєш. 10). Будьте оптимістичні. Виражайте емоції. Ваше натхнення обов'язково має бути відтворено в тексті. 11) Сучасний покупець розумний. Тому стиль тексту рекламного звертання повинен відображати його смаки і цінності. Узагальнення не переконливі – споживачеві потрібна конкретна інформація для того, щоб сформувати свою думку й ухвалити рішення про купівлю. Конкретність інформації означає відсутність такого заяложеного і «побитого» рекламного кліше, як приголомшувальний, чудовий і найпрекрасніший. 12). Слова вартують грошей. Слова, що не продають товар, коштують дорожче – вартують дорожче, ніж слова, що продають товар, тому користуйтеся тільки такими лексемами, що допомогають продати продукт. 13). За вашого споживача борються тисячі рекламних оголошень. Чим простіше написане ваше оголошення, тим ймовірніше, що саме воно буде прочитане. 14). Хороший рекламний текст завжди конкретний і співвіднесений споживачем зі власним досвідом. 15). Оголошення повинно апелювати до власних інтересів читача, а не рекламодавця. Якщо ви хочете, щоб ваше повідомлення дійшло до читача і переконало його, уникайте говорити про «своє» відношення до товару. 15). Якщо думати в заперечувальному плані, не писати у сфальній формі, то

доможетеся негативної реакції у відповідь. Читачі звичайно краще реагують на позитивну точку зору. Підкреслюйте суть речей і те, якими вони, можливо, не такі, якими є насправді.

Оформлення тексту. Не останнє місце у сприйнятті та запам'ятовуванні рекламного матеріалу займає оформлення і спосіб його подачі. Психологи зазначають, що погляд людини звичайно рухається зліва направо. Тому права смуга на розвороті газети (журналу) помічається значно краще, ніж ліва. Увага людини на сторінках газети розподіляється як показано нижче:

сторінка розворот

54% 28% 33%

46% 16% 23%

Текст, набраний заголовними і малими буквами, за спостереженнями дослідників, читається легше, ніж набраний або одними заголовними, або одними рядковими. Жирний шрифт використовується для того, щоб підкреслити надійність товару, а тонкий – його витонченість. Рекламне оголошення в чверть сторінки, виділене ясно окресленими кордонами, на тридцять відсотків збільшує увагу. Було встановлено, що в системі візуального сприйняття рекламного повідомлення на першому місці стоїть шрифт чорним по жовтому, на другому – зелений по червоному, на третьому – червоний по білому, на четвертому – зелений по білому, на п'ятому – синій по білому. Найбільш поширене написання чорним по білому займає шосте місце, а білим по чорному – одне з останніх. Встановлено, що чотириколірна реклама залучає на п'ятдесят відсотків більше читачів, ніж чорно-біла.

При оформленні слід акцентувати основну рекламну ідею. Не варто перевантажувати рекламний текст подробицями, оскільки вони утруднюють сприйняття. Також слід виділяти в рекламі не тільки індивідуальну, але і соціальну вигоду від вашої діяльності. При оформленні слід мати на увазі такі перевірені практикою особливості рецепції: 1) Читачів заголовка вашої реклами вчетверо більше, ніж читачів тексту. Заголовок повинен нести в собі від чверті до половини змісту інформації. 2) Лише від 1/5 до 1/3 заголовків будуть настільки помітними, що примусять прочитати текст. 3) Фото у вашій рекламі завжди викликає більшу увагу, ніж «голий» текст або малюнок. Підпис під фото читають утроє більше людей, ніж основний текст. 4). У

фінансовій рекламі доречний і навіть бажаний шрифт з вензелями, що звичайно використовується на грошових знаках (асоціативно він створює відчуття надійності й упевненості). 5) Для полегшення зв'язку з потенційними клієнтами використайте вирізні купони, які друкуються в газетах і журналах. Зауважено, що відділені від самої реклами пунктирною лінією, вони присилаються частіше, ніж ті, що виділені суцільною лінією. Пунктирна лінія створює відчуття легкості відділення купона. Звичайно, його варто вміщувати тільки в крайньому нижньому кутку, але не в середині. 5) Фінансові структури чинять правильно, прагнучи давати рекламу на цілу смугу. Реклама на цілу сторінку ефективніша в два рази за рекламу в півсторінки. 6) Бажано уникати, де можливо, довгих слів, тим більше іноземних. Рекламна фраза повинна складатися не більше, ніж з п'яти-шести слів. Той, хто читає рекламу, може охопити відразу тільки цю кількість слів, за умови, що вони пов'язані логічно. 7) Текстовий рядок у газетній або журнальній рекламі не повинен бути довшим за 8 див. 8) Ілюстрації із зображенням людей привертають на двадцять три відсотки більше уваги, ніж краєвиди і всілякі предмети. 9) Багатобарвні оголошення помітніші за чорно-білі на шістдесят п'ять відсотків. 10) Оголошення в 1/4 смуги, довгасті у стовпчик викликають трохи більше уваги, ніж квадратні і довгасті вздовж. 11) Косе розташування тексту швидше недолік, ніж достоїнство. 12) Високоякісна ілюстрація спонукає прочитати текст у півтори рази більше людей, як «рядову» інформацію. 13) Одна велика ілюстрація краще за безліч маленьких. 14). Для підсилення уваги до абсолютно сумного об'єкта реклами можна використати ілюстрацію, що явно не має відношення до товару або послуги, однак при цьому між ілюстрацією і об'єктом повинен існувати якийсь відчутний і ясний зв'язок, який можна з'ясувати одним-двома словами і зрозуміти. 15) Фотографія знаменитості викликає значно більше уваги, ніж нікому не відомі особи. На жаль, у пам'яті залишається лише знаменитість, а не товар. 16) Виграє серед інших кольорів чорний текст на жовтому тлі. 17) Перемагає будь-яке тонування сторінки в порівнянні з білим кольором. 18) Уникайте негативних слів і зворотів. 19) Виділіть потрібне вам слово або фразу шрифтом. 20) Чим менше тексту, тим краще він запам'ятовується. 21) Використайте той різновид шрифту, який звичний людям «вашого» сегмента ринку.

22) Ілюстрацію можна використати як основний засіб уваги. Але вона повинна бути незвичайною, смішною і привабливою, скажімо, для підлітків або іншої групи сегмента ринку. 23) Коли фасон товару, його дизайн або зовнішній вигляд мають велике значення для споживача, треба зробити його зображення основним у рекламному посланні. 24) Малюнок може служити відразу декільком цілям. Наприклад, зображення мами, тата і дітей, які сидять у салоні автомобіля, – це символ сім'ї в радісних ідеальних обставинах і одночасно реклама самого автомобіля. 25) Фотографія спортивної машини, в якій знаходиться симпатична молода пара, містить натяк на пригоди, які багато які читачі хотіли б випробувати самі.

Створення ефективної текстової реклами є справою клопіткою і складною, ніж може виглядати на перший погляд. Рекламний блок чи по радіо, чи телебаченні чи в одному із видань преси являє собою закінчене і цілісне явище. Значну роль відіграє оформлення, функції якого — привернути увагу, викликати позитивні почуття, зосередити уважність у покупця на основному. Проте сам текст є надзвичайно важливим в інформаційному плані.

Правильний підбір слів дозволяє домогтися наступного: 1) Робить рекламу людяною та орієнтованою на людей. 2) Говорити прозою, яку всі розуміють. 3) Створювати концепції, а не оголошення. 4) Апелювати не тільки до розуму, але й до почуттів споживачів. 5) Вирізнятися змістом рекламного оголошення від конкурентів, уникаючи второваних шляхів: кліше, незвичних і малозрозумілих фраз та ін. 6) Висловлюватися ясно, чітко і не затуманювати своєї аргументації складністю міркувань. Спростити й відточити думки. Скрізь, де можна, вживайте повсякденні слова і короткі пропозиції, значення яких відразу зрозуміє будь-яка людина. В міру можливостей уникайте технічного жаргону. 7) Слід цікаво висловлюватися, захоплено й з натхненням розповідати. Уникати довгих нудних переліків, екстравагантних тверджень. Читача цікавлять не ваші товари як такі, а вигоди, якими можна скористатися. 8) Висловлюватися прямо – швидко перейти до суті справи, зекономити пропозиції. Іноді першу пропозицію можна навіть пропустити взагалі. 9) Формулювати думку коротко й упевнено викласти факти. Невеликі за площею тексти самі притягають око, бо їх легко

охопити поглядом. Якщо немає упевненості, що від вашої блискучої прози читач не зможе відірватися до кінця, пишіть тільки про те, що абсолютно необхідно, і так стисло, як умієте. Написавши, скорочуйте, скорочуйте і ще раз скорочуйте. 10) Зацікавити і втримати увагу. Повинен існувати логічно простий зв'язок між способом привернути увагу і перетворити увагу в інтерес. Про це фундаментальне правило дуже часто забувають. Увагу втримують, пропонуючи читачеві низку явних і наочно проілюстрованих зображень та вигод. Особливу цінність мають слова і вислови, що народжують уявні образи: «комфортабельний будинок» замінити на вислів «затишне житло», «матері» – «мами», тому що останні сприймаються більш яскраво і щиро. 11) Зверхньо не звертатися до своїх потенційних покупців, не дозволити своїм твердженням звучати помпезно. Невіра і відчуження негайно вбивають інтерес. 12) Сказати читачеві, що він повинен зробити. Закликати купити, висловлюючись стисло і чітко, спонукаючи до негайного здійснення дії.

Література: Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо реклами : Закон України, 18 березня 2008 року / Україна. Закони // Офіційний вісник України. – 2008. – № 27. – С. 9 – 11.; *Про затвердження Порядку 2007*: Про затвердження Порядку використання у 2007 році коштів, передбачених у державному бюджеті для виробництва та розповсюдження соціальної рекламної інформації про шкоду тютюнопаління та зловживання алк : постанова Кабінету Міністрів України, 13 квітня 2007 року / Україна. Кабінет Міністрів // Офіційний вісник України. – 2007. – № 28. – С. 38 – 39.; *Belch 2001*: – Belch, G. E. Advertising and Promotion : An Integrated Marketing Communications Perspective / G. E. Belch, M. A. Belch. – 5 Edit. – Boston : McGraw-Hill, 2001.; *Андреева 2005*: – Андреева, Ю. Мастер-класс как форма практико-ориентированного обучения специалистов в области рекламы / Ю. Андреева // ALMA MATER: Вестник высшей школы. – 2005. – № 11. – С. 31 – 34.; *Анина 1988*: – Анина И.А. Информативность рекламного заглавия // Культура слова. – 1988. – № 35. – К.: Наукова думка. – С. 26 – 29.; *Анохина 2006:* – Анохина, Л. П. Особенности подготовки социальной рекламы для уязвимых групп населения // Соціальна педагогіка: теорія та практика. – 2006. – № 2. – С. 15 – 19.; *Бензар*

2009: Бензар В. Проблема відображення лексичної системи мови в рекламному тексті // Наукові записки Кіровоградського ДПУ ім. В. Винниченка. Сер. Філологічні науки (мовознавство) / відп. ред. В. Ожоган. – Кіровоград, 2009. – Вип. 81 (1). – С. 61 – 64.; *Блинова 2009:* – Блинова М. В. Современный российский рынок деловой информации / М. В. Блинова // Вестник Московского университета Серия 10. Журналистика. – 2009. – № 1. – С. 68 – 75.; *Бондаровська 2007*: Бондаровська В. М. Людина та реклама // Психолог. Шкільний світ. – 2007. – № 30. – С. 22 –23.; *Бондаровська 2007*: – Бондаровська, В. М. Психічні процеси та їх роль у рекламній діяльності / В. М. Бондаровська // Психолог. Шкільний світ. – 2007. – № 30. – С. 33 – 55.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Олександр Астаф'єв, д-р філол. наук (Київ)

ББК 83.3.4Укр.+83.3(4Пол)
УДК 821.16.091

Текст-донор і текст-реципієнт: трансформація давньоруських літописів у польських хроніках

Олександр Астаф'єв. Текст-донор і текст-реципієнт: трансформація давньоруських літописів у польських хроніках.

У статті вперше в українському літературознавстві досліджено рецепцію і трансформацію Літопису руського за Іпатіївським списком у давньопольських хроніках XVI – XVIII ст. Встановлено елементи і функцію тексту-донора, семантику міжтекстових референцій, цитат і алюзій у текстах-реципієнтах.

Ключові слова: *текст-донор, текст-реципієнт, рецепція, інтертекстуальність, діалог, референтність, трансформація, цитата, алюзія.*

Alexander Astafyev. Text-donor, text-recipient: the transformation of Ruthenian Chronicle as the Intertext of Old Polish Chronicles.

For the first time in Ukrainian literary paper examines the reception and transformation of Ruthenian chronicle (known as Hypatian Chronicle) and old Polish chronicles of the sixteenth and eighteenth centuries. The elements and functions of text-donor, text-recipient, the semantics of references between texts, the quotes and allusions are determined.

Key words: *text-donor, text-recipient, reception, intertextuality, the dialogue, reference, transformation, quote, allusion.*

«Літопис руський» – так називається рукопис, віднайдений в Іпатіївському монастирі біля Костроми. Він був складений у XIV ст. Його ділять на три частини: «Повість минулих літ», Київський літопис і Галицько-Волинський літопис. Нещодавно його було видано окремим томом (Літопис руський. За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К.: Дніпро, 1989).

«Літопис руський» як предмет наукової рефлексії викликав і викликає інтерес у багатьох поколінь українських і зарубіжних вчених. Цей інтерес, спочатку обумовлений формуванням особливого комплексу культурно-цивілізаційних цінностей східного слов'янства в епоху раннього середньовіччя, в подальшому постійно посилювався в міру зміцнення авторитету Київської Русі, а вже у XX столітті – проголошенням незалежності України.

До нашого часу зберігають свою наукову цінність праці українських учених Михайла Брайчевського, Михайла Грушевського, Ярослава Ісаєвича, Юрія Ісіченка, Миколи Костомарова, Ігоря Лінніченка, Володимира Перетца, Євгена Перфецького, Омеляна Пріцака, Олександра Семковича, Петра Толочка, Дмитра Чижевського; російських – Михаїла Алпатова, Ільї Голеніщева-Кутузова, Бориса Грекова, Юрія Лимонова, Дмітрія Ліхачова, Бориса Рибакова, Алєксандра Рогова, Ніколая Тіхомірова, Алєксія Шахматова; польських – Августа Бєловського, Барбари Беньковської, Томаша Беньковського, Анджея Божемського, Александра Брюкнера, Броніслава Влодарського, Олени Гофман-Дадейової, Яни Дамбровської,

Ганни Дзєхцінської, Данути Зволінської, Тадеуша Корзона, Самуеля Лінда, Мар'яна Плезії, Юлії Радзішевської, Тадеуша Улевіча та інших.

Однак на сторінках своїх досліджень ці автори до проблематики рецепції «Літопису руського» як тексту-донора в давньопольских хроніках (текстах-реципієнтах) автори зверталися спорадично, загострюючи увагу на аспектах джерелознавства та текстології, іноді вдаючись до компаративних зіставлень, гіпотез і коментарів. Науковими працями, в яких узагальнено компаративні зусилля учених, можна визнати дослідження Едварда Гораніна [Goranin 1972], Наталії Казакової [Казакова 1980], Францішека Селіцького [Sielicki 1997], Наталії Щавелєвої [Щавелева 1990]. Ці автори з історико-літературного погляду характеризуть рецепцію «Повісті минулих літ», Київського і Галицько-Волинського літописів у польській гуманістичній традиції, уявлення про походження народів Східної Європи як культурної складової ідеології «сарматизму», зокрема аналізують погляди окремих авторів на історію східних слов'ян, імідж Київської та Галицької Русі в Європі, питання імагології, інтертекстуальності і т.д.

Інтерес до рецепції «Літопису руського» у Східній Європі значною мірою підігрітий новими дослідженнями істориків, джерелознавців, культурологів, зокрема працями Дмитра Вирського [Вирський 2008], Дмітрія Карнаухова [Карнаухов 2009], Миколи Ковальського [Ковальский 1972], Юрія Мицика [Мицик 1992] та ін. У своїх студіях вони акцентують на двох взаємозалежних завданнях – специфіці рецепції української літописної літератури в польській культурі та іміджі Київської та Галицької Русі в Європі. Учені уникають стереотипів радянської науки, зокрема елементів «історіософської фантастики». Дмитро Вирський вказує на специфіку етногенетичних настанов у творах представників різних країн, пояснюючи відмінності текстів тенденціями розвитку менталітету [Вирський 2008, 1: 20].

Наша розвідка є спробою дослідження рецепції і трансформації «Літопису руського» як тексту-донора в давньопольськихх хроніках не як фетишизації джерел і вишукування «впливів», а як аналіз колективного читання першоджерел і колективної реакції на них. Читання як соціальний інститут, висунуте на передній план цього

дослідження, передбачає і конструювання образу історії Київської та Галицької Русі, історії, що охоплює період від «початку світу» до епохи, сучасної хроністам [Гваньїні 2009: 87]. Не маючи можливості, через обмеженість обсягу нашої розвідки, розглянути ці питання всебічно, обмежимося загальною характеристикою окремих аспектів явища та аналізом нагромадженого матеріалу.

Першим серед істориків, «які відкрили» освіченій Європі слов'янський Схід, був польський інтелектуал-гуманіст Мацей з Мєхова (1457 – 1523), або, як його називають, Мацей Мєховський, історик і географ епохи Ренесансу, придворний лікар і астролог короля Сигізмунда І. Автор медичних та історичних творів. Навчався в Ягеллонському університеті і в 1479 р. отримав ступінь магістра. Між 1480 – 1485 роках навчався за кордоном. Після свого повернення став професором Ягеллонського університету, де він 8 разів, з перервами, обирався ректором (1501 – 1519 рр.) і протягом двох років був віце-канцлером. Йому належать праці «Хроніка поляків» («Chronica Polonorum», 1519, польський переклад «Kronika Polaków») і «Трактат про дві Сарматії» («Tractatus de duabus Sarmatiis», 1517).

«Трактат про дві Сарматії» вважався на Заході першим докладним географічним і етнографічним описом Східної Європи між Віслою і Доном, з одного боку, і між Доном і меридіаном Каспійського моря, з іншого, був написаний на основі розповідей поляків і взагалі іноземців, які побували там, а також руських людей, котрі приїжджали до Польщі [Maciej 1972: 60]. На думку Антонія Божемського, Мацей Мєховській «студіював руські літописи» [Borzemski 1891, 2: 19 – 20].

«Трактат» Мацея Мєховського, хоча і не був в чистому вигляді історичним твором, однак дозволяв читачеві отримати деяке уявлення про референта – історію Русі. Твір має складну структуру – він поділений на «трактати», «книги», «розділи» і «глави», причому кожна глава грає роль самостійного твору із своєю сюжетною основою. Описові східних сусідів Польщі присвячені окремі розділи: хроніст вводить главу «O Rusi...» і главу «O wielkim Księstwe Moskiewskim». Розповідь сама по собі не є історичною, вона не укладена за хронологічним принципом, автор «Трактату» орієнтувався на жанр так званої «космографії», географічного опису, особливо популярного серед інтелектуалів

його часу завдяки публікації творів класиків античної літератури – Геродота, Птолемея та ін. Така жанрова плутанина створює певні труднощі для вченого, котрий намагається реконструювати зміст цього твору і його подієву основу [Карнаухов 2009: 150].

Подаючи в «Трактаті про дві Сарматії» опис географічно-етнографічних та історичних земель і народів, що жили на схід від Дніпра, Мацей Мєховський спирався на працю Яна Длугоша та віднайдені ним руські хроніки. Антоній Божемський висловив думку, що він користувався безпосередньо руським літописом, ймовірно, хронікою Іпатіївського літопису чи наближеним до нього літописом [Borzemski 1891,2: 19 – 20].

С.Аннінський, аналізуючи руські епізоди як інтертекст у «Трактаті» Мацея Мєховського, зокрема нашестя Батия на Русь, появу комети, розорення Рязані, Суздаля і Чернігова, яких нема в Длугоша, дуже обережно допускає, що це могли бути відомості з Лаврентіївського, Новгородського IV і Густинського літописів [Меховский 1936: 8]. На думку Антонія Божемського, Мацей Мєховський міг користатися Іпатіївським або наближеним до нього літописом [Borzemski 1891: 2, 20]. Важливо, підкреслює Францішек Сєліцький, що автор «Трактату про дві Сарматії» «безпосередньо користувався старими руськими літописами» [Sielicki: 150].

Дані про Русь у творах Мацея Мєховського переважно наведені з усних розповідей, напр., московських гінців, серед яких не раз були видатні особистості, або поляків, які брали участь у воєнних походах. «Трактат» Мацея Мєховського довший час був у Європі головним джерелом знань про Русь і Московію, автор розрізняє ці країни і в другій книзі, присвяченій європейській Сарматії, спершу пише про Русь, Литву і Самогітію, а потім уже, окремо – про Московію.

На відміну від «Annales», в «Kronice Polaków» між текстові референції, які стосуються дванадцатистолітньої історії Русі, підпорядковані процесові тематичного оформлення окремих уривків, часткового їх скорочення і відбору. Якщо мова йде про «Київський літопис», то не увійшли до твору Мацея Мєховського всі згадки Яна Длугоша про військові походи руських князів на половців, упущено епізоди про смерть Святослава Всеволодовича і прихід до влади Рюрика Ростиславовича. Водночас руські відомості, ремінісценції та алюзії з «Annales», що дуже істотно,

доповнені матеріалом автора, взяти хоча б один із уривків «Київського літопису». Маємо на увазі повідомлення про перемогу Ізяслава Мстиславовича над тодішнім київським князем Юрієм Долгоруким (в 1151 р., у Мацея Мєховського – у 1161 р.). Джерелом цього згадки був імовірно «Київський літопис» (Іпатіївська редакція).

Едвард Горанін вважає, що Мацей Мєховський загалом досить обережно користувався хронікою Яна Длугоша, хоча не уникнув незначних помилок, використовуючи у своїй «Kronice Polaków» як інтертекст руський матеріал, запозичений від «Annales». Сина Андрія Боголюбського звали Мстиславом, а не Мечиславом, як правильно назвав його Ян Длугош [Długosz 1867:1, 72]; батьком Ярослава, луцького князя, був не Ярослав [Długosz 1867:1, 40], а Ізяслав (як у Длугоша); Всеволод Юрійович, князь суздальський, осліпив не Ярослава, а Ярополка [Długosz 1867,1: 112].

Мацей Мєховський перетворював або взагалі опускав деякі мотивації Длугошем тих чи інших вчинків руських князів. Наприклад, в «Kronice Polaków» написано, що тодішній київський князь Ростислав Мстиславович передав трон Володимиру Мстиславовичу, мало турбуючись про Київ [Długosz 1867: 1, 40], хоча Ян Длугош вважав, що Ростислав знехтував столицею, розчарувавшись у київських управителях, а також побоюючись інших претендентів. В іншому ж місці [Długosz 1867: 1, 62] Мацей Мєховський не підтримав припущення Яна Длугоша, що приводом нападу Святослава III Всеволодовича на Ярослава Ізяславича була заздрість до слави, тому він обійшов мотивацію вчинку чернігівського князя [Goranin 1972, 4: 420].

Ще один талановитий літописець XVI ст. – Деций Юстус Людвіг (1485 – 1545 рр., альзасец за походженням), німецький історик, секретар польського короля Сигізмунда I, автор творів «Давня історія Польщі» («De vetustatibus Polonorum»), «Родовід Ягеллонів» («De Jagellonum Familia») (обидва – 1521 р). Деций Юстус Людвіг дуже побіжно трактував історію XII століття, бо мав на меті продовжити «Annales», які завершуються записами 1480 р., досліджуючи початки діянь слов'ян. Події післядлугошівського періоду він змалював у «Давній історії Польщі», хоча зізнався, що опустив [...] деякі деталі хроніки Мацея Мєховского, оскільки вони здавалися йому зайвими.

Серед тих «зайвих деталей» опинилася і руська проблематика, і внутрішні діяння на Русі, і контакти поляків з русинами у XII ст. [Poppe 1971: 16, 31].

Переконливо описав Русь польський літописець Бернард Ваповський (1450 – 1535). Він народився в селі Радохонці біля Перемишля, вчився в Ягеллонському університеті майже одночасно з польським астрономом Миколою Коперником. По закінченні навчання здобув звання доктора права, висвячений на священика. Обіймав важливі церковні посади в Перемишлі й Кракові. У 1510 – 1515 рр. був представником Сигізмунда I у Ватикані. Після 1526 р. залишив королівський двір і жив у Кракові, де й помер. Окрім карт Польщі й Великого Князівства Литовського, видрукуваних 1526 р., Бернард Ваповський є автором хроніки «Діяння Корони Польської і Великого Князівства Литовського від 1380 до 1535» («Dzieje Korony Polskiéj i Wielkiego Księstwa Litewskiego od roku 1380 do 1535»). Руськими хроніками він користувався за посередництвом Яна Длугоша, а в описі подій посилався на «Трактат про дві Сарматії» Мацея Мєховського і ділився власними спостереженнями. Окремо руських хронік, мабуть, не студіював (хоча, як виходець із перемишльської землі, напевне що знав руське письмо). У змалюванні польсько-руських стосунків Бернард Ваповський є тенденційним, часто перебільшує хоробрість поляків порівняно з русинами, недружелюбним до Литви [Щавелева 1990: 30 – 32].

Виняткову історичну і літературну пам'ять мав Марцін Бєльський (1495 – 1575), поет, перекладач, хроніст. Він народився в Бялій неподалік від Середза. Брав участь у боях з татарами і волохами (в 1531, під Обертинем), пізніше перебував у Кракові, де приєднався до реформаторського руху. Написав «Життєписи філософів» («Żywoty filozofòw», 1535), що є компіляцією творів італійського поета Доменіко Буркьєлло, комедію-мораліте «Юстіна і Констанцій» («Justyna i Konstanciej», 1569), низку сатир. Та найповажніший його твір, написаний польською мовою, – «Хроніка всього світу» («Kronika wszytkiego świata», 1551) [Bielski 1976].

Його син Йоаким (1550 – 1629), вихованець Краківської академії, учасник походів Стефана Баторія, продовжував хроніку батька, яку видав у 1597 р.; довів її події до 1553 р. «Kronika» потім була ще видана в 1764, 1829-1833 і в 1856 рр. Існує

припущення про існування також видань 1562 і 1582 рр. Згодом первісний задум її автора неодноразово зазнавав зміни, і наступні видання – друге, 1554 р., третє, 1564 р. та четверте, 1597 р. – доповнювалися новими відомостями, а також містили оновлені авторські інтерпретації тих чи інших фактів і подій [Budzyk 1955: 60 – 64].

Перше видання хроніки було присвячене польському королю Сигізмунду II Августу, його відкривала «Kosmografija», далі були вміщені біблійна історія, стародавня та християнська (переважно західноєвропейська) до 1550 р., після цього – кілька статей про Італію, Німеччину, Іспанію, Туреччину, угорська і чеська хроніки, а потім і польська, доведена до смерті Сигізмунда I (1548 р.). Друге видання «Kroniky» Марціна Бєльського (1554) складається з чотирьох частин. У перших двох викладено всесвітню історію до 1550 р., в третій – космографію, а в четвертій – відомості географічного характеру, зокрема розповідь про плавання Христофора Колумба і Америго Веспуччі. У виданні 1564 р. Марцін Бєльський додав відомості про Реформацію і включив розділ про Московську Русь, запозичені з книги Зігмунта Герберштайна [Chrzanowski 1926: 96], яку доповнив короткою «генеалогією» руських князів, а також кількома ілюстраціями, що зображають Івана Грозного та зразки військової амуніції. Тут історична інформація, між текстові референції поєднуються з відомостями з географії земель, підпорядкованих московським царям – тобто використовується прийом, відомий нам за трактатом Мацея Мєховського [Powierski 1993: 48]. Відомо декілька перекладів хроніки російською та українською мовами.

Марцін Бєльський користується стереотипним описом руської історії – вона, як і в його попередників, «інтегрована» в польську історію. Разом з тим низка ремарок, цитат, ремінісценцій та алюзій з приводу географії руських земель і етногенезу східних слов'ян міститься у вступі до «Kroniky wszytkiego świata», а також у розділах, присвячених історії інших народів регіону (болгар, готів, вандалів) [Poppe 1971, 16: 37].

Безпосередньо користувався руськими літописами біскуп Марцін Кромер (1512 – 1589), польський хроніст, теолог, дипломат. Закінчив Краківську академію, потім працював в королівській канцелярії. У 1537 – 1539 роках навчався в Італії,

повернувся до Кракова в 1540 році, отримав ступінь доктора права. Був секретарем архієпископа Петра Гамрата, в 1543 – 1544 рр. як посол перебував у Римі. Надалі в біографії Мартіна Кромера чергувалися періоди церковної діяльності та дипломатичної; так, у 1558 – 1564 роках він був польським представником при дворі імператора Фердинанда I, в 1579 р. – призначений єпископом Вармії і решту 10 років життя провів у цій області Польщі. Діяльність Марціна Кромера на посаді єпископа значно сприяла успіху католицизму в Польщі на фоні наступу протестантизму з боку Німеччини. Марціну Кромеру належать полемічні твори проти протестантів.

Варто згадати його дві історико-країнознавчі праці: «Про походження і діяння поляків, у 30 книгах» («De origine et rebus gestis Polonorum libri XXX», 1555) [Kromer 1974] і «Польща, або Про розташування, населення, звичаї і управління Королівства Польського, у двох книгах « («Polonia sive de situ, populis, moribus, magistratibus et republica Regni poloniae libri duo», 1577) [Kromer 1977]. Марцін Кромер також написав і опублікував анонімно «Правдиву історію сумних пригод фінського принца Яна і польської принцеси Катажіни» («Historyja prawdziwa o przygodzie żałosnej książęcia finlandzkiego Jana i królewny polskiej Katarzyny», 1570) [Kromer 1983], де в белетризовану формі розповідає про шлюб майбутнього шведського короля Юхана III і доньки польського короля Сиґізмунда Старого Катажіни.

Його праця «Про походження і діяння польського народу» неодноразово допрацьовувалася і перевидавалася як мовою оригіналу (в 1558, 1568, 1582 і 1589 рр.), так і в перекладах на іноземні мови (в 1562 р. опубліковано німецький, а в 1611 р. польський переклад). В описі давнішої історії польсько-руських стосунків хроніст також послуговувався хронікою Яна Длугоша, а згодом – відомостями з праць Мацея Мєховського і Зіґмунта Герберштайна, якого у вступі до хроніки називає своїм великим приятелем (сам Марцін Кромель, як відомо, також походив з німецької родини) [Bieńkowski 1975, 13: 14]. За формою викладу матеріалу праця Марціна Кромера – блискучий взірець наукової монографії (якщо орієнтуватися на критерії наукового знання, прийняті в другій половині XVI ст.). Цей історик вступає в діалог, полемізує з опонентами, вибудовує власні гіпотези,

підтверджує їх, користуючись заснованою на «здоровому глузді» технікою наукового доказу [Radziszewska 1982: 525, 84].

Завдяки роботі Марціна Кромера, історичний образ Русі був значною мірою деміфологізований, передусім у питаннях, що стосуються етногенези східних слов'ян. При цьому його концепція ранньої етнічної історії Русі послідовно видозмінювалася, про що свідчать авторські редакції VIII глави I книги, зроблені при підготовці до публікації третього і четвертого видань хроніки. Історичний твір Марціна Кромера розрахований на європейського читача, який виявляв все більший інтерес до східної частини Європи. Автор безпосередньо користувався «Повістю минулих літ», про це свідчать риси інтертекстуалдьності його твору. У своїй хроніці він змалював історію Русі рівнозначно з подіями в Польщі, як і Ян Длугош [Włodarski 1966: 38]. Лише не подав років, а матеріал об’єднав тематично, викладаючи його просторово і дотримуючись певної хронології. Зрештою, сам зазначав, що спирався на руські хроніки як інтертекст, інколи полемізував з ними, де ставив собі за завдання змалювати звитяги польські над Руссю або ж применшити останню. Так само, як і Ян Длугош, подає з літописів не лише події, а й розповіді про князів і мову самих князів руських (напр., дві сторони умовляють Ярополка київського на з’їзді князів руських). Окрім «Повісті минулих літ» і «Київського літопису» Марцін Кромер спирався ще й на Західноруський літопис, наближеній до Супразького кодексу, з ним він полемізує в справі Поділля, яке, на думку хроніста, має належать до Корони [Kromer 1977: 68 – 72].

Хроніст Зігмунт Герберштайн (1486 – 1566) — німецький (також вважається австрійським і за місцем народження – словенським) дипломат і мандрівник. Народився у Віпаві, на території сучасної Словенії. У 1499 році вступив до Віденського університету, а в 1506 р. розпочав офіцерську кар’єру, брав участь у кількох воєнних кампаніях. У 1508 р. імператор Максиміліан I його висвятив на лицаря, а в 1532 – йому даровано титул барона. Починаючи з 1515 р., веде майже сорокарічну дипломатичну діяльність. До 1553 р. Зігмунт Герберштайн узяв участь у 69 посольствах у різних країнах Європи, а також у Османській імперії. Габсбурги щедро винагороджували його за вірнопадданність як титулами, так і землями. Двічі 1517 і 1526

рр.) відвідав Московію як посол «Священної Римської імперії германської нації» з метою залучити великого князя московського Василія ІІІ Івановича до спільної боротьби проти Туреччини. Бував і в Україні [Pорре 1971, 16: 73 – 75].

У 1549 році Зіґмунд Герберштайн видав у Відні латиною «Записки про московські справи» («Rerum Moscivitatum commentarii»), які кількаразово перевидані різними мовами. Вони присвячені головним чином політиці Василя ІІІ, звичаям при московському дворі, російській етнографії. Книга ілюстрована рисунками. Тут міститься чимало ремінісценцій і алюзій із київських літописів – описів українських місцевостей, хоч знову ж таки виникають сумніви, чи він їх не запозичив у інших авторів. Про Київ автор писав: «Пишність і справді королівська велич цього міста підтверджуються самими його руїнами і пам'ятками, від котрих залишилися рештки» [Герберштейн 1986: 44]. У столиці Русі він побачив багато руїн церков і монастирів, згадує про Київські печери з їх гробницями й мощами святих угодників Божих. Він писав про норму звичаєвого права в Києві, за якою, нібито, у купця забирали всі товари, якщо при переїзді через одну гору в його возі ламалося колесо. Новгород-Сіверська земля уявляється йому багатою на фортеці та міста, «серед них найбільш знамениті Стародуб, Путивль і Чернігів. Ґрунти, оскільки вони обробляються, плодородні. В лісах дуже велика кількість горностаїв, білок і куниць, а також меду. Народ у зв'язку з постійними битвами з татарами дуже войовничий» [Карнаухов 2009: 40 – 44].

Герберштайн подає характеристику козацького отамана Євстахія Дашкевича: «Муж дуже досвідчений у військовій штуці і славний визначною хоробрістю... він часто ставив перед великою небезпекою і самого царя московського, у котрого колись був у полоні. В той рік, коли ми були у Москві, він розтрощив московинів завдяки незвичайним хитрощам» [Герберштейн 1986: 52]. У його записах багато історичних, географічних та економічних відомостей про Московію, Україну, Литву та Польщу. Ці «Записки…» стали першим докладним описом географії України (деяких її міст, шляхів, річок); на картах є схематичне зображення її території. Місто Черкаси Герберштайн називає центром козаків, а всіх українців–

черкасами. Знаходимо в його «Записках» і уривки «З повісті минулих літ» [Герберштейн 1986: 56].

Польську мову для написання свого історичного твору використав ще один видатний хроніст – Мацей Стрийковський (1547 – 1593). Народився в містечку Стриків, недалеко від Рави, навчався в Бжезінській школі, а з 1564 – у Ягеллонському університеті. Через рік виїхав до Литви, на військову службу, де, очевидно, взяв участь у битві під Оршею. В 1567 році повертається до Ягеллонського університету, а через два роки його покидає і знову йде на військову службу, до Великого Князівства Литовського. В 1573 році завершує «Опис Сарматії Європейської». Начальник Вітебського гарнізону, італієць з Верони Александр Гваньїні зацікавився його працею, попросив рукопис і в 1578 р. опублікував його в Кракові під своїм прізвищем. Про це з обуренням пише Сам Мацей Стрийковський: «Зі знайомою мені брехнею приписав собі, хоча кожен без труднощів дізнається, що ворона чепуриться в павлиних пір'їнах» [Stryjkowski 1986:1, 316].

До можливого плагіату дослідники ставляться по-різному. Тадеуш Улевич вважає, що це, можливо, компіляція із Стрийковського, та певності нема, бо першоджерело не збереглося [Ulewicz 1950: 115]. Ілля Голеніщев-Кутузов переконаний, що праця Александра Гваньїні – переклад твору Стрийковського на латину та італійську мову [Голенищев-Кутузов 1963: 315]. Олена Чистякова звертає увагу на розходження творів обох авторів і думку про плагіат не підтримує [Чистякова 1963: 19, 353 – 355].

В 1574 р. Стрийковський знову повертається до Кракова, де пише віршовану книгу «Гонець доброчесності» («Gonec choty», 1574), вірші, поеми. Згодом разом із галицьким чашником Андрієм Тарановським їде до Константинополя з дипломатичною місією, а, повернувшись, друкує книгу «Про вільність Корони польської і Великого князівства Литовського» («O wolności Korony Polskiej y Wielkiego Xięstwa Litewskiego…», 1575). З 1575 р. він працює над головним своїм твором «Хроника польская, литовская, жмудская и всей Руси…» [Stryjkowski 1986:1]. В 1580 р. отримує королівський привілей на її видання і з цією метою їде до Кенісберга.

Польською мовою «Kronika…» вийшла в 1582 р. Про подальше життя хроніста, про його смерть відомості відсутні. Праця Мацея Стрийковського була джерелом для українських хроністів Самійла Величка, Григорія Граб'янки і Теодосія Софоновича, у чиїх творах чимало інтертекстуальних вкраплень із «Kroniky». Сама назва цього твору вказує на прагнення автора відобразити історію багатонаціонального східноєвропейського регіону, що певною мірою контрастувало з панівною в його час «полоноцентричною» тенденцією розвитку тодішньої науки [Казакова 1980], [Лимонов 1978].

Хроніка Мацея Стрийковського складається з 25 книг, кожна з яких присвячена описові певної етнополітичної спільності чи певного історичного періоду [Kraszewski 1840: 1, 20]. Крім східних слов'ян і поляків, у творі представлено опис історії їхніх сусідів по регіону – литовців, прусів, жмудів, ліфляндців та ін. [Рогов 1966: 23]. За традицією, що склалася, перша книга присвячена описові найдавнішої історії людства, де Мацей Стрийковський знаходить місце і східним слов'янам. Нарис руської історії, до моменту поглинання руських князівств Литвою, займає три книги хроніки – четверту, п'яту і, частково, шосту, – вони багаті на міжтекстові референції, дають вичерпно повне уявлення про минуле руських земель і взаємини руських князівств з Польщею та іншими сусідніми державами [Radziszewska 1978: 35].

Александер Гваньїні (1534-1614) – за походженням італійський дворянин, уродженець Верони. Як найманець брав участь у Північній семирічній війні, під час якої служив у польських військах. У 1571 р. прийняв підданство Речі Посполитої, переселився до Польщі, брав участь у війнах з Московською державою, протягом 14 – 18 років був військовим комендантом Вітебська [Лимонов 1978: 62-64]. Останні роки прожив у Кракові – на той час столиці Польсько-Литовської держави. Відрізнявся високим рівнем освіти і культури, володів кількома мовами (латиною, німецькою, польською, можливо, також литовською та російською), що відбилося в його творах [Radziszewska 1978].

Перу Александра Гваньїні належить історико-географічне твір «Опис європейської Сарматії» («Sarmatiae Europeae descriptio») [Гваньїні 2009], вперше виданий латинською мовою в

1578 р. і надалі неодноразово перевиданий не лише на латині, але і в перекладах на інші мови. За формою «Опис» близький до «Трактату про дві Сарматії» Мацея Мєховського. Проте зміст його значно розширено за рахунок введення нових відомостей і збільшення числа описуваних країн [Budka 1969, 10: 33]. Вступні розділи праці (два перші) присвячені опису історичної етнографії регіону в цілому – тут відтворено відомі на той час концепції походження народів, зокрема й висвітлено питання етногенезу східних слов'ян. Далі йдуть так звані «хроніки» – фрагменти, що представляють історію і сучасне становище окремих регіонів: Польщі, Литви, Прусії, Лівонії, Москви і «Татарії» [Гваньїні 2009: 49 – 54].

При цьому цікавий той факт, що в перших латинських виданнях «Опису» руські землі в складі Литви не удостоєні «своєї» хроніки, вони описуються як «регіони» Великого князівства Литовського. Однак опублікований в 1611 р. польський переклад твору Александра Гваньїні вийшов у світ у новій редакції під назвою «Хроніка європейської Сарматії» («Kronika Sarmacyey Europskiey») і в структурі цієї праці з'являється «Хроніка землі Руської» («Kronika ziemi ruskiej»), відокремлена від попередньої «Хроніки В[елико]го к[нязівства] Литовського». Більш того, відмінності між оригінальним латинським і польським перекладеними виданнями не обмежуються лише компонуванням матеріалу – в тексті польського перекладу є також досить характерні смислові відмінності, що дають привід задуматися над мотивами Александра Гваньїні, який, якщо судити за вказівками, що містяться у вступі до польської редакції, особисто займався переробкою і підготовкою до друку польськомовну версію свого твору [Ulewicz 1950: 18 – 20].

Твір Александра Гваньїні, на думку багатьох учених, є переробкою-інтертекстом «Записок про московські справи» Зігмунта Герберштайна. Частиною твору Александра Гваньїні є «Kronika ziemi ruskiej», що складається з трьох розділів. У першому з них [Ulewicz 1950: 185 – 200] розкривається генеалогія багатьох князів руських, серед них деяких володимиро-галицьких і галицьких з XII сторіччя (хоча їх імена дуже спольщені), які стали протопластом знаних у XVI столітті на Галицькій Русі магнатських родів. Зміст другого розділу

[Ulewicz 1950: 200 – 218] склали: короткі описи історії (зокрема й дванадцятистолітньої) земель руських, що входили свого часу до Речі Посполитої і змапльована велика кількість важливих міст, розташованих на тих землях.

Тут чимало міжтекестових референцій присвячено «Опису границь і провінцій Руської землі»: Білої Русі, що «коло Києва, Мозиря, Мстиславля, Вітебська, Орші, Полоцька, Смоленська і Сіверської землі», Чорної Русі, що в «московській Русі навколо Білого озера», потім – до Азії, Червоної Русі, розташованої біля гір, які називаються Бескидами, народ у Русі – «слов'янський руський, грецький і вірменський». Описані міста України, найповніше Київ, Львів, Кам'янець. Київ характеризується як «найстаріше і просторе місто..., що колись було столицею всієї руської землі». В гіперболічних фарбах змальовано родючість Подільської землі. «Ця країна... так плодородна і багата, що орач, кинувши в землю які-небудь зерна, одержує стократний прибуток. А поля і луки на диво настільки врожайні, що ледь видно з трави роги волів. «Описані вулики і мед у лісах, птиці, звірі. «Раніше ту землю населяли алани, готи, гети, кімани, половці, роксолани, черкасани (черкаські козаки – ?), що там і зараз над Дністром мають свою провінцію». Згадано про вигідне природно-географічне розташування Кам'янця для оборони проти татар. Дуже детально описано Львів, хоч, на нашу думку, опис теж не оригінальний. «Славне місто Львів» – це «руське місто..., засноване і назване за іменем руського князя Лева». Місто «оточене подвійними стінами і могутніми башнями, до того ж валом і глибоким ровом. В ньому є два замки, один в місті, а другий, прекрасно укріплений, розташований над містом, на дуже високій горі, його видно за 10 миль. У цьому місті є архієпископська столиця, там проживає і руський митрополит, в ньому немало церков римської і грецької релігії. Мають свою церкву і вірмени».

У третьому розділі [Ulewicz 1950: 218-320] подано коротку історію племен половецьких, ядзвінських – і родовід запорізьких козаків. Найбільше відомостей про козаків подано у частині, що має назву «Про козаків низових, яких зазвичай запорозькими». Впадає в око номінативна референтність – описано місця проживання козаків, топографія Запорізької Січі, дніпровські пороги й острови. Виділено Томаківку, де жила

більшість низових козаків. Розповідається про походи на турків і татар, в результаті яких козаки «немалу шкоду наносять туркам і татарам, вже не раз руйнували Очаків, Техінію, Білгород і інші землі» «Добре, що вони існують, – зазначав Гваньїні, – і живуть постійно на Дніпрі і на островах». У старі часи козаки «ходили в перекопські степи ради добування звіра», «робили напади на татар, не дивлячись на їх чисельну перевагу». Взимку козаки «розходились у найближчі міста як Київ, Черкаси, Брацлав, Білу Церкву й інші, заховавши свої човни в безпечному місці біля Дніпра на острові і залишивши декілька сот людей у курені» [Ulewicz 1950: 218 – 320].

Після появи праці Александра Гваньїні його почали звинувачувати в плагіаті. Без сумніву, він, справді, використав фактологічні матеріали з хронік Бєльського, Кромера, Стрийковського та інших попередників, але багато явищ узагальнив по-своєму. Стосовно українських козаків, то він давав їм дуже позитивні оцінки. Це останнє послужило тому, що його хроніку широко використовували українські автори XVI – XVIII століть, починаючи від автора Густинського літопису і закінчуючи авторами козацьких літописів. Цікаво також, що Александер Гваньїні використовував також самостійні руські джерела, про що свідчать численні інтертекстуальні вставки та його власний підпис, залишений на одній із сторінок Хлєбніковського літопису.

Нарешті, огляд праць польських авторів був би неповним без згадки імені Станіслава Сарніцького (1532 – 1597), діяльного проповідника кальвінізму, польського літописця і географа. Він був суперінтендентом у Кракові; брав участь у всіх синодах польських дисидентів з 1560 по 1570 рр. Написав у цей час ряд релігійних і панегіричних творів. Після сандомирського синоду 1570 р. цілком присвятив себе науковим працям, його рукописи зберігаються в бібліотеці Оссолінських у Вроцлаві, а деякі твори надруковані: «Опис давньої та нової Польщі» («Descriptio veteris et novae Poloniae», 1585), «Найкоротшій виклад польських анналів» («Synopsis brevissima annalium polonicorum», 1582), «Аннали, або Про походження і діяння польського та литовського народів» («Annales sive de origine et rebus gesus Polonorum et Lithuanorum libri», 1587), «Статут та метрика коронних прівілеїв» («Statuta i Metryka przywilejòw Koronnych»,

1594). За дорученням Стефана Баторія склав літопис діянь польської королівської еліти, доведений до 1586 р.; він почав його з Яфета, онука якого, Ассармота, зробив родоначальником поляків.

Найвідомішим твором Станіслава Сарніцького є «Аннали, або Про походження і діяння польського та литовського народів» («Armales, sive de origine et rebus gestis Polonorum et Lithuanorum»). У цьому творі висновки автора можна розглядати не стільки як чинник формування історичних уявлень в суспільстві, скільки як результат авторської рефлексії, осмислення історії з позиції окремого представника польської освіченої еліти, чиї погляди були породжені своєрідністю інтелектуальної культури того часу [Zieliński 1930: 31]. Якоюсь мірою науковий аналіз історичних уявлень автора може бути цікавий при зіставленні останніх з поглядами Марціна Кромера. Його попередник подав (а це стосується й історичного образу Русі) гіперміфологізовану історичну концепцію, а сам Сарніцький доклав масу зусиль для деміфологізації уявлень про минуле [Zieliński 1930: 33-37].

Сліди користування «Хронікою європейської Сарматії» як текстом-донором знайдемо в Бартоша Папроцького (1543 – 1614). Він народився в маєтку Папроцька Воля біля м.Серпць, Мазовія. Навчався у Ягеллонському університеті, згодом служив при магнатських дворах. 1572 році у складі дипломатичної місії відвідав Стамбул. Вірогідно, також брав участь у поході Стефана Баторія на Гданськ 1577 р. Зв'язаний із кланом Зборовських, за часів безкоролів'я (1587 р.) обстоював габсбурзьку кандидатуру на польський престол. Відтак після поразки австрійської партії в битві під Бичиною 1588 р. втік на територію Священної Римської імперії. Тривалий час проживав у Чехії, Моравії та Сілезії і лише 1610 р. повернувся до Корони Польської (це сталося вже по смерті могутнього ворога «зборовчиків» – канцлера Яна Замойського, помсти якого Папроцький мав підстави побоюватися). Доживав віку при монастирях у Вонхоцьку та Лондзе. Помер у Львові. Він є автором віршованої хроніки «Історія жалісна про прудкість та лють Татарську і про суворе нищення та псування Земель Руської та Подільської, котре сталося місяця жовтня року 1575» («Historya zalosna o prętkośći y okrutnośći Tatarskiey a o srogim mordowaniu y popsowaniu Ziemie

Ruskiey y Podolskiey. Ktore sie stało Księżyca Października Roku 1575», 1575).

Цей твір про вторгнення кримців на Україну 1575 р. досі малознаний історикам, хоча його короткий переказ, без посилання на оригінал, можна зустріти, зокрема, на сторінках трактату «Хроніка Європейської Сарматії» [Ковальский 1972: 219 – 221). У першому виданні його хроніки цього матеріалу ще не було (уривок вставлено у видання 1611 р., при оповіді про панування польського короля Генріха Валуа).

«Історія жалісна…», як уже мовилося, може у вітчизняній історіографії претендувати на статус класичного опису вдалого, для татарської сторони, набігу на українські землі. Найбільше Бартоша Папроцького вражає «поганська» неволя, що випала на долю численних мирних християнських мешканців України, полонених від малого до великого («Як знущався Поганин над Руською Країною / Людей і полони великі вигнав у сторону» іншу. / Великим ґвалтом видираючи дівча у матері з рук / Разом <гамузом> з сином і з батьком / теж веде через дикі [поля]»). Але татари на цьому не зупинялися, спалюючи все, що не могли захопити із собою («І, мало того, безчесний Поганець / Вогнем усе запалив як смольний каганець»). Хроніст підкреслює, що татари «обережно» прорвалися-»перебігли» через землі Поділля, а вже на терени Русі-Руського воєводства «без поспіху» ввійшли і тут площу сорок миль вдовж і впоперек «оббігали, пустошачи, поганські загони». До зони спустошення потрапила й Волинь, мужніх захисників якої татари «обійшли хитро» [Гваньїні 2009: 219].

Цікавим тут є витворений автором образ Поділля-Русі («земля Руська усім багата / Волами, кіньми і збіжжям знаменита») як референт, де погани-татари вчинили місцевому християнському люду ледь не содомську кару – поховання заживо: «Власне, як в Содомі колись завалені. / Хоча й живі, але в тій негідній Печері. / Немає негідний Поганин жалості над ними» [Вирський 2008: 1, 130].

Папроцький описує і «сили опору» (головним чином це ополчення Руського та Подільського воєводств), які зосередилися («з'їхалися») на заклики гетьмана Сенявського. Є цікавою спроба Папроцького вписати до контексту християнського Провіденціалізму антично-ренесансний культ фортуни. Зрада

фортуни – то божа кара за головний для християнина гріх – гординю («Бо Бог відміняє волею розмаїтою своєю / І тлумить ону непристойну горду пиху твою. / Фортуні також заборонив в одному місці сидіти / Мусить вона кожного господу відвідати»).

Багато «українського» матеріалу і в інших історико-генеалогічних творах Бартоша Папроцького: «Гніздо цноти» («Gniazdo choty», 1578) та «Герби рицарства польського» («Herby rycerstwa polskiego», 1584). Причому цікаво, що Папроцький як історик явно симпатизував традиціям (джерелам легітимації) Галицько-Волинського князівства та скептично ставився до концептів «литовсько-руських». Саме цьому історику вітчизняна історіографія завдячує численними подробицями діяльності таких «козацьких гетьманів», як Зборовський та Ружинський [Гваньїні 2009, 132].

Згадані ґрунтовні пізнання автора у «справах українських» допомогли Бартошу Папроцькому після вимушеної еміграції повернутися на територію імперії Габсбургів стати одним з тих, хто забезпечив «інформаційну підтримку» перших контактів Австрії із запорізькими козаками, згадаймо хоча б «уривок про козаків» у «Herbach rycerstwa polskiego» [Paprocki 1982: 156-167]. У «Саді королівському» («Ogrodzie Królewskim», 1599) він описав власне хроніку воєнних подій 1594 – 1597 рр. (мова про козаків безпосередньо йде під 1594 р.), коли Священна ліга на чолі з Австрією протистояла потузі Османської імперії і уперше нав'язала контакти із Запоріжжям (місія Лясоти). Обидва празькі видання «Саду королівського» польською (1599) та чеською (1602) мовами мали розкішний вигляд і були розраховані передусім на «публіку» (це власне перша відома нам чеськомовна характеристика українських козаків).

У XVII ст. на терені Речі Посполитої продовжували переписувати вже знані зводи, звернемо увагу на ті, які входили до «Київського літопису». В 1621 р., за дорученням князя Стефана Четвертинського, брацлавського підкормчого, було зроблено копію Хлєбніковського літопису, знаного як Погодінський кодекс (назва походить від одного з її власників М.Погодіна). До 1758 р. цей кодекс зберігався у ксьондза-базиліана Осімовича, а згодом в 1778 р. його знову повернули сім'ї Четвертинських. У цьому проміжку зберігали його ще й інші поляки, які залишили на полях нотатки латинською та польською

мовами. То були найчастіше записані результати порівнянь тексту-донора, тобто кодексу Погодінського з текстами-реципієнтами – літописами Хлєбніковським та Іпатіївським. Фрагменти «Київського літопису» як тексту-донора містила в собі також копія Тверської хроніки, створена в XVII ст. на терені Західної Русі, про що свідчать нотатки на її полях польською мовою, які переказують зміст подій. Зберігся з того часу уже згадуваний «Радзвивіллівський літопис», переданий в 1671 р. бібліотеці у Кролевці [Paprocki 1982: 120 – 122].

Натрапляємо у XVII ст. на нову мотивацію вивчення літописів руських, зокрема «Київського літопису». Були вони якраз найчастіше використані в тодішній політично-релігійній боротьбі на східних кресах, де переслідувалася мета оборони православної віри, щоб зменшити зазіхання поляків на київські землі. На оборону православ'я виступив Сильвестр Косов (? – 1657). Він – із української шляхти, сподвижник Петра Могили, єпископ мстиславський, могилівський і оршанський (1633 – 1647), київський митрополит (1647 – 1657). Навчався в єзуїтському колегіумі в Любліні і Замойській академії, працював у братських школах Вільна й Львова, з 1631 р. – в Києві: префект лаврської, а потім братської школи, Києво-Могилянської колегії. Виступав за розширення національно-релігійних прав українського народу, обстоював незалежність Української Православної Церкви та її перебування в юрисдикції Царгородського патріарха, був прихильником компромісу з урядом Речі Посполитої. У книзі «Екзегезіс, або Справоздання про київські і вінницькі школи…» («Exegesis, to iest danie sprawy o szkołach kijowskich y winickich…», 1635) захищав православні латинські школи, закриті 1634 р. на вимогу уніатів і католиків, заперечував звинувачення цих закладів у поширенні єресі. Основний твір – «Патерикон, або Житія святих печерських отців…» («Patericon, abo żywoty ss. oyców pieczarskich…», 1635) є оригінальною версією сюжетів Києво-Печерського патерика з певними доповненнями (посвята київському воєводі Адаму Киселю, передмова, геральдичні вірші та кілька розділів історико-церковного змісту). Сильвестр Косов захищає найбільшу православну святиню – Києво-Печерську лавру – від посягань католиків і протестантів, які не визнавали чудес і подвигів печерських угодників [Перетц 1958: 113 – 115].

Особливо цікавими в книзі є екскурси в історію, розповіді про хрещення України-Русі, перших руських митрополитів – Михайла, Іларіона, Єфрема, Климентра. Хронологію подій та історичний коментар про руських князів від найдавніших князів і до XII ст. він черпав із руських літописів [Włodarski 1966: 39 – 42]. Нема нічого дивно, що на одній із карт Хлєбніковського літопису натрапляємо на його латинський власноручний підпис з деякими нотатками польською мовою. Використовував Сильвестр Косов так само матеріал руських хронік, зокрема і з «Київського літопису», аргументуючи примат православної віри на землях споконвіків руських. «Патерикон…» був надзвичайно популярним, про що свідчать його кілька перекладів староукраїнською книжною мовою в XVII-XVIII ст. [Ісіченко 1990: 36-39]. Сильвестр Косов був автором повчання про сім таїнств «Дидаскалія…» («Dydaskalija…», 1637, згодом численні перевидання), богословської праці «О хиротонії» («O chirotoniji», 1652), віршів, листів (до Петра Могили та інших церковних діячів), грамот, універсалів.

Фрагменти «Київського літопису», його ремінісценції, цитати, аплюзії, які стосуються подій у Литві, знаходимо в творі польського історика XVII ст. Войцеха Віюка Кояловіча (1609-1677). Він був професором і ректором Віленської академії, потім ректором будинку єзуїтів-професорів у Вільні. Крім великої кількості полемічних творів, спрямованих проти кальвіністів і взагалі некатоликів, а також різних богословських трактатів, і біографій єзуїтів, залишив ряд творів з історії Литви і Західної Русі. Головна з них: «Історія Литви ...» («Historiae Lithuanae ...», 1650 – ч.1, 1669 – ч.2).

Войцех Віюк Коваловіч вибрав з твору Мацея Стрийковського лише литовський матеріал, частково його систематизував, однак давніших повідомлень не змінив, залишив у такому ж порядку. Твір Войцеха Віюка Кояловіча написаний латиною був у той час добре знаний на заході – після праць Мацея Мєховського, Зіґмунта Гербершайна і Марціна Кромера, він інформував Європу про події на Русі та її хроніки. Автор першим із поляків критично оцінив історичні джерела, що відзначав, зокрема, заслужений німецький дослідник руських літописів Август Шльозер, який всю його хроніку переклав німецькою мовою.

Наприкінці XVII ст. або в перших роках XVIII століття з'являється перший переклад польською мовою «Київського літопису» Лева Кішки (1668 – 1728). Народився в м. Ковелі в зубожілій шляхетській родині. В молодому віці вступив до монастиря. Протягом 1687 – 1691 років навчався в Римі. З 1698 року – секретар чину св. Василія Великого, а в 1703 – 1713 роках – його протоархімандрит. У 1708 році обраний архімандритом супрасльського василіанського монастиря, де заснував друкарню. З 1711 року – єпископ володимирсько-берестейський. У 1713 р. обраний, а в 1714 р. затверджений греко-католицьким митрополитом київським, галицьким і всієї Русі. Як митрополит зайнявся впорядкуванням церковно-релігійних справ. Ініціатор і організатор Замойського Синоду в 1720 р. Помер у с. Кулечів на Волині. Похований у Володимирі Волинському. Окрім справ реформи уніатської Церкви в Речі Посполитій Лев Кішка залишив після себе кілька теологічних творів та опис Замойського Синоду від 1720 року. Уклав список галицьких єпископів.

Латинська версія титулу перекладу «Повісті минулих літ» – «Annales Nestores eiusque continuatorem versione polonica». Загалом це перша спроба перекладу цієї пам'ятки на загальну мову (німецьке тлумачення завершене в 1732 р.); так само Лев Кішка першим розрізнив «Повість минулих літ» у Несторовій редакції від її продовження [Sielicki 1977, 115 – 120]. Рукопис його перекладу зберігався в Августа Бєловського (в першій половині XIX ст.), який для власного вжитку зробив з нього копію. Слід визнати, що рукопис Лева Кішки (повернутий до бібліотеки ксьондза Яна Лавровського, каноніка перемишльського), так само, як і копію перекладу, можна вважати втраченими. У колекції рукописів Народного закладу ім. Оссолінських, з яким був зв'язаний тривалий час видавець «Pomników dziejowych Polskich», між іншим, як його багатолітній директор, ці манускрипти не зафіксовані.

Належить згадати про Каспера Нєсецького (1682 – 1744). Він – польський історик, дослідник генеалогії та геральдики, єзуїт, викладав у єзуїтських колегіях, проповідник у містах Бидгощ, Львів, Збараж, Бучач. Склав гербаріуш «Польська Корона» («Korona polska», 1728 – 1743, т.1 – 4), де подав матеріали про шляхетські родини, покатоличення та полонізацію

українських магнатів. У своїх гербаріушах так само використав матеріал «Київського літопису» як тексту-донора (через посередництво інших польських джерел), встановлюючи генеалогічне древо багатьох шляхетських родів, що беруть свій початок із Русі. У короткій історії тих земель згадав про деяких її власників ще XII століття і навів (в окремому розділі) імена кількох тодішніх митрополитів київських і володимирських, а також біскупів полоцьких [Sielicki 1997: 130 – 135].

На початку XVIII століття за незнаних обставин з'явилася копія «Хлєбніковського літопису», відома як «Єрмолаївський кодекс» (назва походить від останнього її власника А.Єрмолаєва). Деякі уривки цього кодексу свідчать, що його автор користувався ще якимось подібним зводом, для коригування тексту Хлєбніковського літопису і цей звід був основою для копіїстів. У зв'язку з цим Єрмолаївський кодекс є коректою тексту «Київського літопису» Іпатіївської та Хлєбніковської редакцій.

Польський історик, біскуп Адам Нарушевич (1733 – 1796) народився на Пінщині, біля Лагічина. У 1748 році вступив до ордену єзуїтів; закінчив Віденську академію, де потім викладав. Від 1758 р. продовжив навчання в Ліоні й прийняв священицький сан у В'єн у Франції. Після повернення на батьківщину викладав в Collegium Nibilium і в Лицарській школі у Варшаві. Від 1771 році радник короля Станіслава-Августа Понятовського. 13 березня 1775 р. номінований титулярним єпископом Емаусу і коад'ютором смоленського ординарія Гавриїла Лодзинського. Хіротонію прийняв 25 травня 1775 року смоленським єпископом став 28 листопада 1788 року, згодом переведений на луцьке єпископство – 29 листопада 1790 р. Помер в Янові Підляському, похований у підземеллях місцевої колегіати. Видатний поет епохи Просвітництва, автор історичних творів і політичних трактатів, а також перекладач класичної літератури.

У 1757 р. видав поетичні твори Мацея Сарбієвского. Здійснив подорож до Франції, Італії та Німеччини; після повернення спершу викладав піїтику у Віленській академії, а потім богослов'я у варшавській «Collegium nobilium». Переклав на польську мову твори Горація, Таціта. З 1770 р. разом з Альбертрандом він видає журнал, присвячений витонченій літературі: «Приємні та корисні розваги» («Zabawy przyjemne i pozyteczne»), де вміщує свої ліричні і сатиричні вірші. Зібрання

своїх творів, оригінальних і перекладних, Адам Нарушевич видав уперше в 1778 р. в чотирьох томах під загальним заголовком «Dzieła» [Карнаухов 2009: 164 – 168].

Після заборони ордену єзуїтів у 1773 р. Адам Нарушевич переїхав з Варшави до Віленської губернії, де отримав в управління дві парафії. Тут написав поему «На єзуїтських уламках» («Na ruinie Iezuitów»), яка була видана у Варшаві в 1775 р. Незабаром отримав посаду другого єпископа (coadiutor) смоленської єпархії. У 1787 р. супроводжував короля Станіслава-Августа в його подорожі по Україні і був представлений у Каневі імператриці Катерині II, якій підніс свій «Опис Тавриди» («Tauryka, czyli wiadomości starozytne i późniejsze про stanie i mieszkańcach Krymu») – історичне дослідження про Кримський півострів і його населення у найдавніші і новіші часи. Адам Нарушевич брав участь в чотирирічному сеймі. У 1790 році призначений єпископом Луцька та на цій посаді в 1792 р. виголосив промову в пам'ять конституції 3 травня 1791 р. Головні твори Адама Нарушевич – «Історія Івана-Карла Ходкевича, воєводи віленського, великого гетьмана великого князівства Литовського» («Historya Jana Karola Chodkiewicza, Wojewody Wileńskiego, Hetmana Wielkiego WX Lit.», 1805 р.) та «Щоденник подорожі короля Станіслава-Августа в Малоросію в 1787 році» («Dyaryusz podrózy Stanisława-Augusta krola na Ukrainę w roku 1787», 1788, перевид. 1805 рр.).

Матеріл із «Київського літопису», його цитати та алюзії Адам Нарушевич використав у дещо інший спосіб, ніж його попередники, ставився критично до всіх відомостей, з'ясовуючи ступінь їх вірогідності. Його праця відповідала духові епохи Просвітництва, який наказував завжди дотримуватися правди, відкидати міфи і легенди, а пошуки будувати виключно на аутентичних історичних джерелах. З цією метою королівські секретарі шукали для Нарушевича в країні і за кордоном відповідні матеріали, копіювали документи, в результаті чого в його бібліотеці було зібрано велику кількість найрізноманітніших джерел. Серед них була і копія Погодінського кодексу, знана сьогодні під назвою Краківського літопису (ця назва переходить від місця переховування пам'ятки). Копія транскрибована латинськими літерами і зберігається серед його тек (том 122) [Перфецький 1927: 147, 180].

З історії Русі XII ст. як референта особливої уваги вченого удостоїлися події у князівствах, які на сході межують з Польщею, зацікавила його також мінлива доля окремих владарів. Розвій подій свідчив про засадниче опертя на хроніки польські, насамперед Яна Длугоша і Вінсента Кадлубека, рідше натомість він посилався на Марціна Кромера. Найбільше вірив Марціну Кадлубекові і «Kronice Wielkopokskej», їхнім описам подій. Адам Нарушевич не відрізняв матеріалу «Повісті минулих літ» від «Київського літопису», він служив йому для підтвердження або заперечення відомостей, поданих польськими літописцями.

У своїй «Історії польського народу» («Historii narodu polskiego», 1780-1786) Адам Нарушевич переосмислив відомості з «Kronicy Polskiej» Вінцента Кадлубека про Романа Мстиславовича, князя володимирсько-галицького, виправляв деякі неточності: «Нестор справедливо розповідає, що Роман був сином Мстислава. Там же, під 1205 роком, називає Казиміра [Справедливого] вуйком Романа». [Naruszewicz 1859: 2, 86]. Він цитував фрагмент з «Київського літопису» (в перекладі польською мовою), доповнював ним як інтертекстом матеріал польських хронік, зокрема про перебіг битви під Мозгавою [Naruszewicz 1859: 2, 89], повніше характеризував перипетії вже згадуваного князя Романа, пов'язані з його суперечками з тестем, великим князем київським, Рюриком Ростиславовичем, і з князем суздальським Всеволодом Юрійовичем («Великим Гніздом»), частково вміщуючи відомості про нього у приписах). Так само він доповнив «Нестором» повідомлення Мацея Стрийковського про історію Литви в XII ст. і зафіксував кілька збройних походів руських князів на їх землі» [Naruszewicz 1859: 2, 117].

Адам Нарушевич часом негативно висловлювався про «Київський літопис» як текст-донор. Особливо тоді, коли вірив польським літописцям (у цьому випадку Вінцентові Кадлубекові). Розповідаючи про стосунки, які склалися між Романом Мстиславовичем і Мешком Старим ще перед битвою над Мозгавою (1195), стверджував: «Нестор під роком 1196 пише, що Мечислав хотів Романа зробити посередником між собою і сином Лешком Білим. Мабуть це правда, що Мечислав хотів його перетягти на свою сторону, так свідчить Кадлубек. У цьому випадку належить вірити записові в «Київському літописі», згідно з яким Мешко Старий очевидно схиляв Романа

до посередництва між ним і братанком Лешком у суперечках за краківський трон.

Натрапляємо в польського історика і на певні неточності. Вмістив він, напр., посилаючись на авторитет Кадлубека, «Kroniki Wielkopolskiej» і Яна Длугоша, нотатки про ув'язнення угорським королем Белою III Володимира, сина Ярослава Осьмомисла, і додав: «Нестор, хвалячи лише своїх, опустив цей випадок» [Naruszewicz 1859: 2, 53]. Це твердження, яке нібито вказує на тенденційність руського джерела, безпідставне: у «Київському літописі» така подія не зафіксована.

Простежуючи найдавніші польські контакти з «Літописом руським» як текстом-донором, можна стверджувати, що поляки першими серед інших народів зацікавилися цією пам'яткою, першими її переклали. Вкажемо також на ту велику роль, яку виконували руські літописи у формуванні польсько-руських культурних контактів у сфері наближення до русинів, а пізніше, до білорусів і українців. Через давньоруські літописи та їх вплив на тексти-реципієнти також започатковувалися польсько-руські літературні контакти, бо всі старі руські хроніки були високохудожніми літературними творами, містили в собі багато відомостей та інтертекстуальних вкраплень із легенд і народно-епічних творів, що забезпечувало їх привабливість серед давньопольських читачів. Однак їх найважливіша роль полягала в тому, що вони збагачували польську науку XVI – XVII ст., тому твори Мацея Мєховського, Марціна Кромера і Войцеха Віюка Кояловича набули європейського розголосу, а інші, як «Annalles» Яна Длугоша, хроніки Марwіна Бєльського і Мацея Стрийковського так само приваблювали читачів. Нарешті руські хроніки допомогли польським літописцям ліпше, багатосторонніше і правдивіше відтворити події в давній Польші, бо власні джерела в тому часі, як відомо, були дуже убогі.

Причиною цього стало, очевидно, близьке сусідство двох народів, схожість історичного шляху їхнього розвитку і часте переплетення їхніх історичних доль. Також треба підкреслити важливу роль Літопису руського як джерела, що знайомить поляків з історією сусіднього краю і доповнює скупі відомості їхніх середньовічних хронік.

Можна констатувати наявність двох взаємодоповнювальних підходів до вивчення проблеми рецепції

«Літопису руського» як тексту-донора у давньопольських хроніках як текстах-реципієнтах. З одного боку, важливу роль тут відіграли дослідження польських історичних хронік як джерел, що містили запозичення з руських літописних пам'яток. Подібний інтертекстуальний підхід дозволив розібратися в структурі уявлень про минуле Русі, виявити пріоритети ряду польських істориків, взаємні зв'язки між різними джерелами, визначити ступінь і характер їх впливу один на одного. З іншого, в дослідницькій традиції представлений ширший за охопленням проблематики «культурологічний» підхід, у рамках якого вчені отримали можливість розглянути історіографічне джерело в контексті інтелектуальної культури, що його породила.

Разом з тим слід звернути увагу на нерівномірність дослідження проблематики, яка нас цікавить, воно виявляється як у вибірковому вивченні спадщини окремих істориків, так і історіографічної традиції загалом. Наприклад, праці Мєховського і Стрийковського, що містять відомості з історії Русі, вивчені вкрай однобоко. При найглибшому опрацюванні фрагментів, присвячених віддзеркаленню в цих джерелах історії Київської Русі, у меншій мірі вивчений найпотужніший пласт відомостей про легендарні історії. Також відзначимо, що уявлення польських авторів про минуле Русі досліджені у нас поверхово (Марцін Бєльський), а деякі авторські концепції взагалі обійдені увагою (Кромер, Сарницький і Гваньїні).

Таким чином, у дослідженні проблеми рецепції «Літопису руського» як тексту-донора в давньопольських хроніках як текстах-реципієнтиах і формування історичного образу Русі в польській хронографії кінця XV – початку XVII століть очевидні як безумовні досягнення, так і неосвоєні ще пласти наукового матеріалу. У зв'язку з цим перспективними видаються нові комплексні дослідження. При цьому навряд чи може викликати сумнів сама актуальність роботи у запропонованому напрямку, адже розширення наукових знань у сфері даної проблематики не тільки збагачує наші пізнання з історії історичної науки, але й дозволяє простежити еволюцію уявлень про Русь, що склалися в польській історіографії XII – XVIII ст.

Література: *Bielski 1976:* Bielski M. Kronika, to jest historia świata (przed. fotooffset.). – Warszawa, 1976; *Bieńkowski 1975:*

Bieńkowski T. Naukowe środowisko Krakowskie w początkach XVI w. (1500-1530) // Studia i Materialy z Dziejów Nauki Polskiej. SA. Historia nauk społecznych. – 1975. – Z.13; *Borzemski 1891:* Borzemski A. Kronika Miechowity. Rozbiór krytyczny // Rozprawy Akademii Umiejętności Wydziału Historyczno-Filologicznego. – 1891. – Seria II; *Bruckner 1985:* Bruckner A. Mitologia słowiańska i polska / Wstęp i opracowanie S.Urbańczyk. – Warszawa, 1985; *Budka 1969:* Budka W. Do życiorysu Macieja Stryjkowskiego. Sprostowania i uzupełnienia // Ruch Literacki. – 1969. – T.X; *Budzyk 1955:* Budzyk M. Marcin Bielski // Skice i materialy do dziejów literatury staropolskiej. – Warszawa, 1955; *Вирський 2008:* Вирський Д. Річпосполитська історіографія України (XV – середина XVII ст.): У 2 ч. – Київ, 2008. – Ч.1; *Włodarski 1966:* Włodarski B. Polska i Ruś. 1194-1340. – Warszawa, 1966; *Гваниньи 1997:* Гваниньи А. Описание Московии (введение, перевод, комментарии Г.Г.Козловой). – М., 1997; *Гваньїні 2009:* Гваньїні О. Хроніка європейської Сарматії(упор. і пер. Ю.Мицика). – К., 2009; *Герберштейн 1986:* Герберштейн С. Записки о Московии // Россия XV-XVII вв. глазами иностранцев. – Л., 1986; *Голенищев-Кутузов 1963:* Голенищев-Кутузов И. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV – XVI вв. – М., 1963; *Goranin 1972:* Goranin E. Latopis Kijowski w Dawnej Polsce // Slavia orientalis. – 1972. – №4; *Długosz 1867:* Długosz J. Dziejów polskich ksiąg dwanaście. Przekład K.Mecherzyńskiego. – Kraków, 1867. – T.1; *Zieliński 1930:* Zieliński J. Stanisław Sarnicki i jego kronika. Rozbiór krytyczny. – Stanisławów, 1930; *Ісіченко 1990:* Ісіченко Ю. Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. на Україні. – К., 1990; *Казакова 1980:* Казакова Н. Западная Европа в русской письменности XV – XVI вв.: из истории международных культурных связей России. – Л., 1980; *Карнаухов 2009:* Карнаухов Д. История русских земель в польськой историографии конца XV – XVII веков. – Новосибирск, 2009; Ковальский 1972: *Ковальский 1972:* Ковальский Н. Известия по истории и географии Украины XV вв. в «Хронике Европейской Сарматии» Александра Гваньини» // Некоторые проблемы отечественной историографии и источниковедения. – Днепропетровск, 1972; *Kraszewski 1840:* Kraszewski J. O Stryjkowskim i jego «Kronice» // Kraszewski J. Wilno od początkow jego do r.1750. T.1. Na nowo poprawiony i

przerobiony. Wydanie Adama Zawadzkiego. – Wilno, 1840; *Kromer 1974:* Kromer M. De orogine et rebus gestis Polonorum libri XXX, przekł. S.Kazikowska, oprac.R.Marchwiński. – Olsztyn, 1974; *Kromer 1983:* Kromer M. Historyja prawdziwa o przygodzie żałosnej księcia Finlandzkiego Jana i krolewny Polskiej Katażyny // Opracował J.Małłek. Wydanie drugie; poprawione i uzupełnione. – Olsztyn, 1983; *Kromer 1977:* Kromer M. Polska czyli o położeniu, ludności, obyczajach, urzendach i sprawach publicznych Krolestwa Polskiego księgi dwie // Przekład S.Kazikowskiego. Wstęp i opracowanie R.Marchwińskiego. – Olsztyn, 1977; *Лимонов 1978:* Лимонов Ю. Культурные святи России с европейскими странами в XV – XVII вв. – Л., 1978; *Maciej 1972:* Maciej z Miechowa. Opis Sarmacyi azjatyckiej i europiejskiej // Wstęp H.Barycz. Z języka łacińskiego przełożył i komentarzem opatrzył T.Bieńkowski. – Wrocław, 1972; *Меховский 1936:* Меховский М. Трактат о двух Сарматиях. Введение, перевод и комментарии С.А.Аннинского. – Л., 1936; *Мицик 1992:* Мицик Ю. Джерела з польських архівосховищ до історії України другої половини XVII ст. // Український археографічний щорічник. – 1992. – Вип. 1. – Т.4; *Naruszewicz 1859:* Naruszewicz A. Historia państwa polskiego.– Kraków, 1859. – T.II; *Paprocki 1982: Paprocki* B. Herby rycerstwa polskiego (reprint). – Warszawa, 1982; *Перетц 1958:* Перетц В. Киево-Печерский патерик в польском и украинском переводе // Славянская филология. Сборник статей. – М., 1958; *Перфецький 1927:* Перфецький Є. Перемиський кодекс першої редакції в складі хроніки Яна Длугоша // ЗНТШ. – 1927. – Т.147; 1928. – Т.149; *Перфецкий 1922:* Перфецкий Е. Русские летописные своды и их взаимоотношения. – Братислава, 1922; *Powierski 1993:* Powierski J. Ruś w opiniach najwcześniejszych polskich kronikarzy // Polacy o Ukraińcach, Ukraińcy o Polakach. Materiały z sesji naukowej pod redakcją Tadeusza Stegnera. – Gdańsk, 1993; *Poppe 1971:* Poppe A. Ze studiów nad najstarszym latopisarstwem ruskim // Studia Źródłoznawcze. – 1971. – T.XVI; *Radziszewska 1978:* Radziszewska J. Maciej Stryjkowski historyk-poeta z epoki Odrodzenia. – Katowice, 1978; *Radziszewska 1982:* Radziszewska J. Warsztat naukowy Marcina Kromera w jego dziele «De origine et rebus gestis Polonorum» / Historia i współczesność. Z zagadnień historiografii od czasow antyku do XVI wieku // Prace naukowe Uniwersytetu Sląskiego w Katowicach. – 1982. – № 525; *Рогов 1966:* Рогов А.

Русско-польские культурные связи в эпоху Возрождения: Стрыйковский и его хроника. – М., 1966; *Sielicki 1997:* Sielicki F. Polsko-ruskie stosunki kulturalne do końca XV wieku. – Wrocław 1997; *Stryjkowski 1986:* Stryjkowski M. Kronika Polska, Litewska, Żmódzka i wszystkiej Rusi. – Warszawa, 1986. – T.1; *Ulewicz 1950:* Ulewicz T. Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w. – Krakow, 1950; *Chrzanowski 1926:* Chrzanowski I. Marcin Bielski. Studium historyczno-literackie. Wyd. 2 uzup. – Lwów, 1926; *Чистякова 1963:* Чистякова Е. «Скифская история» А.И.Лызлова и труды польских историков XVI – XVII вв. Труды Отдела древнерусской литературы. – 1963. – Т.XIX; *Щавелева 1990:* Щавелева Н. Польские латыноязычные средневековые хроники. Тексты, перевод, комментарии. – М., 1990.

Александр Астафьев. Текст-донор и текст-реципиент: трансформация древнерусских летописей в польских хрониках.

В статье впервые в украинском литературоведении исследовано рецепцию и трансформацию Летописи русской по Ипатьевскому списку в древнепольских хрониках XVI-XVIII вв. Установлено элементы и функцию текста-донора, семантику междутекстовых референций, цитат и аллюзий в текстах-реципиентах.

Ключевые слова: *текст-донор, текст-реципиент, рецепция, интертекстуальность, диалог, референтность, трансформация, цитата, аллюзия.*

Тарас Дзись, доц. (Тернопіль)

ББК 83. 3 (4) – 3
УДК 82. 091

Система й типологія у текстах Йозефа Рота та українських прозаїків

У статті розглядається специфіка генологічних окреслень у текстах Й. Рота і українських прозаїків (І. Франка, Б. Лепкого, О. Турянського, М. Ірчана і Р. Купчинського). Порушено також питання типології та пов'язані з ним теоретичні аспекти

Ключові слова: *система, генологічний вимір,типологія, тип, типологічний вимір.*

Dzys Taras. System and typology in the texts by J. Roth and Ukrainian authors.

The article deals with the problems of the specificity of genological aspects in the texts by J. Roth and Ukrainian authors (I. Franko, B. Lepky, O. Turjansky, M. Irchan, R. Kupchynsky). The main attention is paid to the typology and its theoretical aspects.

Key words: *system, genological aspect, typology, type, typological aspect*.

Йозеф Рот – саме у такий спосіб (Joseph Roth) у слов'янському світі транслітерують видавці ім'я і прізвище письменника, відразу в семіотичному просторі натякаючи на його неслов'янське походження – німецького чи то польського коріння. Перші здогадки читачів уточнюються анотаціями отих книжок, яких сучасним споживачам все більше постачає бібліофільськи плеканий ринок. А насправді цей письменник – один з найвідоміших представників феномена, за визначенням К. Магріса, «Габсбурзького міфу в модерній австрійській літературі» [Magris 2000], уродженець м. Броди, що на Львівщині, міцно пов'язаний мотивами своєї творчості з східнослов'янським світом, зокрема з Україною. Тому зрозуміло, що його творчість тією чи іншою мірою популяризується, перекладається і досліджується як в Польщі, Росії, так і в Україні.

Засоби номінації та виокремлення з плину людської творчості певних концептів дозволяють у цій статті зосередити увагу на шести письменниках, які у своєму доробку мають прозові твори, зокрема: І. Франко, Б. Лепкий, О. Турянський, М. Ірчан, Й. Рот і Р. Купчинський. З їхньої спадщини варто виділити твори, позначені самими авторами як *повісті*. Письменники як фізичні особи презентували своїм читачам-сучасникам різну кількість текстів згаданого генологічного виміру (повістей) і за життя залишили нащадкам такі словесні об'єкти дослідження під відповідними і тепер відомими компетентним читачам як реципієнтам. *Повісті* І. Франка: «Петрії і Довбущуки», «Boa contrictor», «Борислав сміється», «Захар Беркут», «Основи суспільності», «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Перехресні стежки», «Великий шум».

Беручи за першодруками, зосереджуємо увагу на дев'яти творах, які за життя письменника входили в культуру і більшість з них функціонують в історико-культурному процесі досі. Часовий період життя названих творів сягнув уже 150 років.

Молодшим сучасником І. Франка, який з класиком спілкувався особисто, був Б. Лепкий. Твори прозового формату, які публікував цей письменник під генологічним окресленням «*повісті*», почали виходити у світ ще за життя І. Франка, а особливо інтенсивно – після 1916 року (дата смерті старшого віком митця): «Зломані крила», «Під тихий вечір», «Сотниківна», «Зірка», «Веселка над пустарем», «Мотря», «Не вбивай», «Батурин», «Полтава», «Вадим», «Орли», «Крутіж». Якщо «первотвір» Б. Лепкого під номінацією *повістки* «Зломані крила» з'явився 1897 року, а повість «Крутіж» у рік смерті письменника (1941), то маємо 12 текстів, окрім тих, які публікувалися після смерті автора чи внаслідок циклізації, переосмислення їх первісного варіанту.

Молодший на 8 років від Б. Лепкого О. Турянський (1880) увійшов у простір культури внаслідок складних життєвих і екстремальних для творчості умов діяльності двома творами повістевого характеру, проте один з них має для нас особливе значення як тематично-стильовим виміром, так і генологічним маркуванням. Йдеться про «повість-поему» під назвою «Поза межами болю». Його літературознавці характеризують, виокремлюючи з потоку прози 20-х років XX століття, як «*автобіографічним твором»* або «*ліричним романом»* [Печарський 2003: 10 – 11]. Крім цього твору, в історії української літератури відома ще «*алегорична повість»* «Дума пралісу» (1922) і *повість* «Син землі» (1933), що також трактується як «*передсмертний роман*».

Продуктивний письменник, який у різних жанрах виступав під псевдонімом Мирослав Ірчан, Андрій Баб'юк за коротке життя (1897 – 1937) написав *повість* «Карпатська ніч» і *роман* «Червоне озеро» (неопублікований і безслідно втрачений – Т. Д.), крім численних новел і оповідань, постає у нашій праці лише одним твором.

За біо-бібліографічним виміром, який конкретизується біографічним методом у літературознавстві, на цьому місці за порядком опиняється Йозеф Рот і його спадщина, оскільки він

народився 1894 року, тобто тоді, коли вже Б. Лепкий опублікував прозовий первісток – оповідання «Шумка», а через три роки і повість «Зломані крила». У той період активно поповнював художню прозу власними повістями І. Франко. Й. Рот, як підліток і студент, також увіходив у багатокультурний світ. Ландшафт того світу відзначався етнічно-національними колізіями русинів-українців, євреїв, поляків, німців, австрійців. Як знаємо з його біографії та освітньо-духовних орієнтацій, світоглядне самовизначення юнака чітко артикулюється українською мовою у нарисі Д. Затонського «Йозеф Рот: новації традиціоналіста» [Затонський 1982: 220]. Він же, цей учений, торкнувся життя і творчості австрійського письменника, «*невинної містифікації*» діяльності Рота [Затонський 1982: 221]. Й. Роту належать твори, генологічне окреслення яких в оригіналах і в перекладних версіях позначається терміном «Roman / роман»: «Павутиння / Das Spinnennetz» (1923), «Готель «Савой» / Hotel «Savoy» (1924), «Бунт / Die Rebellion» (1924), «Втеча без кінця / Flucht ohne Ende» (1927), «Ціппер та його батько / Zipper und sein Vater» (1928), «Направо и налево / Rechts und links» (1929), «Йов / Hiob» (1930), «Марш Радецького / Radetzkymarsch» (1932), «Тарабас / Tarabas» (1934), «Сповідь убивці, розказана однієї ночі / Beichte eines Mörders, erzählt in einer Nacht» (1936), «Фальшива вага. Історія одного айхмістра / Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters» (1937), «Гробівець Капуцинів / Die Kapuzinergruft» (1938), «Сказка 1002-й ночи / Die Geschichte von der 1002. Nacht» (1939), «Легенда про святого пияка / Die Legende vom heiligen Trinker» (1939). Біографи та історики німецько-австрійської літератури пишуть про 14 романів Йозефа Рота.

Нарешті, у ряд прозаїків, які привернули нашу увагу у зв'язку з проекцією літературного контексту крізь спадщину Й. Рота, стає Роман Купчинський своїм прозовим трикнижжям «Заметіль», що складається з трьох *повістей* зі стрілецького життя. Кожен текст цих «*повістей*» обіймає понад 150 сторінок. Подібного кількісного виміру існують популярні твори, що мають естетичну домінанту та вагомість у художній культурі, у Й. Рота (приміром новели «Левіатан», «Тріумф краси», «Погруддя цісаря», повісті «Легенда про святого пияка»), а в українській літературі в І. Франка (скажімо, «Терен у нозі»,

«Сойчине крило» тощо) і в того ж Б. Лепкого (крім уже аналізованих вище, згадаємо принагідно хоча б такі: «Дивак», «Різдвяна свіча», «В касині», «Зрадив», «Вертають», «Перші стріли»). Вони мають виразну новелістичну структурованість і лірико-емоційну тональність. У цьому зв'язку виразніше постає проблема смислового розрізнення термінологічних номінацій, передусім повісті, роману. Уже у контексті польськомовного досвіду та практики Франка, яка формувалася у лоні того досвіду (у горизонті західноєвропейської розповідної прози взагалі), така проблема давно про себе заявляла і зрештою набула глибшого і всебічного осмислення. Великі прозові тексти, які І. Франко власноручно номінував як повісті (*opowieście*), пишучи їх двома мовами (по-українськи і по-польськи чи навпаки), у сучасному літературознавчому осмисленні трактуються як *романи*. Маємо на увазі праці І. О. Денисюка, кандидатську дисертацію Т. В. Пастуха, докторське дослідження М. П. Ткачука і книжку Н. Є. Тодчук, присвячену одному творові І. Франка «Для домашнього огнища». Уже в заголовновому комплексі праці Тодчук читаємо недвозначне генологічне окреслення: «Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час» [Тодчук 2002].

Оскільки твори І. Франка – від задуму автора до їх текстуалізації – складалися на зламі XIX – XX століть, а подібні тексти інших п'яти авторів, у тім числі і Й. Рота, – у першій половині XX століття, то, зрозуміло, що креативні парадигми письменників позначалися на творених типах у руслі реалізму, а в перехідний період протягом формування модернізму, новітні мистецькі віяння вже трансформували реалістичні парадигми. Одну з них як закономірність сформулював Ф. Енгельс у відомому листі до М. Гаркнес. У квітні 1888 року адресант у модальності припущення писав: «На мій погляд, реалізм передбачає крім правдивості деталей, правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах» (К. Маркс, Ф. Енгельс. Про мистецтво. – К.: Мистецтво, 1978. – С. 166.), (підкреслення наше. – Т. Д.). Відтоді цю думку його послідовники, адепти як філософи-позитивісти, так і теоретики літератури соціологічної орієнтації канонізували, перетворивши у незаперечну догму соцреалізму. Тому загально поширене поняття художнього образу як типу, що узагальнює збірні уявлення, поняття, типаж,

типові постаті персонажів у типових ситуаціях, обставинах почало у літературознавчих працях переважати. Про це свідчить давня монографія І. І. Баса «Художня проза Івана Франка» 1965 року [Бас 1965]. Перекладена по-російськи, вона увиразнила парадигматику типології розмаїття людських характерів без огляду на ґендерні відмінності людських постатей. Художня типізація зводилася тоді у процесі літературознавчого аналізу до ідентичності соціальних типів за параметрами структури типів соціально-політичних і соціально-психологічних. Йшлося про типи особистостей, індивідуальностей. Визнаючи в художній творчості як естетичну норму вимогу індивідуалізації характерів, творення образного світу, насправді чимало літературних критиків, істориків літератури, теоретиків соцреалізму шукали неправомірно прототипів у реальній дійсності, хоча вона творилася за участю людської фантазії, вимислу й домислу. У такій ситуації неминучими ставали стандартизація, уніфікація, наслідування вдало знайдених зразків, популярних творів, які справді вловлювали провідні тенденції мінливої реальності. У такий спосіб І. Франко у контексті європейської культури відчув і сприйняв досвід майстрів слова багатьох народів, у тім числі і своїх українських попередників і сучасників, відобразивши життя усіх прошарків населення, усі сфери людської життєдіяльності (селян, міщан, робітників, священослужителів, груп інтеліґенції). Влучно назвавши свої *повісті* за моделями тропізму (метафори, метонімії, синекдохи, символіка) чи антропонімів, ойконімів, онімів – назівництва в широкому значенні слова, він у просторі українських традицій започаткував парадигматику, яка полегшує спілкування словесників (митців, критиків, учених науковців) у сфері гуманітаристики як людинознавства. Отже, у його свідомості функціонувала опозиційна уява / ідея / поняття в розумінні Жака Ле Ґоффа [Жак Ле Ґофф 2007].

Тепер можемо, спираючись на широковідомі тексти І. Франка, використовувати їх назви, систему образів, поєднання характерних ознак, прикмет репрезентативних типів для систематики, систематизації і типологізування подібних, аналогічних феноменів. Такі індивідуальні знахідки письменника, як «Петрії і Довбущуки», «Борислав сміється», «Захар Беркут», «Для домашнього огнища», «Лель і Полель», «Не спитавши броду», «Основи суспільності», «Перехресні

стежки», «Великий шум» тощо можуть служити *моделями*, проекціями, укрупнюючи семантику споріднених прозових творів якогось регіону під певним кутом зору. Конфіґурацію і режим конструювання уявної дійсності обирає дослідник не довільно, а їх задають, пропонують, диктують, зумовлюють виміри *антропологічні*, *типологічні* і *генологічні*. Етимологія ж, співвідносні чи взаємозамінні терміносистеми допомагають дослідникові реалізувати таке зіставлення, тобто компаративний зріз.

Розглянувши літературні взаємозв'язки письменників, що жили і творили у просторі колишньої Австро-Угорщини, була здійснена спроба пояснити віддалений контекст спадщини прозаїків різних національних культур. Низка критеріїв географічного, історичного, соціокультурного та естетичного характеру дає можливість співвідносити індивідуальні своєрідні явища національних культур за типологічно співмірними (або й адекватними) параметрами, дозволяє певним чином упорядковувати безпосередню літературну рецепцію текстів свого регіону. Центром тяжіння, *доцентровим* фактором у цій аналітико-синтезуючій процедурі, стає *домінанта*, яка утримує рівновагу структур художнього світу кількох творів саме на *перетині* зближуваних культур і їх творців. Таке зближення може бути історично необхідним, геополітично випадковим, але внутрішньо закономірним. Отже тут йдеться про конструювання парадигматики на певному етапі компаративістичних студій.

У міжлітературній рецепції шести письменників, які творили в період Першої світової війни, або моделювали післявоєнну дійсність за різними світоглядно-естетичними орієнтирами, у фікціоналізації світу домінували в різний час то Іван Франко, то Йозеф Рот, то Богдан Лепкий.

Стосовно Йозефа Рота, це має особливе значення тому, що відповідає природі іншого мислення, світовідчуття, особливостям дару цього літератора, котрий органічно поєднав діяльність публіциста, журналіста-репортера і майстра розповідних жанрів. Пильний спостерігач і аналітик, Рот уже у своїх ранніх есе і репортажах залишив автохарактеристики власного творчого методу.

Література: *Бас 1965*: – Бас І. Художня проза Івана Франка / Іван Іванович Бас. – К. : В-во Академії Наук України, 1965. – 312 с.; *Затонський 1982*: – Затонський Д. Йозеф Рот : новації традиціоналіста / Дмитро Затонський // Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції і новаторство). – К.: Дніпро, 1982. – С. 219 – 240; *Печарський 2003*: –Печарський А. Я. Поетика творчості Осипа Турянського / Андрій Печарський. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. – 202 с.; Тодчук 2002: – Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища» : Простір і час / Наталія Євгенівна Тодчук. – Львів : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 2002. – 204 с.; Жак Ле Ґофф 2007 – Жак Ле Ґофф. Середньовічна уява / Жак Ле Ґофф ; [пер. з француз. Ярема Кравець]. – Львів : Літопис, 2007. – 350 с.; Magris 2000: – Magris C. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur / Claudio Magris. – Wien : Zsolnaj-Verlag, 2000. – 414 S.

В статье рассматривается специфика генологических очертаний в текстах Й. Рота и украинских прозаиков (И. Франко, Б. Лепкого, О. Турянского, М. Ирчана и Р. Купчинского). Затронуты также вопросы типологии и связанные с ней теоретические аспекты.
***Ключевые слова**: система, генологическое измерение, типология, тип, типологическиое измерение.*

Н.А.Москаленко (Днепропетровск)

УДК 82. 091
ББК 821.112.2-2

Трансформация образа огня в поэзии Ольги Седаковой

В статье анализируется семантическая трансформация образа огня в поэтических циклах О.Седаковой, прослеживается поэтика лирики поэтессы, художественная палитра.

***Ключевые слова**: образ, трансформация, миф, архетип, символ, лирический герой.*

В 1994 году С.Аверинцев в эссе, посвящённом творчеству О.Седаковой, ограничился многозначительным вопрошанием: «так как же, есть у этого типа поэзии, заведомо не имеющего

места в том, что очень умные люди договорились считать сегодняшней культурой, – есть у него будущее?» [Аверинцев 1994: 363]. В 1998 году Седакова писала о своей изолированности в современной русской литературе, об отсутствии надежды на профессиональное обсуждение ее творчества [Седакова 1998, 6: 192]. А уже через четыре года Папа Иоан Павел второй вручал Ольге Александровне первую за всю историю Римско-католической церкви литературную премию, учреждённую под эгидой Ватикана. Тогда же, в изданном В.Агеносовым и К.Анкудиновым справочнике-антологии «Современные русские поэты» (охватывавшем 60 – 90-е годы) О.Седакова была без оговорок охарактеризована как «поэтесса, работающая в рамках духовной традиции» [Агеносов 1998: 9]. На сегодняшний день это определение по отношению к О.Седаковой можно признать самым удачным. В этой же антологии выделяется ряд поэтов – «создателей синкретического искусства, соединившего слово и музыку» [Агеносов 1998: 9] – сам факт подобного интереса к песенной культуре является выражением одной из мощных тенденций последних лет, которая имеет к поэзии О.Седаковой и к данной работе самое непосредственное отношение. Эту тенденцию трудно определить в двух словах, но она связана со всё возрастающей ролью взаимопроникновения всех видов искусства и, как следствие, идеей об их едином истоке. Акцент, таким образом, переносится с предметного уровня описания мира, характерного для субъект-объектной установки Нового времени, на допредметный, духовный план мироздания. Понимаемое именно в таком смысле пространство видится, с одной стороны, площадкой деконструкции субъект-объектных концептов, полем реакций на кризис мировоззренческих установок Нового времени, что и именуют, собственно говоря, постмодернизмом [Эпштейн 1996: 8], другой стороны, то же пространство являет глубоко присущий ему сакральный символизм одновременности, а точнее сказать, вневременности конца и начала, хранимый и транслируемый в духовных традициях, ориентация на которые в современной культуре получила название традиционализма.

В данной работе рассматривается трансформация в поэзии О.Седаковой одного из «вечных» литературных образов: огня, света и тьмы. В девяти поэтических циклах О.Седаковой

через образ огня особенно отчетливо выражается идея двоемирия, идея метафизической многоуровневости пространства. Тема огня реализуется в оппозиции свет-тьма. Так, в «Диком шиповнике» тьма – это то, что окружает лирического героя и что ему предстоит преодолеть. Во тьме нужно пройти, преобразившись: «тьму путевую соберет / вокруг себя – и в ней пройдет»[Седакова 1994: 15]. Тьма – это пространство, в котором находится лирический герой «Дикого шиповника», и как таковое оно является внутренним: «а ты сияешь за пределом, / той темноты, где я живу» [Седакова 1994: 89]. Пространство света, соответственно, является внешним, далеким от героя. Однако, свет – это еще и то, что скрыто глубоко внутри: «и человек в одежде поминальной / несет последнюю свечу. / – Ты думаешь, на этом повороте / я весь – разорванная связь? – / я в руки взял / то, что внутри вы жжете, / и вот несу, от света хоронясь»[Седакова 1994: 18]. Свет в данном случае одновременно и внутреннее, и внешнее для лирического героя. Свет представлен, как правило, за темнотой или внутри ее самой. Темнота, подобно лесу, раздвигается, «разгребается»: «И он темноту, словно шерсть, разгребает»[Седакова 1994: 27]. Раскрытие пространства света является целью лирического героя.

В «Диком шиповнике» обозначена тенденция представлять пространство света безграничным, окружающим тьму. Тогда как пространство тьмы – сконцентрированным, сжатым. Седакова не характеризует эти пространства через оппозицию негативное-позитивное. Пространства света и тьмы взаимодействуют как пространства невидимое и видимое, непроявленное и проявленное.

В следующей книге «Тристан и Изольда» продолжается тема противопоставления свет – тьма, как пространства верхнего и нижнего. «Свет» – это качество пространства, которое «над» лирическим героем: «Но свет, который мне светом был / и третий свет надо мной носил / в стране небытия – / был жизнью моей, правдой был, / и больше мной, чем я» [Седакова 1994: 102]. Свет одновременно характеризуется и как пространство жизни, и как пространство, соприкасающееся с областью небытия. Свет – это пространство, куда попадает герой преобразившийся, способный быть «как пространство» и «самим пространством» («и видишь:

никого вокруг, / и только свет вокруг. / Попросим же, чтобы и нам / стоять, как свет кругом») [Седакова 1998, 6: 105].

Свет ограждён от проявленного, видимого мира границей в виде «луга» или «двери» («и луг тяжёлый и цветной / за тобой задвигает ночь») [Седакова 1994: 106]. «Где можно исчезнуть, / где светит досель / под дверью закрытой горящая щель» [Седакова 1994: 126]. Пространство света в «Тристане и Изольде» трактуется как пространство метафизическое, трансцендентное. К нему стремится лирический герой, в нем нет форм, в нем «всё целое, ис-целённое». Пространство тьмы описано как нижнее, спускаясь в которое, герой парадоксальным образом достигает пространства света («И если можно, сердце / на волю отпусти – / забытым и никчемным, / не нужным никому, / по лестницам огромным / спускаться в широкую тьму... / Где можно исчезнуть, где светит досель / под дверью закрытой горящая щель» [Седакова 1994: 126]). Или же как сконцентрированное пространство, которое преодолевается героем («И вырвался он из мрака / к другим новым небесам / из тьмы, рычащей, как собака, / и эта тьма была – он сам» [Седакова 1994: 122]. Тьма выступает в «Тристане и Изольде» в качестве пространства психологического, т.е. внутреннего пространства лирического героя и в качестве пространства смерти, того предела, куда необходимо попасть герою прежде, чем достигнуть света.

Иной акцент в трактовке пространственной темы «огня» ставится в «Старых песнях». Парадоксальность характеристики пространства света ещё более усугубляется. Говорится о пространстве, в котором не просто «свет кругом», а в котором «свет внутри и свет снаружи» [Седакова 1994: 140]. Пространство жизни, пространство рая, характеризуется как пространство света: «Плакал Адам, но его не простили, / и не позволили вернуться / туда, где мы только и жили: / – Хочешь своего, своё и получишь. / И что тебе делать такому / там, где сердце хочет, как Бог великий: / там, где сердце – сиянье и даренье» [Седакова 1994: 169]. В отличие от первых двух книг в «Старых песнях» прямо не выражена оппозиция «свет – тьма». Кроме того, здесь не выделены структурные соотношения пространств. Пространство света откликается на качество жизни лирического героя, на его психологическое состояние. Свет не вдали от героя, а внутри него и являет чудесную возможность

преображения. Парадоксальные определения, часто сопровождающие свет в «Старых песнях», – «невидимый» («Ты гори, невидимое пламя, / ничего мне другого не нужно» [Седакова 1994: 166]. Невидимый свет прочитывается как метафора тайного обращения к Богу, как метафора памятования о нём («Ты гори, передавай известья / Спасителю, небесному Богу, / что Его на земле ещё помнят, / не всё ещё забыли» [Седакова 1994: 166]. Притом «невидимое пламя» – не только внутри лирического героя, но внутри пространства земного как сокрытая молитва всего мира.

Образ внутреннего света, возникая в «Старых песнях», в следующей книге «Ворота, окна, арки» ещё более акцентируется. Огненной стихией здесь отмечено сакральное пространство, которое может развёртываться повсюду: «мгла осени, как зёрнышко, лежит. / Внутри неё огонь бежит / из ниоткуда в никуда» [Седакова 1994: 194]. Пространство света и тьмы противопоставляется как пространство внутреннее, сокрытое, неведомое, пространству внешнему, открытому, видимому. Огонь качество внутренней невидимой глубины. В «Воротах, окнах, арках» усилена тенденция углубления, погружения в это сокровенное, внутреннее, предел которого не обозначен. В самом внутреннем обнаруживается ещё более внутреннее, ещё более сокровенное: «Кто живёт, расскажи мне, Лициний, / в золотой середине свечи» [Седакова 1994: 204]. Пространство, отмеченное огненной стихией, открывается в вещах. Иными словами, вещь в поэтическом мире О. Седаковой пространственна в том смысле, что обладает внутренним неведомым простором. Пространство света в «Воротах, окнах, арках» осмысляется и как пограничное: «Бесконечное скажут поэты. / Живописец напишет конец. / Но о том, что ни то и не это / из-за двери тяжёлого света наблюдают больной и певец» [Седакова 1994: 187]. «Тяжёлый свет» ослепляющий, выводящий к иному состоянию, а, следовательно, к иному пространству: «Что ослепнет, то, друг мой, и светится, / то и мчит, как ковчег / над ковшами Медведицы – / и скорей, чем поймёт человек» [Седакова 1994: 215]. Ослепление светом приводит парадоксальным образом к свету невидимому, которым характеризуется мир нездешний, где «свет двойной над ними вился, / расплетался, заплетался: / свет заката золотого / золотого

очага / вился, сыпался, как стружки, / на руно, на хлеб, на воду, / на овец и пастухов...» [2, 220].

Если в «Воротах, окнах, арках» акцентируется пространство света, то в следующей книге акцент ставится на пространстве тьмы. Таким образом, реализация противопоставления свет-тьма выходит за пределы одной стихотворной книги. В следующей за «Воротами, окнами, арками» книге «Стансы в манере Александра Попа» пространство лирического героя определяется как тьма: «И болезнь и эта тьма, / в которой он смотрит, прям и нем» [Седакова 1994: 220]; «как будто мы за ней идти должны / из тьмы глубоководной глубины» [Седакова 1994: 227]; «это прячется: в орех, в ближайший миг где, шумно и темно» [Седакова 1994: 226]. В «Стансах» пространство тьмы отмечается какой-либо «огненной» деталью: «всё катится, как некий тёмный шар, / разматывая имени пожар» [Седакова 1994: 232]; но что-то там белеет: бедный путь, / как ящерка, мелькнувший где-нибудь»; «Там тьма фигур / с пристрастьем наблюдает мир иной / и видит нас сверкающей спиной» [Седакова 1994: 227]. Таким образом, соотношение света и тьмы характеризуется не противопоставлением, а взаимным проникновением. В «Стансах» тьма представляется простором, вмещающим сконцентрированный свет в виде точки, шара, пятна. В пространстве тьмы вырисовываются щели, прорези, через которые проявляется иное пространство – пространство света, огня, который, как пишет Седакова, комментируя «Стансы», проницает собой весь поэтический универсум, «именно этот огонь, как вертикаль, устанавливает строгую иерархию в структуре сущего» [Эпштейн 1996: 11].

В следующей книге «Стелы и надписи» при том, что пространственная тема для этой книги не столь актуальна, как для других, поэтический комплекс «огня» представлен лишь в цветовых характеристиках пространства или его атрибутов: «белый луч на полу» [Седакова 1994: 251]; «шли мы однажды, как мне показалось, вдоль многих / белых, сглаженных плит» [Эпштейн 1996: 252]; «Прекрасно, / в этой неслышимой музыке, в комнате белой» [Седакова 1994: 251]. Применительно к «Стелам и надписям», так же как и к «Китайскому путешествию», где с огненной стихией соотносятся разве что цветовые эпитеты

(«белый», «золотой») невозможно говорить о структуре и семантике художественного пространства, связанным с огнём.

В «Ямбах» и «Элегиях» пространственная тема «огня» тоже не столь актуальна, однако, и в той, и в другой книгах обнаруживаются элементы, характеризующие художественное пространство «огня». В «Ямбах» пространство тьмы представлено метафизическим пространством непроявленного: «слова скрываются в родную тьму». Причём, тяготение «во тьму» как к родине отличает данную книгу от «Тристана и Изольды», в которой, напротив, движение направлено из тьмы. В «Элегиях» тьма снова меняет семантику и снова реализуется, хотя и не так интенсивно, как в первых книгах, противопоставление тьма-свет в качестве противопоставления зримое-незримое: «пламя незримых свеч / в темноте ещё зримой» [Седакова 1994: 302]. Родина отмечена светом: «о, престранная родина, сверкнувшая из прорех» [Седакова 1994: 309]. Пространство тьмы оказывается внешним по отношению к лирическому герою, и глубоко внутренним: «С огнём / или без огня удаляясь, в темноте не видна уже юродивая дева. Я вижу внутри, в темноте, чудным гневом убитое дерево» [Седакова 1994: 308].

Таким образом, исследование поэтического комплекса «огня» показывает, что оппозиция свет – тьма, являясь доминирующей в первых двух книгах, теряет свою интенсивность так же, как и в поэтическом комплексе «земли» противопоставление сад – лес. Устанавливается корреляция соответствующих пространств (лес – тьма, сад – свет) по структуре и семантике. Свет, так же как и сад, не определён как только верхнее или только нижнее пространство. Он является свойством сакрального пространства, которое потенциально может развернуться повсюду. С одной стороны, светом отмечено пространство нездешнего, потустороннего, с другой – внутреннее пространство преобразившегося героя. Тьма выступает, как правило, либо в качестве срединного, либо в качестве нижнего пространства, но никогда не верхнего.

Литература: *Седакова 2998*: – Седакова О.А. В Гераклитову реку второй раз не войдёшь // Знамя. – 1998. – №6. – С. 190 – 195.; Седакова 1994: Седакова О.А. Стихи. – М.: Гнозис, Carte Blanshe, 1994. – 384 с.; Аверинцев 1994: – Аверинцев С.С.

Горе, полное до дна // Седакова О.А стихи. – М.: Гнозис, Carte Blanshe, 1994. – С. 358 – 363.; *Агеносов 1998*: – Агеносов В., Анкудинов К. Современные русские поэты: Справочник-антология. – М., 1998. – 364 с.; Эпштейн 1996: – Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – 1996. – №8. – С. 112 – 139.

Ольга Приймачук, викл. (Луцьк)

УДК 821(100087).0(078.8)
ББК 83.3(0)я73

Риси готики у творах Чарлза Діккенса і Миколи Гоголя

У статті розглянуто риси готичного канону в творах Чарлза Діккенса і Миколи Гоголя.

Ключові слова: *готика, канон, семіосфера, арабеска, диявольське начало, гротеск.*

Olga Priymachuk. Gothic in the works of Charles Dickens and Nicholas Gogol.

In the article features the Gothic canon in the works of Charles Dickens, and Nikolai Gogol.

Key words*: gothic, canon semiosphera, arabesque, diyavolskoe top, grotesque.*

Вчені не раз писали про певну типологічну схожість творів Чарлза Діккенса і Миколи Гоголя, згадаймо праці С.Гречанюка, І.Катарського, З.Лібмана, І.Лімборського, В.Мацапури, Н.Михальської, М.Нерсесової, Т.Сільман, Л.Скуратовської, М.Стріхи, М.Тугушевої, Ю.Фрідлендера, К.Шахової та ін. Д.Уринов у розвідці «Гоголь і Діккенс» вирізняє окремий «гоголівсько-діккенський етап» розвитку світової літератури, наголошуючи на тому, що обидва письменники досягли «в принципі одного й того ж результату, а саме «речево-виражальної оформленості кожного оповідного компонента, предмета, об’єкта, чи то фігура мови, якесь блюдо або стан духу» [Урнов 1985: 1, 38].

Ми ставим особі за мету простежити риси готики у творах Чарлза Діккенса і Миколи Гоголя, яка найчастіше виступає синонімом страшного, жахливого, надприродного, асоціюється із фантастичним сюжетом, що поєднує в собі, як правило, розвиток дії у незвичайних обставинах і реалістичність деталей побуту, описів, гостроту, напругу, кошмарність. Тобто є всі підстави вести мову про впливи готичного роману на такі твори.

Ю.Ковалів дає таке визначення готичного роману: «Характерними елементами його сюжету були похмурі, містичні демонічні сцени, які відбувалися зазвичай у занедбаних готичних замках із привидами, кровоточивими статуями та портретами, потаємними голосами тощо. Найпопулярнішою фабулою було відновлення чесного імені незаконно упослідженого персонажа, яку доповнювали еротичні мотиви та спокуси дияволом; сюжету властиві гострі колізії, тривожне навіювання, поєднане з натяком, інтригою, погонею, діями, що розгортаються часто місячної ночі, іноді під час грози, викликаючи страх, душевне напруження» [Готичний роман 2007, 1: 237]. Взірцями готичного роману є твори «Ватек» В.Бекфорда, «Удольфські таємниці», «Італієць» Анни Радкліф, «Монах» М.Г.Люїса, «Франкенштейн» Мері Шеллі, «Мельмот-блукач» Ч.Метьюріана, «Закоханий диявол» Ж.Казота, «Дивна історія доктора Джекіля і містера Гайда» Р.Л.Стівенсона, «Дракула» Б.Стокера, «Розповідь про привидів» М.Р.Джеймса, «Старі дами», «Портрет рижого чоловіка» Г.Волпола, «Мандрівний гріб» Л.П.Хартлі, «Тіт Гроун», «Горменгаст», «Тіт один» М.Піка та ін. Впливи готичного роману відчутні і в українській літературі: анонімний твір кінця XVIII ст. «Марко проклятий», «Вій» М.Гоголя, «Чортова пригода» Марка Вовчка, «Мертвецький великдень» Г.Квітки-Основ'яненка, «Проклятий Марко» О.Стороженка, «Вогняний змій» П.Куліша, «Терен на нозі» І.Франка, «Старий двір» Б.Лепкого, «Рожа» Наталі Кобринської, «В старих палатах» Надії Кибальчич, «Фантазія» Г.Хоткевича, «Хованець» Вал.Шевчука, «Моковіада» Ю.Андруховича, «Ласкаво просимо в Щуроград» Ю.Винничука та ін.

Традиції готичного роману в творчості Чарльза Діккенса і Миколи Гоголя насамперед пов'язані з мотивом арабесок або гротесок (від слова «грот»). Арабески (італ. arabesco – арабський) вперше привернули увагу вчених в епоху Ренесансу, коли було

відрито палац Нерона Dimus Aurea і на його стінах виявили фрагменти східних орнаментів. Учень Рафаеля Джованні да Удіне вивчив природу і створив «рецепт» виготовлення цих візерунків, що поєднували в собі геометричні, каліграфічні і рослинні елементи. Арабески полонили ренесансних художників Рафаеля, Луку Синьйореллі та ін. У Німеччині цікавість до арабесок збудили стаття Гете «Про арабески», а згодом праці Іммануїла Канта, Фрідріха Шлегеля, Фрідріха Шеллінга та ін. В Англії про секрети арабесок пише Едвард Юнг у нарисі «Думки про оригінальну творчість», а Джозеф Вортен у книзі «Досвід про геній Поупа і про його книги» закликає вичати арабески і осягнути «готичну привабливість» Шекспіра [Нефедов 1988: 71].

Сама по собі арабеска як орнамент, звісно, літературознавчого сенсу не має, проте вона здатна репрезентувати синтез слова, музики, кольору і математики, об'єднуючи різні семіотичні сфери і мислимі простори, щось на взірець ієрогліфічної гри форми. Фрідріх Шлегель поєднував арабески із «священним повівом»: «Ним не можна оволодіти силоміць і механічно, але він може бути полонений смертною красою і здатний проникнути в неї… Це безконечна істота, його цікавість зовсім не обмежується героями, подіями, ситуаціями та індивідуальним нахилом; для істинного поета все це, як би близько не захоплювало його душу, є лише натяком на вище, безконечне, ієрогліф єдиної вічної любові і священної повноти життєтворної природи» [Шлегель 1993: 1, 402]. Ієрогліф у цьому випадку стає вираженням безконечного прагнення до абсолюту. Фрідріх Шлегель запровадив термін «арабеска» для позначення специфічного жанрового різновиду прози – невеликих за обсягом художніх текстів з елементами фантастики, несподіваною композицією, насичених іронічним пафосом, гротеском, зорієнтованих на ефект поєднанні поетичних і комічних елементів, на взірець «Історія пана Вільяма Ловелля» Л.Тіка і «Сердечної сповіді ченця, залюбленого у мистецтво» В.-Г.Вакенродера, а згодом збірка новел «Гротески й арабески» Едгара По.

У 1833 році Чарлз Діккенс під псевдонімом «Боз» видав книгу нарисів і новел. Із цих творів стає ясно, як розцвітає талант молодого письменника, якими є його пріоритети, тут певною мірою промальовано майбутні напрямки його творчості. «Скетчі

Боза» – це комедійні нариси лондонського життя, де героями постають дрібні торговці і ремісники, власники дешевих готелів і умебльованих кімнат, службовці і клерки, маленькі люди, які живуть із невеликого капіталу. Письменник вміє помічати абсурдні ситуації, виловлювати з гущі життя своїх персонажів, упізнавати комічне у повсякденному. Галерею його лондонських типажів складають неодружений чоловік, який цілі ночі пиячить із друзями і горланить на цілий квартал голосні пісні («Наш сусід»), торговець галантерейної лавки, котрого міщани приймають за високоосвічену мудру і шляхетно виховану людину («Горацій Спаркінс»), старий джентльмен з великими матримоніальними планами, що не вміє їх здійснити («Невдала прив'язаність містера Джона Даунса»), довірливі міщани, ошукані досвідченими авантюристами («Сімейство Таггс у Ремсгейте») та інші. Головні мотиви цих словесних карикатур на лондонське життя – снобізм, сліпе поклоніння перед «світською витонченістю», прагнення за будь-яку ціну «вийти в люди» і налагодити «аристократичні зв'язки» тощо. Письменник створює переконливі образи живих людей, його характери виписані живою, яскравою, соковитою мовою, багатою на фразеологічні звороти та ідіоми. Письменник виступає тут як талановитий сатирик і гуморист, що добре володіє фразою, щедрий на дотепи і каламбури.

Та вже у «Скетчах Боза» трапляються твори, які випадають із реалістичного канону, змальовують глибинні, темні пориви і бажання людини, її страх, вражають несподіваними поворотами сюжету, зображенням кошмарів, невиразністю меж поміж життям і смертю, реальним і фантастичним, оголюють вічні проблеми – добра і зла, видимості і сутності, тобто показують бездни людської душі, де переплітаються діяння Бога і диявола. Арабесковий характер має новела «Смерть п'яниці», у якій розповідається про моральну деградацію батька сім'ї, що призводить до смерті доньки та ув'язнення сина. Алкоголізм настільки пошкодив мозкові структури батька, що вони вже не випромінюють духовної, моральної індивідуальності людини, а призводять до патології. Батько пропиває останні гроші, за які його нещасній і хворій доньці можна було б купити шматок хліба і ліки, і під впливом психопатизації приводить додому нишпорок, які полюють за його сином, хоча вина останнього в тому, що він

відомстив ліснику за смерть свого брата. Ось нишпорки натягли на нього наручники:

«– Слухай мене, батьку, – вимовив арештований тоном, від якого п'яниця затремтів. – Кров мого брата і моя та впадуть на твою голову. Чи бачив я хоча б один твій ласкавий погляд? Чи чув я хоч добре слово, відчував хоча б раз твою турботу? І ось, живий або мертвий, я ніколи тебе не прощу. Це я, мертвий, кажу тобі живому: рано чи пізно наступить день, коли тобі доведеться відповідати перед Творцем. Слухай же: у цей день, рука об руку, прийдемо і ми, твої діти, прийдемо і вимагатимемо помсти. – Він із погрозою підняв свої скуті руки, подивився довгим поглядом на батька – той так увесь і з'їжився – і повільно покинув кімнату. Так завершилася його остання зустріч із сестрою і батьком по цей бік могили» [Диккенс 1957: 1, 607].

Згодом п'яниця вирішив покинути життя самогубством і кинувся в ріку. Чарлз Діккенс дуже майстерно, у тонах містики і готики, описує останні миті жертви, нагромаджуючи атмосферу «suspense» (напруженого очікування) смерті. «П'яти секунд не минуло, як він виринув на поверхню¸ але за ці п'ять секунд як змінилися всі його думки і почуття! Жити – жити що б то не стало! Хай голод, убозтво, знегоди – тільки не смерть! Вода вже змикалася над його головою, жах охопив його, він кричав і відчайдушно боровся. Синове прокляття дзвеніло в його вухах. Берег… шматок суші… він зараз протягне руку і схопиться за нижню сходинку!.. ще б трохи ближче підійти… чуть-чуть… і він врятований. Але течія несе його все дальше, під темні зводи моста, і він іде на дно» [Диккенс 1957: 1, 610-611].

Страх перед темними силами, дуалізм людської душі – світлі і темні сторони в ній – виступають на передній план і в новелі «Чорна вуаль». До лікаря прийшла жінка і просить допомогти нещасному, але запрошує лікаря прийти наступного дня, о дев'ятій ранку. Будь-які спроби з'ясувати, що з хворим, може йому потрібна невідкладна допомога, – марні. Жінка нічого не каже, тільки плаче. Лікар прийшов наступного дня. «На ліжку, щільно закутаний у полотно і покритий ковдрою, витягнувшись, нерухомо лежав чоловік. Голова і обличчя залишались відкритими, – тільки пов'язка охопила голову, пролягала під підборіддя, – і помітно було, що це чоловік. Очі були закриті. Ліва рука лежала поверх ковдри, і жінка міцно стискала її.

Лікар обережно відсторонив жінку і взяв руку чоловіка в свої, але в ту ж мить випустив її і вигукнув:

– О Боже! Він мертвий… Цей чоловік помер болісною, не своєю смертю, – сказав лікар. – Я повинен бачити тіло! – І так швидко, що жінка не встигла отямитися, він пройшов мимо неї до вікна, відслонив фіранку і вернувся до ліжка, залитого тепер яскравим денним світлом.

– Тут було скоєно насилля, – сказав він, вказуючи на бездиханне тіло і пильно вдивляючись в обличчя жінки, яке тепер вперше побачив без вуалі. Хвилину тому вона у відчаї жбурнула хустину і вуаль і впритул дивилася на лікаря. Їй було років п'ятдесят, і в минулому вона, безсумнівно, була гарна з себе. Безутішне горе наклало на її риси печать, якої не наклали б самі лише роки; в цьому обличчі не було ні кровинки, губи судомно посмикувалися, очі горіли, і видно було, що тягар її скорботи надто великий і останні сили душевні і тілесні готові її зрадити.

– Тут було скоєно насилля, – повторив лікар, все ще запитливо дивлячись на неї.

– Так! – сказала вона.

– Ця людина – жертва вбивства.

– Бог свідок, це правда! – упереджено закричала жінка. – Безжалісне, нелюдське вбивство.

– Хто ж його вбив? – запитав лікар, схопив її за руку.

– Чому ви мене запитуєте? Дивіться самі, ось слід, який залишили вбивці!

Лікар обернувся до ліжка і нахилився над тілом, яке він міг тепер розглянути при світлі дня. Шия розбухла і довкола неї йшла синьо-багрова смуга. Несподівано, як блискавка, у лікаря майнув здогад.

– Це повішаний, один із тих, кого стратили сьогодні ранком! – вигукнув він і, здригнувшись, відвернувся.

– Так, – сказала жінка, дивлячись на нього порожніми, зупиненими очима.

– Хто він? – запитав доктор.

– Мій син, – відповіла жінка і непритомно впала до його ніг» [Диккенс 1957: 1, 478 – 479].

Прикмети готичного канону помічаємо і в новелі «Відвідини Ньюгетської в'язниці». Вона збудована за циклічною схемою: задано ситуацію рівноваги двох світів, її порушення і

відновлення. Проклятим місцем, де відбуваються події, є тюрма. Їй протиставлений зовнішній світ, відкритий і звичний. Перехід із нього в простір тюрми здійснюється поступово, тому й виникає таємнича атмосфера. Для зв'язку між цими полюсами використано мотив мандрівки. Герой (він же оповідач) мандрує лабіринтами тюрми: минає кімнату наглядача і входить до кімнати, де на полиці містяться зліпки голів відомих убивць Бішопа і Вільяса, далі йде до караульної, стіни якої прикрашені колекцією важких кандалів, бачить жіночу камеру, де біля решітки стоять арештантки, а на стінах видно картон із текстом Святого письма, відвідує тюремну «школу» для хлопчиків, тюремну церкву і т.д.

Особливий хронотоп і бінарна картина світу визначають суб'єктну структуру твору, де важливу роль відіграє авторська настанова на достовірність зображуваного. Тюремні атрибути (зліпки голови убивць, колекція кандалів, картон із Святим письмом та ін.) правлять за тюремний текст. Автор скупими мазками описує тюремну церкву, вівтар, столик перед ним і т.д. Його увагу привертають елементи тюремного тексту. «І ще тут є один предмет, який привертає увагу і від якого ми даремно будемо відвертатися, приголомшені жахом, – все одно спогади про нього будуть ще довго нас переслідувати і в сні, і наяву. Трохи нижче від аналою, прямо посередині церкви, міститься лава смертників – великий чорний загін, куди нещасних людей, приречених на смерть, садять у неділю, напередодні їх страти, на виду у всіх арештантів, від яких їх відділили, може бути, всього тиждень тому: тут вони слухають молитви за упокій своєї душі, вимовляють потрібні слова, коли над ними уже читають за померлих і слухають проповідь, де їхніх колишніх товаришів застережно від їх участі, а самим закликано «боятися господнього гніву», поки ще є час, без малого двадцять чотири години!» [Диккенс 1957: 1, 281].

Це ще не всі складові тюремного тексту. Автор пише: «У давні часи – не такі уже, можливо, віддалені, – поряд із засудженим на страту, на цій же лаві, під час богослужіння стояв гріб. Це може видатися неймовірним, але це правда» [Диккенс 1957: 1, 281]. Далі описано камеру смертників, де жертва проводить свої останні години. Проблеми достовірності елементів тюремного тексту і правдоподібності різних доль, що

стоять за топографією в'язниці, є найважливішим механізмом зв'язку між світом в'язниці і світом живої дійсності. За знак рівності між ними може служити калейдоскоп подій, що миготить у свідомості в'язня перед його стратою, коли священик йому читає Біблію.

«Він так ослаб від хвилювання і безсоння, що засипає, але видіння переслідують його і в сні… Жінка його – не така, яку він бачив востаннє в цьому жахливому місці, а якою вона була, коли він любив її, багато-багато років тому, до того як бідність і жорстоке звертання вбили її красу, а порок змінив її характер, – жінка спирається на його руку, дивиться йому в обличчя ніжно і ласкаво, і він тепер не б'є її і не відштовхує від себе. І як він радіє, що може сказати їй все, що забув сказати під час останнього побачення, коли вони так спішили, і може впасти перед нею на коліна і гаряче попросити в неї пробачення за грубість і злобу, які висушили її тіло і розбили серце! Раптом картина змінюється. Він знову перед судом: ось суддя, прокурор, свідки, присяжні, – все, як було тоді. Скільки народу в залі – море голів – і тут же шибениця і ешафот – і як всі ці люди витріщилися на нього. «Винуватий!» Нічого, він втече… Та ось він прокидається, йому холодно. Сіре ранкове світло, просочившись до камери, освітлює фігуру наглядача. Ще не прокинувшись, він зіскакує зі свого неспокійного ложа і хвилину вагається. Тільки хвилину! Тісна камера і все, що в ній є, надто знайоме і надто реальне – помилки бути не може. Він знову злочинець, засуджений на смерть, винуватий, у всьому розчарований. А ще через дві години він буде мертвий» [Диккенс 1957: 1, 286].

Римський досвід Гоголя дозволяє припустити, що джерелом його уявлень про арабесках була не тільки німецька естетика, але і практика античного і ренесансного мистецтва, зокрема римського. Кант у «Критиці здатності судження» (1790) розрізняє два види краси – вільну красу (pulchritudo vaga) і супутню (pulchritudo adhaerens). Супутня краса припускає поняття предмета і оцінює його досконалість відповідно до цього поняття. Вільна краса незалежна від поняття предмета. «Квіти – вільна краса природи. Навряд чи хто-небудь, крім ботаніка, знає, якою має бути квітка», – пояснює Кант [Кант 1994: 4, 67]. Прикладом вільної краси є арабески: «Малюнки a la grecque, листяний орнамент на межах або на шпалерах і т.д. самі по собі

нічого не означають, вони нічого не зображають, не змальовують об'єкт, підведений під певне поняття, вони є вільною красою» [Кант 1994: 4, 67]. Як приклад арабесок Кант наводить різного роду кучері і легкі правильні штрихи татуювань жителів Нової Зеландії». За Кантом, різниця між арабескою і прикрасою полягає в тому, що перша самодостатня і виражає вільну красу, а друга залежна від предмета і приєднана до нього ззовні.

У 1845 році Микола Гоголь видав двотомні «Арабески», де, окрім статей, були надруковані три повісті із петербурзького життя – «Невський проспект», «Портрет» і «Записки божевільного». Якщо порівняти їх із арабесковим стилем двох частин «Вечорів на хуторі біля Диканьки», які він опублікував у 1831 році під псевдонімом Рудий Панько, то тут помічаємо багато чого спільного, насамперед риси готики. Це стосується феномену страху, який, окрім свого психологічного сенсу, має ще й онтологічний, бо людині раптом відкривається таємна безодня буття, гра світлих і темних сил, про які вона раніше не здогадувалася.

Із восьми повістей, розказаних упоздовж восьми вечорів, три розказані дячком сільської церкви – «Вечір на Івана Купала», «Пропала грамота» і «Зачароване місце». У трьох розповідається про витівки чорта, перша оповідь закінчується трагічно: герой досяг завдяки чорту багатства і може одружитися з коханою дівчиною, але потім гине від душевних мук – не через каяття, а тому що забув важливі епізоди свого збагачення та страждає від цього забуття. Симбіоз готики і фантастики в оповіданнях дуже органічний, але в першій повісті («Сорочинський ярмарок») поява чорта – це лише вмілий обман, який також сприяє щасливому єднанню закоханих.

Фантастичний сюжет ліг в основу повісті «Страшна помста», де показано історію одного «проклятого роду», як у романі Гофмана «Еліксири диявола». Останній представник роду – чаклун – зазнає «жахливої помсти» за братовбивство, злочин, за який проклято увесь рід. Д.Чижевський зазначає: «Повісті з «Вечорів» (за всієї їхньої краси) – це не просто дуже поетичні твори; у них звучать дві важливі теми, які пізніше цілком захоплять Гоголя: віра в існування двох (можливо, більше) світів, один із яких бісівські сили, що помирають лише після того, як зваблять чи зіпсують людину. Тут знаходимо лише натяком

висловлене переконання в існуванні дуже різних шляхів, якими людина потрапляє під владу темних сил чи може врятуватися від них: ці дороги – людські пристрасті...» [Чижевський 2009, 150].

Тематично перегукується з «Вечорами» книга «Миргород» (1835), де готика поєднана з напруженим пафосом, гротескними зламами сюжетних та оповідних планів, із тривожним катастрофічним духом столичного, петербурзького життя. Із цієї книги звернемо увагу на повість «Вій», «демонічну» оповідь про юну та красиву відьму, яка свого вбивцю, що мусив перед її труною протягом трьох ночей читати псалми, знищує з допомогою потойбічних сил. Фольклорно-демонічні мотиви «Вія» є дуже близькими до подібних мотивів «Майської ночі» (відьми – в обох випадках у сім'ї сотника, їх перетворення і боротьба з ними героя), до «Вечора на Івана Купала» (відьма, потвори), до «Страшної помсти» (тема грішної душі та відплати). Жахливі сцени «Вія», в яких Гоголь з великою майстерністю стирає межі між сном і реальністю, змінюються комічними і правдоподібними. Фольклорні джерела цієї повісті привертали увагу багатьох дослідників: М.Сумцова, В.Милорадовича, К.Невірової. В.Петров підкреслює: «Сюжет повісті, яка в цілому витримана в романтичній літературній манері, спирається на фольклорну, казкову традицію» [Петров 2003: 321].

Повернімося до Гоголевих «Арабесок». Повість «Невський проспект» розповідає про долю художника Піскарьова, який, дізнавшись, що кохана дівчина – повія, у відчаї накладає на себе руку. Образ Невського проспекту, як і образ всього Петербурга, сповнений демонічних сил загадкового буття, тут можна помітити певні перегуки між Гоголем і Достоєвським [Топоров 2003: 60-65]. Повість «Портрет» – готична історія молодого художника, який фантастичним способом здобуває гроші, стає дуже популярним в губить свій талант. У другій, пізніше суттєво відредагованій частині повісті ідеться про таємний портрет, який цілковито зваблює художника. На ньому зображене демонічне створіння (у першому варіанті – навіть попередник антихриста), яке здатне продовжувати своє життя в картині. У статті «Скульптура, живопис і музика», яка увійшла до «Арабесок», М.Гоголь обґрунтовує зв'язок мистецтва з релігією, бо християнство «звело його з нікчемності і перетворило у велетенське» [Гоголь 1984: 7, 20].

«Записки божевільного» – це історія одного службовця, який закохався в доньку директора департаменту. Він не може завоювати серце дівчини, його переслідує манія величі, через яку він потрапляє до божевільні, де відчуває себе іспанським королем Фердінандом. Своєрідність композиції повісті полягає у майстерному поєднанні готики і трагічного з гротескною плутаниною думок душевно хворого, які він фіксує у своєму щоденнику: «Сьогодні великий інквізитор зайшов до моєї кімнати, але я, зачувши здалеку його кроки, сховався під стільцем. Він, побачивши, що мене нема, почав кричати… «Фердінанд VIII, король іспанський!». Я хотів було висунути голову, але потім подумав: «Ні, брате, не обведеш мене довкола пальця! знаємо ми тебе: знову будеш лити холодну воду мені на голову». Однак він побачив мене і вигнав ціпком із-під стільця. Дуже болісно б'ється проклятий ціпок» [Гоголь 1984: 3, 183].

Серед інших готичних творів М.Гоголя – оповідання «Ніс», близьке до «Перевтілення» Кафки: ніс однієї духовно убогої людини покидає обличчя свого господаря і прогулюється Петербургом як самостійна особистість. Тема духовно спустошення людини лягла в основу оповідання «Шинеля», де діє, схожий на автомат, Акакій Акакійович Башмакін. Він з дуже великими труднощами нагріб гроші на шинелю, але в нього її вкрали. Відчайдушні спроби повернути вкрадене результату не приносять і це зводить його у могилу. Та він з'являється із могили, як привид, щоб забрати із собою на той світ найдорожче – шинелю.

Рисами готики позначена п'єса М.Гоголя «Ревізор», у якій розповідається про те, як чиновники малого міста, отримавши звістку, що до них їде ревізор, приймають за нього дрібного службовця Хлестакова, який залицяється одночасно до доньки і дружини Городничого, відбуває заручини з донькою і щасливий від'їжджає, нібито за благословенням рідного дядька, а після цього приїжджає справжній ревізор. До готичного роману можна зарахувати і «Мертві душі», у якому «підприємець» Чичиков скуповує «мертві душі» кріпаків, щоб «заставити» їх у банку і отримати з цього неабиякий зиск.

Поняття арабески у Чарльза Діккенса – це також спроба застосувати ієрогліфічне письмо, не просто віддзеркалити гетерогенність різних фрагментів твору, а й передати певну

енергію, здатний об'єднати їх у загальну картину. Як пише Жак Дерріда, «Тут помітний рух до значення і репрезентації: листяний орнамент, чиста музична імпровізація, музика без теми або тексту ніби хочуть щось сказати або показати, вони мають форму спрямованості до якоїсь мети» [Derrida 1973: 113].

Арабесковим є роман Чарльза Діккенса «Життя і пригоди Ніколаса Нікльбі», де події групуються довкола готичного героя Ральфа Нікльбі. Здавалося б, за своїм характером і ціннісною орієнтацією він близьких до сім'ї Кенвігзів. І Кенвігзи люблять гроші, і він, вони егоїстичні, і він також. Та Кенвігзи комічні, а він страшний, корисливий. Т.Сільван пише: «Кенвігзи рухаються у стихії гумору, Ральф – у стихії готичного ооману. Кенвігзи не грають сюжетної ролі, вони – фон, дуже забавний фон, але, в принципі, без них можна було б обійтися. Ральф – основний сюжетний представник зла, саме він протистоїть Ніколасу, його сестрі і всім прекраснодушним героям, символізуючи згубні, ворожі для людини і всього людства сили капіталізму» [Сильван 1970: 117].

Готика у романі Діккенса – тенденція у загальному поєднанні стилів, та вона допомагає рельєфніше показати активні сюжетні сили зла, на відміну від просвітницької готики, напр., роману «Пригоди графа Фердінанда Фатома» Т.Дж.Смоллета, яка абсолютизувала зло загалом, у Діккенса вона – чорний мазок у загальній картині світу. Ральф Нікльбі відрізняється від інших персонажів роману своєю демонічністю, він із дитинства – лихвар, виростав у дусі цієї професії, скупий, не любить людей, сім'ю свого померлого брата тримає упроголодь, безпощадний до боржників, оточений темними людьми, всі його вчинки таємні. Хіба-що ті, що випливають на поверхню: підробляє документи, дружить із високопоставленими злочинцями, замордував єдиного сина і його нещасну маму, а прекрасну молоду дівчинну Мадлену збирається видати заміж за товарища по ремеслу – негідника і розпусника. Тобто його риси явно збігаються з рисами диявола, головного героя готичного роману [Сильван 1970: 118]. У нього лише дві пристрасті: жадібність і людиноненависництво, і в той же час якийсь потяг до невинної дівчини Кет, своєї племінниці. Лихварство є і в романі «Важкі часи» Діккенса, але там воно вже позбавлене готичної таємності, не несе тотальної смерті, не руйнує людських взаємин.

Готична арабеска і в Чарльза Діккенса, і в Миколи Гоголя пронизує різні світи, і головна її функція – з'єднати земне з небесним, матеріальне з ідеальним. Арабеска – це і рух, і формування диявольського характеру Ральфа Нікльбі, і примхливий політ Піскунова через Петербург, його стрімкий злет вгору по сходах, це проходження героїв обої письменників через різні верстви реальності. У їхніх творах злиті в одне-єдине сон, міраж, мрії та реальність. Т.Сільван вказує на дияволоподібність Ральфа Нікльбі, а німецький літературознавець В.Кошмаль якось висловив припущення, що ім'я художника Чарткова в «Портреті» відсилає не стільки до біса (як зазвичай вважається), але до межі. Це спостереження Кошмаля розвинув Ю.Манн, який вказав, що оповідання Гоголя постійно будується на порушенні кордонів, рис, граней, що відокремлюють один світ від іншого, один простір від іншого. Коли Гоголь пише: «Або для людини є така риса, до якої веде вище пізнання і ступивши через яку, він уже викрадає не те, що створене працею людини, він вириває щось живе з життя, одушевлений оригінал? Чому ж цей перехід за межу, встановлену границею для уяви, такий жахливий?» [Гоголь 1984: 7, 48 – 49]. Очевидно що М.Гоголь говорить про арабесковий рух уяви, що перетинає межі різних семантичних сфер [Лотман 2000: 262]. Т.Сільван наголошує, що гротескні картинки Діккенса перебувають обіч сюжету і створюють певний побутовий баласт твору. Ю.Манн привертає увагу до того місця в «Портреті», де Чартков говорить про те, як «зіскакує уява із своєї осі якимось стороннім поштовхом». Ця дія зовнішньої сили, на думку Манна, пояснює «маріонетковість» поведінки персонажів [Манн 1996: 369-372], і Діккенсових, і Гоголевих, хоча з не меншою мірою переконливості цей «сторонній поштовх» можна проінтерпретувати в категоріях «арабески», вільного руху лінії уяви, не керованої жодним поняттям, а тому ніби то й випадкової.

У цьому контексті дещо іншого значення набуває спостереження Ю.Лотмана над гоголівським простором. Як відомо, Ю.Лотман вважав, що простір у Гоголя кодований театральною просторовою моделлю: «Гоголь як би ставить між своєю розповіддю і способом реальної події сцену. Дійсність спочатку перетворюється за законами театру, а потім перетворюється в розповідь» [Лотман 1992: 1, 421]. Звідси характерна для Гоголя рамковість простору, обмеженого уявними

рампою та лаштунками, тобто рамкою в розумінні Канта – parergon'ом. Ю.Лотман дає цікавий опис такої просторової структури в ранній прозі М.Гоголя. У центрі тут міститься різко обмежений простір побутової дії, а поза цим простором, так би мовити на його рамі, намальовані мотиви нескінченної далечіні, свого роду нескінченна арабеска, ієрогліф. «Перший [простір] заповнений речами з різко виділеною ознакою матеріальності (особливу роль грає їжа), друге – не-предметами: природними і астральними явищами, повітрям, обрисами рельєфу місцевості, горами, ріками, рослинністю» [Лотман 1992: 1, 423]. Особливість цих двох просторів – їх взаємна ізольованість. Але ця ізольованість створює між ними підвищену напруга, на зразок тієї, про яку писав Дерріда у зв'язку з ergon'ом і parergon'ом [Derrida 1978: 115]. При цьому «на сцені» панує відносна впорядкованість, а арабеска локалізована на рамі.

Ситуація, на думку Лотмана, змінюється в «Миргороді». Тепер матеріальна впорядкованість сцени стає матеріальним хаосом: «... побутовий простір «Вечорів» перетворюється в «Миргороді» в роздрібнений не-простір. Побут переходить у хаос (роздроблену неорганізованість матерії). Що стосується фантастичного світу, то в «Миргороді» він породжує космос – нескінченну надорганізацію простору» [Лотман 1992: 1, 433]. Ця трансформація ще більше закріплена в «Петербурзьких повістях». Ю.Лотман вважає, що в «повістях» побутовий світ остаточно перетворюється в хаотичну фантасмагорію. Таким чином, протистояння двох світів як parergon'a і ergon'a зникає. Рама і твір, хоча і різні в модальностях своєї фантастики, співвіднесені одне з одним як два сновидіння. Тепер сновидіння стає рамою для іншого сновидіння, і так до нескінченності. Арабеска є спрямованістю фантастичного в нескінченність.

У Ч.Діккенса і М.Гоголя грань між двома світами перетинається, але рух продовжується за рахунок химерної лінія арабески. В обох митців матеріальність сценічного світу, звичайно, з самого початку була умовною, як взагалі умовним був світ, підданий театральної кодифікації. Але тепер і ця матеріальність випаровується. Виникає питання: яка функція романтичного ієрогліфа, якщо між світами, які він об'єднує, зникає онтологічна різниця, якщо, незважаючи на видиму відмінність, йде про внутрішню однорідність просторів? Яким

чином Лондон і Петербург – ці абсолютні видимості – може симулювати матеріальність і гетерогенність? У світі, де все ідентично, опозиція між зовнішнім і внутрішнім, рамою і текстом втрачає сенс.

Література: *Гоголь 1984:* – Гоголь Н. Собр.соч.: В 8 т. – М.: Правда, 1984. – Т.3, 7; *Готичний роман 2007*: Готичний роман // Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. Автор-укладач Ю.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.1; *Derrida J. 1978:* – Derrida J. La verite en peinture. – Paris: Fkammarion, 1978; *Диккенс 1957:* – Диккенс Ч. Собр.соч: В 30 т. – М.: Госиздат, 1957. – Т.1; *Кант 1994:* – Кант И. Собр. соч: В 8 т. – М.: Мысль, 1994. – Т.4; *Манн 1996:* – Манн Ю. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: Coda, 1996; *Нефедов 1988:* – Нефедов Н. История заружебной критики и литературоведения. – М.: Высшая школа, 1988; *Петров 2003:* – В Петров В. Фольклорно-літературні джерела повісті М.В.Гоголя «Вій» // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя (упор. В.Агеєва). – К.: Факт, 2003; *Лотман 1992:* – Лотман Ю. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т.1; *Лотман 2000:* Лотман Ю. Семиосфера. – Спб.: Искусство-СПБ, 2000; *Топоров 2003:* Топоров В. Петербургский текст русской литературы. – Спб.: Искусство-СПБ, 2003; *Урнов 1985:* Урнов Д. Гоголь и Діккенс // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1985. – Т.44. – №1; *Чижевський 2009:* – Чижевський Д. Історія російської літератури. Романтизм. – К.: ВЦ «Академія», 2009; *Шлегель 1993:* – Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М.: Искусство, 1993. – Т.1.

Ольга Приймачук. Черты готики в произведения Чарльза Диккенса и Миколая Гоголя.

В статье рассмотрено черты готического канона в произведениях Чарльза Диккенса и Николая Гоголя.

Ключевые слова: *готика, канон, семиосфера, арабеска, диявольское начало, гротеск.*

Олександр Ткачук, викл. (Тернопіль).

Компаративний дискурс Миколи Ткачука

У статті досліджуються компаративні зацікавлення відомого літературознавця Миколи Ткачука. Простежуються етапи пошуків науковця в галузі порівняльного літературознавства, висвітлюється здобуток вченого в порівняльно-історичних студіях українського та зарубіжного письменства, встановлено дію законів міжлітературних та міжтекстових зв'язків, висвітлюються наративні стратегії компаративістики.

***Ключові слова**: компаративне літературознавство, генетично-контактні зв'язки, дискурс, порівняльна поетика, наративні стратегії.*

Tkachuk O. Comparative discourse of Mykola Tkachuk.

This article elucidates interests in comparison of literary critics of famous literary critic Mykola Tkachuk. This also shows scholar's searchings in the field of comparative literature studies, achievements in comparative historical researches of Ukrainian and foreign writers, inter-fiction and intertextual relations and narrative strategies of comparative studies.

***Key words**: comparative literature critics, genetical-contactive relations, discourse, comparative poetics and narrative strategies.*

Ткачук Микола Платонович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури, декан філологічного факультету Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, член Національної спілки письменників України, заслужений діяч науки і техніки (2009). 1971 року закінчив Житомирський державний педагогічний інститут ім. І.Я.Франка. Працював учителем української мови і літератури, французької мови в школі рідного села, а з 1974 р – асистентом у Рівненському державному педагогічному інституті (нині – гуманітарний університет), викладав українську мову. Навчався в аспірантурі при кафедрі української літератури Київського державного педагогічного інституту ім. М.Горького (нині – національного

педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова). Його науковий керівник – д.ф.н, проф., дійсний член НАПН України П.П. Хропко. У цьому ж вузі 22 листопада 1979 року захистив кандидатську дисертацію «Естетична концепція людини в романах Михайла Стельмаха» зі спеціальності 10.01.01 – українська література. З 1980 р. працює старшим викладачем, а згодом – доцентом, професором, завідуючим кафедри історії української літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Докторську дисертацію «Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції)» захистив у березні 1989 року в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка. Науковий консультант – д.ф.н., проф. Гром'як Р.Т.

У науковому доробку Миколи Ткачука компаративним дослідженням належить чільне місце: літературознавець здійснював порівняльно-історичні студії творів українського письменства зі світовим, застосовував порівняльну методику як засіб аналізу літературного тексту, а також для опису своєрідності розвитку національних літератур й української загалом, окреслив міжлітературні зв'язки крізь формат зіставлення творів та мистецьких явищ одного чи різних історичних періодів. Порівняльні студії дослідника розгорталися від генетико-контактних зв'язків українських митців слова (особливо виразно цей процес відбувався в XIX столітті в українському письменстві в різних формах: особисті контакти митців, взаємна кореспонденція, посередницькі форми перерекладів, наслідування, варіації, стилізації, образні аналогії, міжтекстові зв'язки, наративні стратегії) до загальних типологічних явищ і закономірностей функціонування компаративного дискурсу.

Інтерес до компаративістики виник у М.П.Ткачука під впливом праць французьких структуралістів групи «Tel Quel» (А.-Ж.Греймаса, Ж.-К.Коке, Р.Барта, Ю.Кристевої, К.Б.Клемана, А.Мешонника та ін.), постструктуралістів, наратологів і представників тематологічної (*la t**é**matologie*) критики як одного із напрямів комаративістики у французькому літературознавстві. Працюючи над поемою «Ізольда Білорука» Лесі Українки, Микола Ткачук ознайомився з працями яскравого представника

французького порівняльного літературознавства, зокрема тематичної критики Раймона Труссона, який у порівняльному аспекті висвітлював загальну тематику і схожі сюжетні мотиви від «Антігони» Софокла до Ануя. Мотив нещасливого кохання знаходить своє втілення в різних темах: у темах Тристана та Ізольди, Ромео і Джульєтти, мотив покинутої жінки; в темах Медеї, Дідони, Береники та ін. Літературознавець, спрямовуючи своє дослідження у річище порівняльного літературознавства, на рівні структур творів Ж.Бедьє «Роман про Трістана й Ізольду» (текст-попередник) та поеми «Ізольда Білорука» Лесі Українки простежив крізь оптику порівняльного дискурсу мистецтво української поетеси в моделюванні художнього світу, конструюванні сюжету, композиції, мотивів, образів, реінтерпретації міфу: «*Концепція образу Ізольди Білорукої в однойменній поемі Лесі Українки*» (Українське літературознавство. – Вип. 49. – Львів, 1987); «*Семантика вічних образів у поемі «Ізольда Білорука» Лесі Українки та французькому середньовічному «Романі про Трістана та Ізольду»: порівняльний аспект*» (Філологічні семінари. – Вип. 9. – К.: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2006).

Крізь призму компаративного дискурсу Микола Ткачук на текстовому рівні простежив літературні зв'язки, зокрема інтегральні та диференційовані форми рецепції Іваном Франком європейських літератур. Особливу увагу приділив він натуралістичній естетиці у бориславському циклі творів письменника і сприймання митцем натуралістичної теорії Еміля Золя та німецьких натуралістів, які трактували мистецтво слова як «людські документи», що відображали реальне життя певної суспільної групи, відбиваючи профіль епохи. Докладно рорзглянувши Франкову рецепцію європейського натуралізму, дослідник прийшов до висновку, що український критик представив цілісну концепцію розвитку натуралізму, яка допомагає збагнути художню дискурсивну практику прозаїка, автора бориславського циклу творів як особливого жанрового утворення – метажанру. Цікавими є спостереження Миколи Ткачука над типологічними відповідностями і розходженнями в художньому моделюванні світу і людини в торах Еміля Золя та Івана Франка, діалогічний характер художніх світів митців обох народів – українського та французького.

Евристично продуктивною для Миколи Ткачука була *концепція діалогізму* Михайла Бахтіна, за якою, творчий процес, література, художній текст не замкнуті «чужій культурі», але у контексті з нею розкривають себе повніше, коли зіставляються, перехрещуються чи заперечують чужі смисли, породжуючи нові змістові глибини і зв'язки. Діалогізм зустрічі двох або кількох культур не нівелює і не змішує їх, адже «кожна зберігає свою єдність і відкриту цілісність» і взаємно збагачується: «*Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси*» (Суми: Вид-во СумДУ, 2009); «*Концепція людини і дійсності та деякі питання епічної єдності оповідань і повістей Марка Вовчка*» (Марко Вовчок. Статті і дослідження. – К. Наукова думка, 1985); «*Парадигма світу збірки «Semper tiro» Івана Франка*» (Тернопіль, 1997); «*Наративна оптика поеми «Катерина» Тараса Шевченка*» (Слово і час. – 2009. – № 3. – С. 26 – 33); «*Семантика екзистенційного світу повісті Миколи Гоголя «Шинель*» (Слово і час. – 2009. – № 8. – С. 108 – 113).

З 80-х років XX століття компаративні (порівняльні, контрастивні, зіставні) студії міжлітературних зв'язків, типологічних збігів і відповідностей були постійно у полі зору Миколи Ткачука, який висвітлював міжлітературні зв'язки та взаємини української літератури з літературами світу, міжнаціональну рецепцію творів мистецтва слова. Учений відкинув теорію «*впливології*», що культивувалася радянським літературознавством, за яким, українська література розвивалася тільки під «благотворним» впливом російської літератури як світової літератури, а українська була залежною від неї, ніби «другорядною», «несвітовою». Він заперечив твердження про «меншовартість» національної літератури українського народу. Відкинув дослідник і концепцію так званої теорії «*запозичень*», теорії «*несамостійності*», «*недорозвиненості*», «*неповноти*» окремих національних літератур, які, на його погляд, є іманентними, по-своєму самобутніми, формуються не зовнішніми факторами, а власною історією, потребами і традиціями. Тому українське письменство у світовому контексті окреслюється як творчо рівноправна й естетично повноцінна величина. Спираючись на компаративну методологію, М.Ткачук висвітлював функціонування образів, тем, мотивів, естетичних рухів та періодів, історію ідей, образів, жанрів, стилів і доводив

стадіальний характер розвитку світового письменства, адже немає «неісторичних» народів і кожен народ вносить свій естетичний вклад у світове письменство, відтак естетика мистецтва слова сягає понад національні кордони: «*Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка*» (Тернопіль, 1997); «*Вульгарний соціологізм у літературознавстві*» (Літературознавчий словник-довідник. / За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва. – К.: Академія, 1976. – С. 146 – 147). «*Лірика Маркіяна Шашкевича*» (Тернопіль, 1999); «*Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого*» (Тернопіль, 2005); «*Жанр елегії в ліриці Юліуша Словацького»* (Світ мови: поетика текстових структур. Науковий збірник на пошану проф. А.Мойсієнка. – К., 2009). В умовах стандартизації і глобалізації важливо розуміти культурну своєрідність і неповторність мистецтва слова, яке пізнається виразно через *компаративну імагологію*, що окреслює національні образи світу та народів, що допомагає порозумінню та рецепції культури «Іншого».

У компаративних працях Микола Ткачук розгортав генетико-контактологічний та порівняльно-типологічний дискурси, адаптуючи наратологічні, феноменологічні, семіотичні, психоаналітичні, структуралістські, постструктуралістські і рецептивні концепції у своїх студіях: «*Західноєвропейська романна традиція і жанрова матриця роману «Основи суспільності» І.Франка*» (Донецьк: ДонДу, 1995): «*Творчість Івана Тургенєва в оцінці І.Франка*» (Українське літературознавство. – Вип. 50. – Львів, 1988); «*Своєрідність франківської рецепції реалізму Льва Толстого*» (Вісник Київського університету. – Вип. 32. – К.: 1990): «*Іван Франко про особливості розквіту реалізму в польській літературі 70 – 80-х років XIX ст*оліття» (Актуальные проблемы изучения и преподавания славянских литератур. – Измаил: ИГПИ, 1992). Для М.Ткачука як компаративіста єдність світового літературного розвитку виявляється у багатстві змодельованого художнього світу, жанрового репертуару творів, художніх відкриттів, стильових тенденцій і течій, що зумовлює естетичну єдність світової літератури, за якою виразно проступає діалектика національного і загальнолюдського. Покликання компаративістських студій – окреслити у загальному конкретне,

відтінити неповторне у мистецтві слова кожного народу та його митців: «*Українська поезія останньої третини XIX століття: основні тенденції розвитку й естетична стратегія*» (Тернопіль, 1998); «*Жанрова структура прози Івана Франка. Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції. Монографія*» (Тернопіль, 2003).

Дослідник простежує типологічні збіжності і розходження, парадигматичну дію гомогенності та гетерогенності, диференційованості і злитості, суперечливих внутрішніх процесів, що розгортаються в красному письменстві доби. Вчений підкреслює естетичну самобутність національних літератур, органічного поєднання в українській літературі універсальних, гуманістичних та національно неповторних художніх світів. Тому, вважає Микола Ткачук, компаративне літературознавство допомагає по-новому зрозуміти літературу як мистецтво слова, а відтак як репрезентацію його національної самобутності.

Компаративістський науковий дискурс літературознавця вибудовувався на плюралізмі методологій і концепцій, зокрема продуктивним було застосування *концепції інтертекстуальності*, запропонованих Ю.Кристевою, Р.Бартом та іншими. На його думку, при інтерпретації тексту потрібно враховувати функціонально-комунікативний аспект літературного твору, оскільки інтертекстуальний аналіз тексту (текстів) постає як простір, що перебуває в процесі дії, внаслідок якої відбувається формування нових смислів, відкриття нових кодів, сигніфікатів, маркерів. Дослідник оперує поняттям *інтертекстуальне поле* твору, досліджуючи художній світ балад Левка Боровиковського, зокрема сюжет «Марусі», що сягає не тільки «Світлани» Василя Жуковського, а й «Леонори» Готфріда Августа Бюргера, простежує можливий вплив на семантику твору двох сюжетів – про брата-мерця і мерця-жениха, що функціонували в міфології європейських народів: «*Поетика балад Левка Боровиковського. Монографія*» (Тернопіль, 2000); «*Інтертекстуальне поле образу мандрівника в романтичних творах Левка Боровиковського*» (Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Л.Боровиковського в контексті слов'янського романтизму. Збірник наукових праць. – Вип.2. – Луцьк, 2008). Микола Ткачук розглядає інтертекстуальність як

загальнокультурний феномен, що дає можливість збагнути модус новаторства творів у процесі літературної рецепції.

Модус інтертекстуальності блискуче застосував компаративіст у працях, присвячених творчості Івана Франка: «*Морально-філософська концепція романів «Мадам Боварі» «Перехресні стежки» Івана Франка: тотожність, відштовхування і полеміка*» (Науковий збірник історичного факультету Тернопільського педагогічного інституту. – Вип. 2, Ч. 2. – Тернопіль, 1995): «*Інтертекстуальне поле образу Богдана Хмельницького в поемі «На Святоюрській горі Івана Франка*» (Богдан Хмельницький і Хмельниччина у фольклорі і художній літературі. – Черкаси, 1995); «*Інтертекстуальне поле любовної сюжетної лінії в «Перехресних стежках» Івана Франка*» (Науковий збірник історичного факультету. – Тернопіль: ТДПІ, 1996); «*Жанрова структура романів Івана Франка. Монографія*» (Тернопіль: Збруч, 1996); «*Інваріантність і коваріантність жанрових ознак роману «Не спитавши броду» Івана Франка*» (Vielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich (Wrocław, 1997); «*Інтертекстуальне поле Франкового діалогу в поетичній збірці «Мій Ізмарагд*» (Наукові записки Тернопільського педагогічного університету. Серія: Літературознавство. – Вип.14. – Тернопіль, 2004); «Інтертекстуальне природа топосів пекла й раю в «Енеїді» Івана Котляревського» (Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. – Вип. 14. – Луцьк, 2009).

Літературознавець розглядає інтертекстуальність у текстах як певні марковані сигніфікати, вияви інших текстів, зокрема образів мотивів, топосів, цитат, алюзій, сюжетних складників чи історій. Бартівську методологію інтертекстуальності продуктивно застосував автор у монографії «Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси», демонструючи на прикладі «Енеїди» Івана Котляревського її дискурсивні, тематичні, інтертекстуальні виміри, що «постала у контексті історії та культури європейських народів». Міжтекстовий аналіз «Енеїд» Вергілія, Дж.Б. Лалли, Теофіла Фоленго, Поля Скаррона, Блюмауера, Йоганна-Георга Шмідта, Осипова та ін. сприяв окресленню конкретно-історичних і метафізичних площин художнього мислення поета, «типологічну спорідненість барокових інкрустацій

Котляревського з поетикою бароко європейських митців, зокрема з творами Ґ.Р.Векгерліна, П.Ґергарта, А.Ґріфуса, Л.де Гонгори, А.Нарушевича, Я.Кохановського». В науковому дискурсі вченого інтертекстуальність постає як художній простір, що допомагає рецепієнтові збагнути текст як значення, що виникає в дії, можливість проникнути у процес формування «означування» (significance), тобто текст – не застиглий і завершений продукт, а динамічне явище відтворення, продукування смислів, його діалогізм з іншими міжтекстами асоціаціями, алюзіями, художніми світами.

Особливо продуктивними і кнструктивними є компаративістські студії в монографіях «*Наративні моделі українського письменства*» (Тернопіль, 2007); «*Лірика Івана Франка*» (К., 2006); «*Маркіян Шашкевич*» (2009); «*Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси*» (Суми, 2009), в яких здійснюються порівняльний аналіз текстів українських митців слова крізь оптику світового письменства. Монографія про Івана Котляревського вибудовується у річищі новітніх компаративістичних зацікавлень, зокрема проблем література й антропологія, література й культурологія. Порівняльна літературознавча і релігійна антропологія приваблює дослідника.

Під керівництвом проф. Ткачука М.П. захистили кандидатські дисертації (зі спеціальності 10.01.05 – порівняльне літературознавство) такі аспіранти: *Гижий В. Л.* Типологічні відповідності української та англійської неоромантичної прози кінця XIX – початку XX ст. (текстологія і поетика). Дисерт... канд. філ. наук. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. К.: Інститут л-ри ім. Т.Г.Шевченка, 2000; *Кебало М. С.* Типологічні відповідності українського та німецького натуралізму останньої третини XIX століття. Дисерт... канд. філ. наук. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Тернопіль: Терноп. держав. пед. у-т ім. В.Гнатюка, 2002.; *Авраменко Н. В.* Поезія українських символістів перших десятиліть XX століття в типологічних відповідностях з англо-американською символістською лірикою. Дисерт... канд. філ. наук. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Тернопіль: Терноп. держав. пед. у-т ім. В.Гнатюка, 2002; *Гижа Л. Б.* Неоромантична проза Джозефа Конрада і Юрія Яновського. Дисертація на здобуття наукового

ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01. 05 – порівняльне літературознавство. – Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2009; *Лотоцька О. Л.* Новелістика О.Генрі й українська література: рецепція і типологія. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2010.

Література: Астаф'єв О.Г., Ткачук О.М. Микола Ткачук. Бібліографічний покажчик. – Тернопіль: ТНПУ ім.В.Гнатюка, 2009. – 155 с.

Ткачук А.Н. Компаративный дискурс Миколы Ткачука.

В статье исследуются комаративные интересы известного литературоведа Миколы Ткачука. Прослеживаются этапы поисков ученого в обасти сравнительного литературоведения, освещается вклад литературоведа в сравнительно-исторические исследования украинских и зарубежных писателей, установлено закономерности межлитературных интертекстуальных связей, освещаются нарративные стратегии компаративистики.

Ключевые слова: компаративное литературоведение, генетико-контактные связи, дискурс, сравнительная поэтика, нарративные стратегии.

Лідія Мацевко-Бекерська, д.ф.н. (Львів)

УДК 821.09+821.113.5.09
ББК Ш 402. 31 + Ш5 (4Нр)6 – 4.

Послідовність нарації та її часова перспектива в романі Юстейна Ґордера «Замок в Піренеях»

Стаття досліджує один із аспектів наративної конфігурації роману сучасного прозаїка Юстейна Ґордера. Акцент зроблений на часових параметрах розгортання історії, особливостях співвіднесення часу історії та часу нарації. Показана важливість наративних аспектів форматування тексту для поглибленої психологізації зображення.

Ключові слова: *Ґордер, наративна історія, наратор, інтрадієгезис, екстрадієгезис, анахронія, аналепсис, пролепсис.*

Lidiya Matsevko-Bekerska, Doctor of Phylology (Lviv)

Concequence of narration and its time perspective in Jostein Gaarder's novel "The Castle in the Pyrenees"

The article investigates one of the narrative configuration's aspects of the novel by the modern prosaist Jostein Gaarder. Time characterisitics of story development, peculiarities of combination of story time and narration time are figured out. The importance of narrative aspects of text formatting for outlining the psychology of the story is shown.

Key words: *Gaarder, narrative story, narrator, intradiegesis, extradiegesis, anachrony, analepsis, prolepsis.*

Творчість Юстейна Ґордера своєрідно окреслила нові горизонти сучасного літературного процесу, ввела його в коло сутнісних філософсько-світоглядних та ціннісних орієнтирів. Новітня конфігурація універсального художнього дидактизму якнайпродуктивніше втілилася у прозі сучасника-класика світової літератури. Поза сумнівом, введення імені автора до кола красного письменства потребує певного часу, висуває низку вимог до процесу рецептивно-інтерпретаційного розширення, а також до герменевтичної екстраполяції його текстів. Однак наявність деяких вказівників на естетичну вартість написаного норвезьким прозаїком, філософом, академічним викладачем вже на сьогодні дає підстави твердити про чільне місце його напрацювань у скарбниці світового письменства. За висловом самого автора на одній із зустрічей з читачами, він став письменником не тому, що цього навчився чи набув певних навичок, а головним чином тому, що не міг не писати. Покинувши університетську кафедру, Ю.Ґордер лише змінив академічний формат своєї діяльності, розширив коло тих, кому відкривається дещо несподіваний погляд на пізнаний чи таємничий світ у його універсальній самодостатності, на призначення людини у цьому світі. Проза письменника переконливо свідчить, що література справді є «розповідь: про дійсність – водночас реальну та ірреальну; про світ – без початку і кінця; про час – водночас обмежений і необмежений; про

культуру – водночас єдину і розмаїту, цілісну і мозаїчну; про людське життя – водночас конечне і безконечне; і нарешті, про людину – неповторну і мінливу, загублену у візерункові своїх ідентичностей, у поліфонічному звучанні дійсності, світу, культури» [*Зубрицька 2004* : 293]. Читання повістей та романів Ю.Ґордера – завжди процес, але не результат; завжди розширення кола питань, але не їх вирішення; щоразу новий поворот «лінзи поляроїда» із новими відбитками дійсності.

Одним із шляхів осмислити глибинні смисли прозового тексту Ю.Ґордера видається застосування наратологічної методики літературознавчого дослідження. З позицій структурування викладу варто оглянути один із останніх у часі створення романів – «Замок в Піренеях» – передусім, часову перспективу наративу.

Розщеплення семантики поняття «розповідь» спричиняє поглиблення стилістичного аналізу. За переконанням Ж. Женетта, потреба розмежовувати терміни для позначення основних аспектів «оповідної чи розповідної реальності» зумовлює такий поняттєвий ряд: «*історія (histoire)* – *для* оповідного позначуваного чи змісту; *оповідь* [або розповідь] у безпосередньому значенні (recit) – *для* означуваного, висловлювання, дискурсу чи власне оповідного [чи розповідного] тексту; *нарація (narration)* – *для* породжуваного оповідного [чи розповідного] акту і, в розширенні, для всієї реальної чи вигаданої ситуації, у якій відповідний акт має місце» (Курсив – автора; уточнення у квадратних дужках наше – *Л. М.-Б.*) [Женетт 1998: 65]. Задля зрівноваження об’єктивно наявного обсягу естетично вартісного змісту в літературно-художньому тексті з термінологічною парадигмою наратологічного дискурсу варто звернутися до семантико-герменевтичного та інтерпретаційного горизонтів поняття еквівалентності, запропонованого В. Шмідом для вивчення одного із рівнів функціонування наративного тексту, а саме – до його мотиваційної складової. Форматуючи принципи, які забезпечують розповідному текстові цілісність, дослідник виділяє два основних: причинно-наслідковий зв'язок та позасюжетний зв'язок мотивів. Власне «другий, позачасовий принцип, який об’єднує мотиви воєдино, є еквівалентністю» [Шмид 2003: 241]. Водночас варто застановитися над семантикою поняття «еквівалентність» – «рівноцінність»,

«рівнозначність», «рівнозначущість», тобто рівність за певною атрибутивною ознакою. Видається доцільним запозичити термінологічне позначення одного з ключових смислотворчих для наративного тексту принципів і надати йому ширшого значення. Пропонуємо означити терміном «стилістична еквівалентність» окремі складові наративного дискурсу та цілісну систему формотворчих і змістотворчих чинників, які надають наративному тексту реальних просторово-часових ознак, персоніфікують його та визначають ключові параметри рецептивно-інтерпретаційного пізнання як базової для наративної історії, так і її художньо-фікційного формату. При цьому йдеться не лише про способи встановлення вказівників формальної схожості в межах одного твору чи ряду творів певного автора, але й про системні закономірності розгортання наративної у художньому масиві національної чи світової літератури загалом з метою дослідити особливості становлення новітньої культури на рівні стратегії словесного позначення естетично вартісної дійсності. Найпершою актуалізованою потребою дослідження особливостей наративного тексту у романі Ю.Ґордера «Замок в Піренеях» є часова детермінація того, про що йдеться, і того, коли про це розповідається – тобто встановлення параметрів смислового погодження історії та наративної. Узгодження параметрів існування окремої події чи ситуації зі словесним її позначенням становить вихідну позицію в процесі конкретизації розповіді чи оповіді. Як зазначає Ж. Женетт, подібний «дуалізм […] змушує нас констатувати, що одна із функцій розповіді полягає в конвертуванні одного часу в інший» [Женетт 1998: 69]. Лінійний характер послідовного позначення зміни різних подій чи окремих змін у межах одної події визначає синхронність рецептивного пізнання відображеного фікційного світу. Однак рух сюжетної лінії від попереднього до наступного моменту творення смислу часто зазнає трансформацій, котрі по-різному представляють динаміку як безпосередньої дії, так і внутрішньопсихологічного її супроводу. Визнаючи парадоксальність нашаровування багатьох часових зрізів для панорамності й переконливості зображення, Женетт запроваджує у користування термін «псевдочас» і вводить його в систему «відношення із часовим порядком представлення подій в дієгезисі і псевдочасовим порядком їх розташування в розповіді; відношення між змінною тривалістю

цих подій, або дієгетичних сегментів, і псевдотривалістю (фактично – довжиною тексту) їх подання в розповіді; відношення повторюваності, тобто […] щільність повторів подій в історії та розповіді» [Женетт 1998: 71]. Для художньої картини світу, репрезентованої текстом «Замку в Піренеях», важливою видається диференціація трьох ключових параметрів викладу, що мають зафіксувати факт дійсний, екстраполювати його на факт переосмислений, а далі трансформувати на рівні першого пригадування та згадування неодноразового (чи постійного).

Історія, відтворена Ю.Ґордером, водночас буденно-проста й унікально-драматична, позаяк не лише вплинула на подальшу долю двох осіб, але докорінно змінила їхні погляди на життя, на цінності особистісного досвіду, на реалізацію власних життєвих орієнтирів. Сольрун і Стейн зустрічаються після 30-річної розлуки у місці, що спричинило цю розлуку. Обидвоє розуміють визначеність зустрічі саме в такому часовому інтервалі і саме в такому просторі. Форма наративу, активована письменником, видається єдино можливою в контексті змісту історії – через електронне листування читач поволі входить в драматичну історію стосунків двох людей, простує за перипетіями, що ці стосунки руйнують, має змогу вирішити, хто чи що настільки рішуче та категорично повернуло життєву дорогу кожного персонажа відцентрово один від одного.

Формальний контекст наративу полягає у пригадуванні давньої в часі, але постійно наявної у свідомості кожного дорожньої пригоди. На шляху подорожі двох закоханих молодих людей опинилася невідома жінка, яку збило кероване Стейном авто. Злякавшись наслідків, винуватці аварії тікають з місця події, однак невдовзі повертаються і пересвідчуються, що на вкарбованому в пам’яті відтинку шосе нікого немає. Саме так завершилася спільна історія романтичного кохання і почалася тривожна історія життя окремо Сольрун та Стейна. Впродовж розгортання наративу окреслюються певні сюжетні етапи, фіксуються важливі психологічні карби до пізнання внутрішнього світу персонажів. Однак початок нарації відбувається саме в категорійному полі часу: «За весь цей час ніхто з нас не мовив ані слова. Маю на увазі – про *це*. Ми розмовляли про що завгодно, лиш не про це. Як і тоді. Не знали, як нам поводитися. Те, що трапилося тоді, тяжіло над нами. Отак

зітлівали ми – від коренів; можливо, не ти сам як особистість і не я як особистість, але ми – як нероздільна сутність. Ми навіть не побажали одне одному на добраніч» (Курсив автора. – Л.М.-Б.) [Ґордер 2009: 5].

З погляду канонічної класифікації наративних типів (за Ж.Женеттом) роман репрезентує гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації. Голос наратора звучить діалогічно, листування персонажів триває майже рівночасно із триванням нарації. Водночас для реалізації інтелектуальної домінанти змісту, для деталізації психологічного контексту автор центрує наратив у часовому дискурсі. Передусім окреслюється такий важливий текстовий варіант «псевдочасового» розмежування події чи тривалості розгортання деякої ситуації та їх презентації як анахронія (anachrony) – «неузгодженість між порядком подій, в якому вони відбуваються, і порядком викладу в розповіді» [Ткачук 2002: 13]. На думку Женетта, для запровадження поняття анахронії необхідне визнання наявності «нульового ступеня» – «суворого часового збігу розповіді та історії» [Женетт 1998: 73]. Функцію «нульового ступеня» в романі виконує факт зустрічі двох людей, причетних до незрозумілої події у їхньому спільному минулому. Подальша нарація простує двома рівночасними у триванні (текстовий формат листів Сольрун і Стейна майже тотожний), однак діаметрально протилежними у форматуванні психологічного портрету лініями. Приватність спілкування, взаємне визнання знаковості історії та її нового переживання артикульовані в тексті: «Чи згоден ти укласти зі мною угоду, урочисто заприсягнутися знищувати усі наші електронні послання, щойно прочитавши їх? Негайно, відразу ж? І звісно, жодних ви друків» [Ґордер 2009: 5]. Ймовірна умовність такої угоди стане фактом у фіналі роману, однак вже від експозиційної частини окреслена її рецептивна заданість. Запропоновані текстом формалізовані вказівники для встановлення часового кордону виконують надзвичайно важливу роль, адже синхронізація події і її викладу раптом змінюється зупинкою часового розвитку однієї з площин. Зупинка сталася у свідомості Сольрун, яка раптово ототожнила себе з тією людиною, котра мимоволі розлучила її зі Стейном: «Бруснична жінка була «стареча». Так ми вважали тоді. Старша пані, казали ми. Старша пані з рожевою шаллю на плечах. Ми мусили пересвідчитися, що

принаймні бачимо одне і те ж. Тоді ми ще розмовляли одне з одним. Насправді жінка була того ж віку, що я нині, не більше і не менше. Таких називають жінками середнього віку… Угледівши тебе на порозі тераси, я ніби зустріла саму себе. Востаннє ми бачилися тридцять років тому. Але справа не тільки в цьому. Я так виразно сприймала себе наче збоку, тобто з твого кута зору і твоїми очима. Нараз я стала отією Брусничною Жінкою. Тривожне відчуття» [Ґордер 2009: 5]. Доволі розлога цитата виправдовує себе тим, що форматує кілька важливих для нарації моментів: 1) синхронізовані психологічні рефлексії «я про іншого» – «я про себе»; 2) чітко позначена часова тривалість (30 років) свідомо усувається з парадигми викладу; 3) один із нараторів позиціонує себе іншим; 4) у передекспозиційній частині сюжету артикулюється психологічно-змістовий аспект розв'язки конфлікту.

Поєднання кількох часових рівнів дають можливість поляризувати психологічну складову наративної історії, надають драматизму описаній ситуації та відчуття особливої причетності читача до рухів свідомості та підсвідомості персонажа. Одночасне перебування центральної постаті «тут-і-тепер» та «десь-і-колись» зі стрімкою зміною внутрішньої панорами зображення посилює смислотворчий контраст між численним акцентуванням «я» та його цілковитою анонімністю. Таким чином, завдяки анахронії досягається максимальний онтологічний ефект, коли відсутність будь-яких описових подробиць компенсується динамікою зміни часового співвідношення між тим, що було насправді, і тим, як минуле, химерно переплітаючись із теперішнім та майбутнім, творить зовсім іншу реальність.

Проблема диференціації часових рівнів у послідовному представленні окремої події з погляду важливості для відтвореної історії вирішується передусім реципієнтом, адже саме на рівні сприймання виклад внутрішньо дистанціюється на фактичну минулість – теперішність – майбутність.

Введення наративу в часові виміри теперішнього зумовлює певну емоційно-психологічну настанову реципієнта, отож подальше чергування фіксації цьогомоментного стану персонажа із деталізацією його спогадів про рівновіддалене минуле видається логічним продовженням заданої тональності розповіді.

Сцени минулого лаконічно відтворюють основні етапи життєвої біографії наратора-актора, водночас тримаючись емоційної, а не подієвої константи. Зростання динаміки викладу синхронізується із збільшенням психологічної кульмінаційності твору.

Через формалізовану єдність часового виміру наративної історії досягається максимальний комунікативний ефект, адже читач уявно перебуває на кількох рівнях увиразнення приватної драматичної ситуації і може цілісно сформувати ставлення до неї. Разом із фокалізацією події в особі її учасника, який постає завдяки категорії часу зацікавленим свідком, відбувається поступова трансформація самої історії. Центр значення переміщається із артикульованого спостереження (як здавалося в минулому) трагедії на глибоко емоційне її переживання в теперішньому (бо ж факт трагедії ніким не засвідчений). Тут паралельно зауважуємо переакцентування динаміки викладу, в якій спостерігач перебирає на себе всю подієву активність, а первісно зазначений центр події стає лише настроєвим приводом, емоційним тлом. Першоособовий наратор сугестує передусім собі, про що свідчить конкретизація часових подробиць: «тієї середи», «було десь близько третьої пополудні», «провчилася п’ять років», «у четвер пізно ввечері», «рано-вранці в п’ятницю». З другого боку, Стейн виказує більший страх перед минулим, намагається відтермінувати болісні спогади: «Коли ти мене покинула, я не знав, як убити час, якого нараз прибуло надмір, тож захистив докторську, здобув наукову стипендію. Може, трохи відкладемо розмову про «той час». Мені так цікаво довідатися, ким ти стала сьогодні» [Ґордер 2009: 26]. Одночасність спогадів драматизується із розгортанням у тому самому, спільному для обох персонажів просторі. Перебування в одному будинку робить електронне спілкування доволі дивним як з погляду потреби раніше близьких людей в особистій зустрічі та комунікації, так і з погляду логічного форматування історії стосунків – розлуки – нової зустрічі. Однак з інтенційного погляду така дистанція є цілком доречною, адже ці двоє людей розлучилися назавжди – навіть попри формальну зустріч сам-на-сам (у випадковість якої не вірить жоден із них), вони не можуть і не хочуть входити в спільний просторово-часовий континуум.

Змістова константна має у романі чітке предметне позначення. З чергового листа Сольрун: «Пам’ятаєш картину

бельгійського художника Рене Маґрітта, де велетенська кам'яна брила зависає у повітрі над землею, а на чубку брили, наскільки я пригадую, – маленький замок. Ти не міг забути цієї картини» [Ґордер 2009: 30]. Вражаюче видовище, закарбоване живописцем, викликає певні життєві аналогії у свідомості жінки та чоловіка, однак далі виникають цілком різні інтерпретації – вона вірить, у те, що бачить («зі словами «алілуя» чи «амінь»), він намагається відшукати будь-яке вірогідне пояснення такого феномену. Для того, щоби усвідомити, сприйняти і пояснити невідворотність драматичного повороту долі людей, автор форматує наративний час.

Як важливий різновид анахронії в наративному тексті роман Ґордера екстраполює аналепсис – «коли наратор повертається назад, у минуле, яке стосується «теперішнього» моменту; відновлення однієї чи кількох подій, що трапилися раніше «теперішнього» моменту; ретроспекція, зворотний кадр» [Ткачук 2002: 12]. Ж.Женетт пропонує диференціювати категорію аналепсису за рівнем приналежності до основної сюжетної лінії: якщо внутрішні аналепсиси репрезентують цілком іншу частину історії, не пов'язану безпосередньо з первинним викладом, то це гетеродієгетична невідповідність часу історії та часу розповіді про неї, якщо ж аналепсис стосується тієї ж лінії сюжетного розвитку, що й основна, первинна розповідь, то цей різновид репрезентує гомодієгетичну невідповідність часу в межах наративу [Женетт 1998: 85-87]. Водночас функції часової ретроспекції, яка уповільнює динаміку сюжетного розвитку, також можуть бути різними: або пропущені частини заздалегідь проектувалися на наступне заповнення значення, або окремі факти наративної історії свідомо форматувалися як додаткові стосовно основного розвитку подій і тому формально винесені за поле історії. Аналептичні елементи «Замку в Піренеях» диференціюються в межах гомодієгетичного викладу, однак для окреслення змісту певним чином задіяні у виконання обох завдань: подробиці 30-річного минулого заповнюють подієву лакуну, одночасно із цим конкретизуючи психологічний простір наративу.

Завдяки внутрішньотекстовому зв'язку часу (*минулий – теперішній*), повернення до передісторії наративу має структротворчий характер та виконує роль допоміжного засобу

розкриття цілісної проблематики, що виходить за межі персоніфікованого у творі світу особистих цінностей. Тобто після введення аналептичної фігури стає зрозумілим деталізований виклад важливих фактів у межах основної сюжетної лінії.

Іншим, не менш значним у презентації наративного дискурсу роману, є пролепсис – «анахронія, що заходить вперед, у майбутнє стосовно «теперішнього» моменту; залучення однієї чи більше подій, що трапляються після «теперішнього» моменту; антиципація, передчасний кадр, проспекція» [Ткачук 2002: 112]. Ж. Женетт пропонує диференціювати випереджувальні елементи зображення за рівнем їх розпізнавання у тексті: «анонси», що виконують функцію нагадування, і «зачатки», які активізують «наративну компетентність» читача, апелюють до його тісного вживання у текст і мають на меті викликати реакцію, що заздалегідь була визначена [див.: Женетт 1998: 106 – 110]. Таким чином, установлюється безпосередній зв'язок наратологічної методології із параметрами феноменологічного дискурсу, оскільки відповідальність за рівень читацької адекватності цілком індивідуальна і мало залежить від потенційних можливостей самого тексту. Пролептичні елементи фіксується в романі через спогади кожного персонажа: драматична пригода на дорозі не лише згадана, але й у контексті спричинених в минулому очікувань, що справдилися: «Після того, як воно сталося тоді, ти схлипував, наче дитя, я мусила тебе заколисувати. А що відбувалося, коли ми знову стрінулися там, через тридцять років? […] Піднімаючись угору схилом, перед самим гайком, ти раптом взяв мене за руку […] ти потребував опори. Ти боявся! […] Твоя рука сильна, Стейне. Але ти тремтів!» [Ґордер 2009: 38].

Наведений фрагмент показує домінантну для роману «Замок у Піренеях» функцію зображення очікуваного майбутнього поза межами простово-часових вимірів основної сюжетної лінії і, таким чином, проблематика різкого контрасту між величчю та вічністю природи і визначеністю, приреченістю, вищою керованістю людського існування набуває панорамності й узагальненості.

Розгортання історії в наративному дискурсі спогадів про подію і спогадів про рецепцію та інтерпретацію події за різних життєвих обставин зумовлює перманентну зміну граматичних означників викладу: тексти листів апелюють до минулого чи

теперішнього часу залежно від ситуативної психологічної домінанти або потреби узгодити тривання конкретної ситуації з її переживанням. Так в одному смисловому полі перебувають: «Мої роздуми добігають кінця, добігає кінця і автобусна мандрівка почерез країну» – «Може, також приїде?» – «Я усвідомлював, яким ірраціональним він (імпульс) був» [Ґордер 2009: 124 – 125].

Саме через категорію наративного часу художній світ роману Ю.Ґордера складно диференціювати в композиційному форматі. Дві часові площини – минуле й теперішнє – поєдналися у смисловому та артикульованому планах настільки щільно, що встановити формальний означник кульмінації чи розв'язки достеменно неможливо. Листування уривається несподівано, без попередніх на це підстав з боку когось зі співрозмовників. Тривога Стейна посилюється під впливом знову-таки невипадкової події: «Я став свідком жахливої дорожньої аварії південніше від Сьоґнефорду, ще й досі тремчу всім тілом» [Ґордер 2009: 124 – 125]. Наростання психологічної напруги фіксується часом: «після обіду або ввечері» – «трохи потинявся» – «зараз чверть на десяту» – «уже дванадцята» – «увесь ранок поза зоною досяжності» – «ще вичекаю кілька годин» [Ґордер 2009: 233-234]. Коли очікування з тривожного стає драматичним, у наративну історію вводиться новий учасник, починає заново інтерпретуватися вже відома читачеві життєва історія. Нове прощання давніх знайомих, нову крапку (тепер остаточну) в непростих стосунках артикулює гомодієгетичний наратор, присутність якого лише обумовлювалася чи сприймалася як самодостатній факт. Чоловік Сульрун сповіщає про її загибель. Жертвою «жахливої дорожньої аварії південніше від Сьоґнефорду» стала саме вона. Однак містичності події надає власне заключна частина наративу, її об'єктивує незацікавленість в оцінках минулого: «Я собі подумав: яким би нині був світ, якби ви двоє не зустрілися у Букбюен, Книжковому селищі над фьордом? Чи була би вона ще жива?» [Ґордер 2009: 235]. Водночас цілковита суб'єктивність зумовлює фінальний фрагмент наративної історії, адже стороння щодо давньої драми людина, робить присуд усьому, що відбувалося не лише насправді, але й у свідомості кожного з учасників минулих подій. Активізуються часові категорії: «востаннє», «багато років тому, десять, а може, й п'ятнадцять», «того ранку». Наратор, який

підсумовує історію, який окреслює оцінно-інтерпретаційну парадигму, пропонує окремі подробиці з особистого життя: «Одного дня багато років тому, десять, а може, й п'ятнадцять, я подарував Сульрун розкішну шаль […] Однак Сульрун ніколи не брала ту шаль до рук […] у липні цього року […] Сульрун наче прорвало, вона без угаву розповідала про шаль, про різдвяну квітку і про щось, що сталося тридцять років тому, ось тільки й словом не обмовилася, що ж такого «містичного» трапилося тоді […] Того ранку, як Сульрун пішла від нас, вона не знати навіщо вийняла з шафи стару шаль […] Але навіщо? Навіщо вона видобула її на світ?» [Ґордер 2009: 238].

Втручання «третього» наратора виконує надзвичайно важливу композиційно-смислову роль: короткий виклад трагічних подій і всього, що їм передувало, своєрідним чином компенсує брак розповіді про те, що сталося тридцять років до того, про те, що залишилося химерним і незрозумілим, чому ніколи не було логічного пояснення. Нільс Петер (чоловік Сульрун) двічі описує трагічну пригоду: «Усе трапилось на Е39, південніше Оппледаля, а точніше в тому місці, де від автостради відгалужується дорога на Брекке та Рютледаль. Ось там її збило авто […] Отож її збив трейлер за кілька кілометрів на південь від Сьоґнефорду. На тій ділянці шляху діє 80-кілометрове обмеження швидкості, однак фура на довгому спуску до Інстефьорду гнала удвічі швидше, до того ж, видимість була поганою. Хочеться вірити, що водія, молодого хлопця, який намагався встигнути в Оппледаль до відплиття порому, чекає суд і тривале ув’язнення» [Ґордер 2009: 239]. Часове тривання наративної сконденсувало час історії (30 років) у кілька днів, поки фіксувався процес розгортання викладу. Коло психологічної драми замкнув гомодієгетичний наратор у дискурсі інтегрованої наративної ситуації (адже перебував поза подіями минулого, однак став свідком подій теперішнього), коди екстрадієгезис історії трансформується в інтрадієгезис наративної. Все, що здавалося містичним, в проекції часу стає конкретним, реальним, об’єктивно зумовленим.

Таким чином, анахронія як порушення рівноваги між часом історії та часом її презентації має важливе призначення – увиразнення рецептивної складової естетичної комунікації, деталізації первинного зображення, а також структурування

системи співвідношень наратора зі світом репрезентованих ним подій та ситуацій. Водночас через окремі чи багаторазові відхилення від часу розвитку подій стає можливим глибше розкриття характеру персонажів та цілісного інтенційного задуму.

Література: *Ґордер 2009* – Ґордер Ю. Замок в Піренеях. – Львів: Літопис, 2009. – 244 с.; *Женетт 1998* – Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры : [в 2-х томах]. – М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60–280; *Зубрицька 2004* – Зубрицька М. Homo legens : читання як соціокультурний феномен. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.; *Ткачук 2002* – Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.; *Шмид 2003* – Шмид В. Нарратология. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Статья исследует один из аспектов нарративной конфигурации романа современного прозаика Юстейна Ґордера. Акцентированы временные параметры развития истории, особенности соотношения времени истории и времени наррации. Показана важность нарративных аспектов форматирования текста для углубления психологизации изображения.

Ключевые слова: Ґордер, нарративная история, нарратор, интрадиегезис, экстрадиегезис, анахрония, аналепсис, пролепсис.

Уляна Фарина, асп. (Тернопіль)

УДК 82.02 (82-2)
ББК 83 (4)-2

Сучасні європейські й американські вектори дослідження драми: компаративістичне зіставлення

Фарина У. О. Сучасні європейські й американські вектори дослідження драми: компаративістичне зіставлення

Визначено основні вектори сучасних досліджень драми як літературного роду, виділено окремі аспекти поточного стану розробки теорії драми. Здійснено порівняльний аналіз англомовних та слов'янських праць в аспектах трактування сценічності, театрального потенціалу, диференційних ознак

драми. На основі узагальнення цих міркувань запропоновано власне визначення драми як межового, дихотомічного явища в літературі.

***Ключові слова**: сценічність, диференційна ознака*

U. Faryna Comparative analysis of modern European and American vectors in drama research

The main vectors of the modern drama research as a literary genre are defined; some aspects of its present theory are given. The comparative analysis of English and Slavonic researches about performance and theatrical potential, differential features of drama is carried out. On the basis of these considerations the definition of drama as a boundary, dichotomous phenomenon in literature is given.

***Key words**: staginess, differential feature*

Уже в перших працях про драматичне мистецтво й протягом всієї історії дослідження жанру за ним утверджувались такі визначники, як синтетичність, універсальність, винятковість, багатогранність змістових та формальних характеристик. Унікальністю жанру пояснюється винятковість досліджень драми, їхня багатовекторність та наявність у них неодиничних парадоксів. *Метою* цієї статті є визначити основні напрямки сучасних досліджень літературного роду драми, зіставити підходи англомовних та європейських науковців до понять сценічності, театрального потенціалу, жанрових домінант драми, а також обґрунтувати власну дефініцію драми як дихотомічного по своїй сутності роду літератури.

Межове положення на перетині різних видів мистецтва спричинилося до того, що переважно дослідники визначали драму як винятковий рід, жанровий різновид літератури. Особливою формою мистецтва вважали драму Р. Вагнер, А. Скрябін, Н. А. Бердяєв [Хализев, 1978: 226]. «Більш досконалим творінням», у порівнянні з епосом та лірикою, називав драму Ф. Шеллінг: «[…] вміщуючи в собі властивості [цих] взаємопротилежних видів, драма є вищим проявом по-собі-буття [«по-себе-бытия»] та сутності кожного мистецтва» [5]

[5] Тут і далі переклад з англійської, російської та польської наш власний – У. Ф.

[Шеллинг, 1966: 205]. «Вищим жанром» називав драму Г. Геґель, вказуючи, що вона «не розпадається на ліричний внутрішній світ, протилежний зовнішньому світові, а представляє внутрішній світ і його ж зовнішню реалізацію» зумовлені «внутрішньою волею і характером» [цит. за Наливайко, 2006: 241]. Д. Антонович називає мистецтво театру «комплікованим», бо воно «складається з інших галузей мистецтва тонічного і пластичного, майже всіх без винятку, що існують самі по собі, як музика, малярство тощо, та ще вимагає мистецької творчості в нових галузях мистецтва, що існують тільки як складові частини мистецтва театрального: мистецтво тонації в говоренні, мистецтво пластичного руху і пози і т. д. аж до мистецтва штучного освітлення» [Антонович, 2001]. Утвердив погляд на драму як синтезуючий і складний, «вищий» жанр та «вінець мистецтва» В. Г. Бєлінський [Белинский 1969, 2].

Драма ставала об'єктом опису й дослідження від початку свого зародження, а певні властиві їй родові риси та особливості не зазнали кардинальних змін навіть з плином тисячоліть. Не втратили своєї актуальності окремі висловлювання про драму представників різних історичних періодів, починаючи з епохи Античності («Поетика» Аристотеля, «Послання до Пізонів» Горація та ін.). Жодне сучасне системне дослідження драми не оминає цитування та коментаря «Поетики» Арістотеля. Де в чому застарілими, проте в певних аспектах цінними й актуальними залишаються висновки найвідоміших теоретиків і практиків драми: Л. де Веги, Н. Буало, Д. Юма, П. Корнеля, Ж. Мольєра, Д. Дідро, Г. Лессінга, М. Горького, Г. Геґеля, Й. Ґете, А. Шлегеля, Ф. Шиллера, О. де Бальзака, В. Гюго, Р. Вагнера, Ф. Ніцше, Б. Брехта та ін. Варто зазначити й те, що теорії мистецтва Арістотеля, епох класицизму та просвітництва, естетична система Гегеля — це переважно естетики театру й драми [див. Хализев, 1978: 3].

У сучасному літературознавстві спостерігаємо особливу багатовекторність дослідження жанру: різнорідні праці про драму спрямовуються на вивчення фундаментальних її особливостей (теорії драми О. А. Анікста, В. Г. Бєлінського, Е. Бентлі, В. М. Волькенштейна, Р. Інґардена М. Келсалла, М. С. Кургінян, М. І. Михайлова, Я. Місевича, Д. Ратайчакової, В. О. Сахновського-Панкеєва, В. Є. Халізєва, П. Шонді та ін.),

жанрових різновидів (А. М. Речка), структури (Л. В. Федоренко, А. В. Хижняк), вивчення драми як особливої комунікативної системи (семіотичні й структуралістські дослідження Е. Астон, К. Елама, Н. Я. Іванишин, Т. Ковзана, Л. Крюгер, П. Паві, Г. Сейвона, Н. О. Слюсар, В. В. Чумака), архетипне (міфологічне) (М. Бодкін, Ф. Реглен, Ф. Фергюссон, Н. Фрай), антропологічне (Е. Кассірер, К. Леві-Стросс, М. Стайнер, В. Тернер), прагматичне (А. Р. Балаян, П. Вердонк, Дж. Кульпепер, В. Херман, М. Шорт) та ін. дослідження драми. Увага вчених нерідко спрямовується на сценічне, телевізійне втілення написаного тексту (дослідження М. Є. Бабічевої, Дж. Р. Брауна, М. Кесседі, Н. Є. Косенко, М. Фортієра, С. Тотзєвої), пошуки феміністичних слідів у драматичних текстах (Е. Мільнер, Д. Келеген).

Попри багатовекторність та різноаспектність сучасного літературознавства та перекладознавства, одним із «занедбаних» напрямів є дослідження перекладу драматичних творів. Про це згадують дослідники Н. П. Бідненко, П. Вердонк, М. Шорт, Дж. Кульпепер та ін., називаючи драму «знехтуваною/покинутою дитиною» («neglected child») [Brown, 2002: 3].

Серед праць про драму важко вирізнити єдину всеохоплюючу її теорію, нелегко дійти згоди навіть у найважливіших теоретичних позиціях – місця драми в системі жанрів і родів літератури та мистецтва, її основної дефінітивної ознаки тощо. Не можемо погодитися з твердженням Н. П. Бідненко, що «сьогодні впевнено можна говорити про те, що основні особливості драми вже визначені» [Бідненко, 2001: 27], адже навіть її місце в системі мистецьких жанрів ще не чітко окреслене. Укладачі авторитетних енциклопедичних видань визнають відсутність у науці єдиної вичерпної літературної теорії драми, що «проектує надзвичайно складну систему комунікації», а «її дослідження, як і оцінка, постійно змінюються», і «питання про істоту драми залишається відкритим» [Britannĭka 1999, 9: 363].

Тому сьогодні назріла потреба нових генологічних інтерпретацій драми. Її спричинюють закономірності літературного розвитку сучасної драми, яка є простором для експериментів і новаторства автора, його звільнення від догм і авторитетних суджень (драма гротеску, абсурду, нові кардинальні

переробки класики, спрямовані на шокування публіки). Свою роль відіграє й поступове залучення в царину компаративістики досліджень інших видів мистецтва, зокрема й театрального та всіх, із сценічним дійством пов'язаних. Ці чинники вимагають чіткого визначення меж драми, розширення арсеналу її аналізу та опису.

Драма – літературно-театральний, межовий, жанр, і в цьому основна специфіка його дослідження. Двоїстою природою драми пояснюються й специфічний синкретизм поетики та виражальних засобів. Тому однією з визначальних рис драми, жанрових домінант, що значною мірою породжує й зумовлює її художньо-естетичну сутність (маркує рецепцію перекладача драми), є *сценічність* (*перформативність) драматичного тексту*, що вимагає від автора вже в своєму тексті передбачити майбутню його обробку співавторами – актором і режисером[6]. Саме ця ознака спровокувала неоднозначне трактування місця аналізованих нами творів в системі видів мистецтва – від визнання їх окремим повноцінним жанром та родом літератури до повного заперечення можливості їх автономного існування поза театром і надання драматичному тексту лише ролі сценарію (при цьому припускається редукція драматурга як автора і основним творцем визнається режисер). Досі не визначені чіткі межі між двома окремими теоріями драми — театральною та літературною: прихильники однієї заперечують можливість існування іншої.

У західному літературознавстві, перш за все американському, драма переважно розглядається лише в зв'язку з театром і сценічною інтерпретацією, а терміни «драматичний твір», «драматургія» (літературні твори драматичного роду) замінюються на «сценарій», «рукопис» («script»), «літературний театр» [Kelsall, 1985: 3]. Про літературну вартість згадується лише як про додаткову, похідну рису [Quinn, 2002: 93]. Імпульсом до написання драматичного твору визнається лише

---

[6] У виняткових ситуаціях письменник пише «запрограмовано» несценічну драму (як-от «Фауст» Ґете); проте й у такому випадку, стверджуємо, текст є повноцінним вираженням усіх сутнісних рис цього літературного роду, його видовищності, умовності, діалектики тощо, бо в них спосіб існування будь-якої драми.

майбутня вистава, з чого випливає увесь опис, аналіз та інтерпретація її як явища [Morner, 1991: 58]. Якщо ж автори й визнають самостійність літературного тексту драми, то трактують його, наприклад, як «провокатив до вистави, тінь вистави» [Kelsall, 1985: 2] (означення М. Келсалла, професора англійської літератури університетського коледжу в Кардіффі). На наш погляд, основними проблемами американських досліджень є питання театральності та стратегії читання/розуміння п'єси як театрального, сценічного витвору, пошуки ключів розпізнання театральності, можливостей постановки на сцені, визначення причин успішності чи неуспішності постановки, проектування емоційного впливу вистави на аудиторію і т. д. Відомий актор, режисер, письменник та дослідник театру М. Кесседі в ґрунтовній праці «Театр. Вступ» («Theatre: an Introduction», 1997 р.) акцентує саме на сценічному авторстві. У своєму узагальненні дослідник не враховує існування інших, східноєвропейських підходів: «*Загальновизнаним є*, що, як жодна інша форма літератури, *п'єса не є завершеним витвором мистецтва* тільки тому, що хтось написав і відредагував її [...] п'єса вимагає співпраці з іншими митцями театру, тільки тоді вона повністю оживає... тільки тоді повністю *виражається намір драматурга* [курсив наш – У.Ф.]» [Cassady, 1997: 25]. Т. Уїльямс, відомий американський драматург XX ст., ще категоричніше стверджує примарність написаного тексту, визначаючи рукопис як щось «не більше, ніж архітекторський проект ще не збудованого будинку [...]» [Williams, 1978: 69]. Дослідники В. Сміт, С. Гіансанті, Ж. Нельсонхіл та ін. драматичний твір розглядають як початковий етап створення витвору, що сам по собі не має мистецької вартості, не є завершеним і зрозумілим для читача [Cassady, 1997: 24]. Е. Олбі, творець американського театру абсурду, частково зміщує акценти на користь письменства, вважаючи повноцінним літературним твором лише високохудожню п'єсу [Albee, 1987: VII]. Однією з можливих причин такого стану американської науки про драму можна назвати і те, що в суспільстві США початку XX ст. виникла нагальна потреба в народженні та розвої свого власного театру, який би наочно показував життя американської нації, утверджував нові художні напрямки, тенденції тощо. Тому

драматургія високого зразка народжувалась саме для розвитку театру, відповідно до його вимог і потреб, була виключно сценічного призначення. В цей же час у Європі, з огляду на розвинений театр із давніми традиціями, драматургія могла вже розвиватися в напрямку драми для читання.

Порівняння українських, російських та західних праць про драму дозволяє зробити також таке спостереження: зважаючи на особливу увагу до театрального потенціалу драматичного тексту на заході, в цих працях віднаходимо більший акцент на можливості її множинних інтерпретацій. Значно частіше дослідницька увага звертається на рамки потенційності текстів, що розширюються практично до безмежності — навіть якщо науковець і зможе приблизно означити ідею та тематику п'єси, він не в стані описати всю множину її можливих інтерпретацій, постановок тощо. Якщо в українській та російській науках такі дослідження знаходимо лише в рамках теорії рецепції, то в західному літературознавстві означена особливість визначається сутнісною рисою драми як такої.

Особливістю англомовної теорії драми, котра відрізняє її від, наприклад, російської та української, є також поширена тема комерціалізації жанру. Випадки написання драми на замовлення театру в слов'янському світі також не рідкісні, проте в США це переважаюча тенденція, що значно позначається на якості драматургічної продукції: або сприяє збільшенню її кількості при зниженні вартості, або ж спонукає свідомих письменників до написання світових шедеврів. Таке становище в театральному житті провокує американських науковців задумуватися над цією проблемою, дискусіями та критичними міркуваннями впливати на існуючі погляди.

В англійському літературознавстві театральна теорія не настільки превалює над літературною, але також спостерігається різнобій думок. Зокрема, для М. Келсалла основним є питання «Як читач може найкраще зрозуміти написаний текст як театр?» [Kelsall, 1985: 1]. Професор Ланкастерського університету М. Шорт, навпаки, обґрунтовує «звичайне читання» драми [«mere reading»], бо інакше «звичні освітні практики читання й обговорення драматичних текстів на семінарських та консультаційних заняттях прийшлося би

замінити на театральні заняття, побудовані на основі створення постановок» [Exploring the Language of Drama, 1998: 7].

Сучасні західні, особливо американські, дослідники часто зосереджуються на психологічному аспекті, ролі теорій комунікації для інтерпретації драми. Акцент від трактування персонажа як центральної фігури драми часто зміщується в сферу людських стосунків, велику кількість досліджень присвячено впливові психоаналітичних теорій на драматургію. У численних англомовних працях важлива роль для сприйняття та розуміння всього твору приписується взаємному розміщенню персонажів, дистанції та фізичним контактам між ними (кінесіології драми присвячені численні роботи Ф. Поятоса («Nonwerbal Communication and Translation», 1997 р.). Схожі тенденції починають з'являтися в польській науці. Про це свідчить навіть той факт, що польськомовна енциклопедія «Британіка» жанровою домінантою драми називає наявність комунікативної схеми, що враховує присутність аудиторії, публіки [Britannïka, 1999, 9: 375]. В українській та російській науках домінуючою є традиційна тенденція пообразного аналізу.

Більшість західних дослідників (на відміну від українських та російських) також наголошує на існуванні особливого «невисловленого словами контракту між аудиторією та театром» [Cassady, 1997: 33; Britannïka, 1999, 9: 363]: зважаючи на обмеженість театральної сцени і доступних під час вистави засобів, дійсність в театрі відтворюється за певними правилами, умовностями, які аудиторія здатна відчитати [Cassady, 1997: 28].

Домінування театральної теорії драми на заході, численні дослідження її «декодування» як сценічного витвору спричинили появу багатьох семіотичних праць (К. Елама, Е. Астон, Дж. Сейвона, Т. Ковзана та ін.). Ці дослідження більше зорієнтовані на вивчення процесів створення драматичного тексту, способів будування сюжету, характерів, динаміки тощо. Відповідно серед них спостерігаємо значно більше праць з проблем перекладу драми – адже для трансформації певного предмета необхідно спочатку добре вивчити спосіб його конструювання, побудови.

Для вироблення власного бачення драми узагальнимо також бачення «східне», погляди українських, російських та частини польських дослідників. У цих працях також

спостерігаємо конкуренцію літературної та театральної теорій драми. Наприклад, автори «Літературознавчого словника-довідника» не подають однозначного й вичерпного трактування драми: то визначають її окремим родом і видом літератури, то зауважують: «Лише у колективній творчості письменника, режисера, художника, композитора й акторів вона може стати помітним явищем літературно-мистецького життя» [Літературознавчий словник-довідник, 1997: 214]. Окремі російські дослідники навіть у межах однієї праці припускалися нечіткості розмежовування драми і театру, алогічності та взаємних протиріч. М. В. Гоголь, В. Г. Бєлінський, О. М. Островський, М. П. Погодін та ін. вважали, що твори цього роду літератури повністю реалізуються лише при постановці [Хализев, 1978: 126]. Сучасний дослідник В. Є. Халізєв чітко слідує літературній концепції, вказуючи на твори Ф. Шиллера, В. Гюго, Г. Ібсена, Б. Шоу, О. С. Грибоєдова, А. П. Чехова, М. Горького, котрі стали відомими саме як літературні шедеври [Хализев, 1978: 234]. У Польщі однозначно проти виокремлення літературної теорії драми і на захист єдино можливої театральної її теорії виступали в 40-х роках С. Скварчинська [«Wprowadzenie do nauki o teatrze»], Ю. Кляйнер [«Istota utworu dramatycznego»] та ін. В 1990-х Я. Місевич вже аргументував рівноцінне існування обох теорій драми [Misiewicz, 1991: 11], а Р. Інґарден театральне видовище називав лише «межовою ситуацією літературного твору» [Ingarden, 1960].

Відмінною рисою переважної більшості українських та російських досліджень є увага до мовно-змістових аспектів драми. М. І. Михайлов у монографії «Епос, драма, лірика як роди літератури» (2007 р.) називає основним критерієм виокремлення драми серед інших жанрів її змістові особливості. Аргументом дослідникової концепції слугують приклади творів драматургії, які створювались для читання, а не для сцени (так званої Lesedrama), і при цьому мали великий успіх («Фауст» Ґете, твори Байрона, малі трагедії Пушкіна тощо [Михайлов, 2007: 160]).

Слов'янські теорії все частіше виявляють інтерес до проблеми проникнення епічних, ліричних елементів, засобів інших мистецтв, у театр та драматургію. Жанрові різновиди драми, котрі виникли внаслідок таких «запозичень», стали об'єктами дослідження російського вченого А. С. Чиркова

(«Епічна драма», 1988 р.), українського теоретика О. В. Блашків («Тенденція до «ліризації» драми у творчості Олександра Олеся та В. Б. Єйтса», 2009 р.). Згадані тенденції спричинили також негативне, на нашу думку, явище застосування для ідентифікації та дослідження драми арсеналу засобів аналізу лірики та епосу.

Варто зазначити, що загалом польські дослідження містяться на перетині східних і американських векторів аналізу. Своєрідним «арбітром» поміж різнобоєм думок є дефініція Я. Славінського: «Драматичний твір належить до літератури лише в такій мірі, у якій він є словесним твором, порівнюваним з епічними або ж ліричними текстами, натомість у своїй сценічній реалізації він є частиною мистецтва театру. З цієї двоїстості випливають і дві конкуруючі теорії драми: літературна теорія драми та театральна теорія драми; для першої драматичний твір як словесний витвір є завершеною і самодостатньою системою, для другої є лише однією зі складових багатогранної цілості, якою є театральне видовище; в першому випадку драма залишається у сфері зацікавлень літературної генології, в другому – у галузі театрології» [Głowiński, 1998: 104]. Витоки цього розуміння – у феноменологічній теорії твору літературного мистецтва Р. Інґардена. Свого часу філософ і літературознавець зауважив: «[...] було би помилкою вважати, що вистава [...] — це р е а л і з а ц і я відповідного суто літературного твору». Однак дослідник, окреслюючи місце вистави як перехідне від літератури до живопису, кінематографії, «пріоритет» визнавав за написаним витвором, «будова» якого визначає «естетичну конкретизацію» читача [Ingarden, 1960: 399-400].

Серед конкуренції літературних та театральних теорій драми, багатьох векторів її аналізу віднаходимо й пропонуємо власну відповідь на питання «Що таке драма?». Висновки про онтологічну сутність драми будуємо на основі окремих положень європейських та американських дослідників, осмислені крізь призму дихотомічної істоти літературного роду драми. Отож, сьогодні в слов'янському літературознавстві все більше утверджується погляд на драму як особливе явище, виокремлення якого базується на ґрунтовних критеріях, а не лише сценічній спрямованості, діалогічно-ремарковій формі тощо. Схиляємося до такого розуміння драми, пропонуючи власну її дефініцію як специфічного витвору мистецтва слова, що характеризується

повнотою й завершеністю, специфічними художніми властивостями та характеристиками, словесним оформленням.

Притримуємося також погляду дослідниці творчості Ф. Шиллера А. В. Хижняк: «Він [драматичний текст], з одного боку, мислиться як особливий рід художньої літератури, а з другого – суттєво від неї відрізняється за формально-змістовими, функціонально-семантичними і стилістичними властивостями» [Федоренко 2007: 2: 4]. Добрим доповненням до цього розуміння є висловлювання відомого дослідника театру М. Фортієра, який назвав театр літературою, адже він «[театр] – об'єкти, світло, звуки – стає системою невербальних знаків, невербальною мовою, невербальним письмом, в якому все ж домінує мова як зразок-основа для творення всього, навіть невербального» [Fortier, 2002: 4]. Вчений наголошував на необхідності вивчати драму, використовуючи теорію театру лише як допоміжну.

Оскільки драма онтологічно пов'язана з різними дискурсами, очевидним є те, що один і той же текст завжди буде викликати одночасне різностороннє зацікавлення. Розмежовуємо тексти драматичний і театральний як окремі дискурси, уміщені в одному творі. Вважаємо кожен текст потенційно, і літературним твором, і матеріалом для театрального сценарію. Адже після того, як драма була дописана автором, розпочинаються її окремі існування – в літературному просторі (з появою нових читацьких, критичних, перекладацьких тощо рецепцій) та театральному (серії усіх режисерських нотаток, скриптів та постановок). Згадаємо промовисте твердження семіотика К. Елама: «стосунок написаний текст/текст вистави не полягає лише у визначенні пріоритету одного над іншим, а постає як комплекс зворотних вимушених зв'язків, котрі є виявом сильної інтертекстуальності» [Elam, 2002: 209].

Не погоджуємося з поширеним в американських теоріях кардинальним відкиданням літературної вартості драматичного тексту. Проте для вироблення власної дефініції драматичного роду літератури спираємося саме на сценічність як одну з дефінітивних генологічних ознак драми.

Зважаючи на мультимедійний характер драматичного мистецтва, вважаємо доцільним в українській науці також застосовувати окремі положення семіотики при дослідженні драми: прочитання словесних і несловесних, мистецьких і

позамистецьких кодів наблизить літературознавця до повнішого розуміння витвору, ширшого аналізу всієї закладеної в ньому інформації. Врахування елементів психоаналітичних, комунікативних та кінесіологічних теорій драми, котрі спрямовані на співпрацю між автором та реципієнтом, дозволить спрямувати дослідження в особливе — відмінне від способів та методики дослідження епосу й лірики – русло.

Отже, зважаючи на межове положення драми на перетині багатьох видів мистецтва, універсальність її виражальних можливостей, літературознавче, а особливо компаративістичне, дослідження драматичного твору, його перекладу повинно виробляти специфічні (а не «скопійовані» від лірики та епосу) критерії та методи аналізу, при цьому, на нашу думку, також залучати деякий арсенал таких наук, як-от: театрології, семіотики та кінесіології (режисерська та акторська інтерпретації, поняття сценічності, театрального потенціалу, візуальних, просторових значень тексту тощо); культурології (драма як візуальна ілюстрація культурного топосу); психології (в літературному тексті драми закладені можливості масового впливу на аудиторію, комплексного впливу на різні органи чуття, сприйняття, мислення, емоції тощо реципієнта тощо); лінгвістики та комунікативних теорій (динамізм, легковимовність («speakability»), засоби створення напруги й ритму, особливості мовлення персонажів як засоби їхньої характеристики тощо неможливо дослідити без звертання до лексики, синтаксису, діалектології).

Мовознавство та теорія комунікації як вчення про живе людське спілкування, зважаючи на специфічне мовне оформлення драматичної літератури, можуть бути застосовані значно ширше, ніж до вивчення перекладу інших родів. Підтвердженням цих міркувань є висловлювання М. Купера про те, що при інтерпретації драми «висновки, зроблені на лінгвістичному рівні […], підлягають взаємодії з тими, що базуються на конвенціях відповідного жанру (наприклад, фарсу) та культури (наприклад, залицяння), в результаті чого виникають інші нові інтерпретації» [Exploring the Language of Drama, 1998: 54 – 55]. Зразки застосування такого доповнення до методики компаративістичного дослідження знаходимо, наприклад, у працях П. Вердонка, М. Шорта, Дж. Кульпепера (залучення до

аналізу драми максим П. Грайса, «соціальної динаміки взаємодії» [Exploring the Language of Drama, 1998], дискурсивного аналізу, що дозволяє глибше й точніше потрактувати образи персонажів, їхній психологічний стан у момент розмови [Exploring the Language of Drama, 1998: 3]).

Література: *Антонович 2001*: – Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 – 1999 / Дмитро Антонович; [передмова Козак Б., ред. Бічуя Н.]. – Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – 273 с.; *Белинский 1969*: – Белинский В. Разделение поэзии на роды и виды // Собрание сочинений в трех томах / Виссарион Григорьевич Белинский: [под общей редакцией Ф. М. Головешченко; редакция С. П. Бычкова; подготовка текста и комментарии С. Л. Бычкова, А. Н. Дубовикова, С. Машинского]. – М.: Искусство, 1969 – Т. II. – 640 с.; Біденко 2001: – Бідненко Н. П. Драма в аспекті художнього перекладу (на матеріалі українських і російських перекладів п'єси Б. Шоу «Учень Диявола») дис. … канд. філол. наук : 10.01.05 / Бідненко Наталія. – К., 2001. – 216 с.; *Блашків 2009*: – Блашків О. В. Тенденція до «ліризації» драми у творчості Олександра Олеся та В. Б. Єйтса [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Блашків Ольга / Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Т., 2009. – 19 с.; *Літературознавчий 1997*: – Літературознавчий словник-довідник / [ред. кол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.; *Михайлов 2007*: – Михайлов М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы: дис. … доктора філол. наук : 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Михайлов Михаил. – М.: 2007. – 305 с.; *Наливайко 2006*: Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.; *Федоренко 2007*: Федоренко Л. В. Текстоутворюючий потенціал ремарки Фрідріха Дюренмата / Л.Федоренко // Вісник Сумського державного університету. Серія: «Філологія». — № 1. – Том 2. — 2007. — С.56 – 61; *Хализев 1978*: – Хализев В. Е. Драма как явление искусства / Валентин Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.; *Чирков 1988*: – Чирков А. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики): [монография] / Александр Чирков. – К.: Вища школа,

1988. – 160 с.; *Шеллинг 1966*: – Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Фридрих Шеллинг. М.: Мысль, 1966. – 496 с.; *Albee 1987*: – Albee E. Selected Plays by Edward Albee / Edward Albee . – Garden City, N.Y.: Nelson Doubleday, Inc., 1987. – 470 p.; *Britannĭka 1999*: – Britannĭka: Edycja Polska : [w 49 t.] / [redaktor: Wojciech Wolarski]. – Poznań: Kurnisz, 1999– T. 9: De-Du. – 1999. – 467 s.; *Brown 2002*: – Brown J. R. Shakespeare and the theatrical event / John Russell Brown. – Basingstoke: Palgrave, 2002. – 237 p.; *Cassady 1997*: – Cassady M. Theatre: an introduction / Marsh Cassady. – Lincolnwood: National Textbook Company, 1997. – 416 p.; *Elam 2002*: – Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama: [2nd Edition] / Keir Elam. – London, New York: Routledge, 2002. – 260 p.; *Exploring 1998*: – Exploring the Language of Drama: From Text to Context / [edited by Jonathan Culpeper, Mick Short, Peter Verdonk]. – London and New York: Routledge, 1998. – 181 p. – (The INTERFACE Series).; *Fortier 2002*: – Fortier M. Theory/Theatre: An Introduction / Mark Fortier. – Routledge, 2002. – 304 p.; *Głowiński 1998*: – Głowiński M. Słownik Terminów Literackich / Głowiński Michał, Kostbiewiczowa Teresa i in. ; [red. Sławiński Janusz].– Wrocław: Ossolineum, 1998. – 706 s.; *Ingarden 1960*: – Ingarden R. O Dziele Literackim / Roman Ingarden. – Warszawa: PWN, 1960. – 494 s.; *Kelsall 1985*: – Kelsall M. Studying Drama. An Introduction / Malcolm Kelsall. – London 1985. : Edward Arnold (Publishers) Ltd., 1985. – 88 p.; *Misiewicz 1991:* – Misiewicz J. Istota dramatu. / Janusz Misiewicz; [recenzent prof. dr hab. Maria Grzędzielska, redaktor Danuta Słowikowska]. – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie–Skłodowskiej, 1991. – 176 s.; *Morner 1999*: – Morner K. NTC's Dictionary of Literary Terms / Kathleen Morner, Ralph Rausch. – The McGraw-Hill Companies, 1991.; Quinn 2000: – Quinn E.. A Dictionary of Literary and Thematic Terms / Edward Quinn. – New York: Factson File, Inc.,2000. – 360 p.; *Williams 1978*: – Williams T. Afterword to Camino Real / Tennessee Williams // Where I Live: Selected Essays / Tennessee Williams. – New York: New Directions, 1978. – 192 p.

Фарына У. О. *Современные европейские и американские векторы исследования драмы: компаративистическое сопоставление*

Определены основные векторы современных исследований драмы как литературного рода, отдельные аспекты состояние разработки теории драмы. Осуществлен сравнительный анализ англоязычных и славянских работ в аспектах трактовки сценичности, театрального потенциала, дифференциальных признаков драмы. На основе обобщения этих соображений предложено собственное определение драмы как граничного, дихотомического явления в литературе.

***Ключевые слова**: сценичность, дифференциальный признак*

Тетяна Хоптій, асистент (Тернопіль)

ББК 83.3 (4Укр) 6
УДК 82.31

Дон Кіхот як вічний образ у світовій літературі

Обґрунтовано актуальність образу Дон Кіхота та висвітлена його характеристика. Досліджені прототипи його образу у художніх творах письменників. Описано донкіхотство як соціальне явище. Розкрито роль рицарського роману у світовій літературі та наслідки захоплення ним.
Ключові слова: вічний образ, рицарський роман, Дон Кіхот.

Khoptii T. Don Quixote as an everlasting image in the world literature.

It is shown the actuality image of Don Quixote and highlights of his characteristics. The prototypes of his image in the novels of various writers are studied. It is described Don Quixotism as a social phenomenon. The role of romance in the world literature and the consequences of capturing him are analysed.
Key words: eternal image, romance, Don Quixote.

Глибоким реалізмом і народністю, гуманізмом і вірою в людину пройнятий роман Сервантеса, що ознаменував собою крок уперед у розвиткові літератури. Він набагато випередив свою добу: по-справжньому його зрозуміли лише у XVII – XIX століттях. Тому твір має величезне значення: йому завдячує своїм життям новий європейський реалістичний роман, він

започаткував розвиток роману-подорожі, до якого згодом зверталися Свіфт, Філдінг, Стерн, Смолетт, Діккенс, Гоголь, Пантелеймон Куліш, Павло Загребельний та багато інших письменників світу. Образи роману стали вічними, увійшли у творчість численних митців: М.Унамуно написав «Житіє Дон Кіхота і Санча», Ж.Массне створив оперу «Дон Кіхот», а Р.Штраус – симфонічну поему, Т.Манн – есе «Мандрівка по морю з Дон Кіхотом», поети П.Верлен, Ц.К-Норвід, Д.Мережковський, Б.Грінченко присвятили образові Дон Кіхота свої вірші, І.Франко – віршований переказ роману Сервантеса «Пригоди Дон Кіхота». Велика правда життя втілена письменником в образі Дон Кіхота, тому його образ однаково близький іспанцеві й українцеві, англійцеві чи людині будь-якої іншої, національності. Був близьким упродовж століть і таким залишається й нині.

Можливо, ми читаємо в романі нині більше, ніж уявляв собі його автор. Можливо, він не завжди свідомо вкладав у свої образи узагальнення високих людських полетів і низьких сідань. Але вся ця масштабність була записана в літописі духовного життя Іспанії. Сервантес зводив значення свого твору лише до пародії на рицарський роман: «Я не мав іншого бажання, як тільки викликати у людей оскому до брехливих і несвітських історій, у рицарських книгах приточуваних; і от хай моя історія про достеменні подвиги Дон Кіхотові побиває і поб’є ці книги, так що невдовзі буде вже, безперечно, по них».

Як пародія на рицарський роман твір Сервантеса блискуче виконав свою роль: він убив силою сміху рицарську літературу; її нереальні герої, авантюризм і фантастика, безглузді подвиги назавжди відійшли у минуле. Так само був осміяний дух рицарських романів, їх велемовна манера розповіді, врочистий та бундючний стиль.

Щоб довести надзвичайно шкідливу роль та наслідки захоплення рицарськими романами, Сервантес обрав своїм героєм не простака, якого легко збити з пантелику та задурманити, а людину розумну, інтелігентну, начитану й благородну. Єдиним слабким місцем сповненого високих гуманістичних прагнень Дон Кіхота є хворобливо чутлива витончена фантазія та надзвичайно благородна душа, чуйна до людської біди і горя. Саме його тривале й надмірне читання

рицарських романів позбавило глузду, спонукало оголосити себе мандрівним рицарем та почати дотримуватися всіх, навіть найдрібніших, елементів рицарських традицій та кодексу.

Але збожеволілий Дон Кіхот дотримується найперше зовнішніх сторін рицарського ритуалу: озброюється заржавілими рештками обладунку своїх предків, бере стару жалюгідну шкапу з гучним і претензійним іменем Росинант та неодмінного для рицаря зброєносця (але не юнака, а немолодого простака-селянина, хитрого і водночас доброзичливого) та вирушає запорошеними дорогами старої Кастилії у пошуках подвигів, слави, звершуваних на честь дами серця, прекрасної принцеси Дульсінеї Тобоської (простої селянки із сусіднього села Тобосо).

Хвороблива фантазія Дон Кіхота сповнює буденний реальний світ усіма вигадками, властивими рицарським романам. Дон Кіхот не розуміє життя, а воно не розуміє його і відплачує за благородні наміри знущаннями і муками. З одного боку, доброта, людяність, хоробрість, самовідданість і готовність допомагати тим, хто потребує допомоги, виявляються нікому не потрібними. З іншого, думаючи чинити добро, боротися за справедливість, обстоювати правду, в реальності Дон Кіхот на кожному кроці шкодить тим, кому всією душею хоче допомагати. І тому в нагороду за благородні поривання й подвиги дістає лише стусани, глузування та прокляття.

Та незважаючи на це, Дон Кіхот продовжує чинити свої подвиги, б'ючись лобом об дійсність, як об стіну, а вона знову і знову перетворює на комічний фарс усі благородні поривання його душі. Лише після численних випробувань, змучений, знесилений фізично та морально, нічого не домігшись, Рицар Сумного Образу повертається до своєї домівки. Тяжко захворівши фізично, він нарешті виліковується від божевілля і знову стає ідального Алонсою Кіхана, який проголошує всі рицарські романи безглуздими дурницями і відрікається від них, як від надзвичайно шкідливих. У своєму заповіті герой позбавляє свою небогу спадщини, якщо та вийде заміж за чоловіка, який захоплюватиметься рицарськими романами. Як слушно зауважував Іван Франко, твір Сервантеса був не тільки пародією на рицарські романи. Його багатство і загальнолюдське значення значно ширші, тому за різних періодів різні народи знаходили у ньому щось близьке саме їм за їхнього часу. Це багатство

підтексту й робить роман таким довговічним і живим, а образи – вічними.

Перше, що підкреслює у творі Іван Франко, – реалістичне, правдиве відтворення життя тодішньої Іспанії. Сервантес зумів створити величезне епічне полотно сучасної йому соціальної дійсності, що відбилася крізь призму Його власного світобачення і світорозуміння – інтелігента і гуманіста, збіднілого шляхтича, який добре запізнався зі злигоднями життя. Герої роману об'їздили всю Іспанію, пройшли через численні її села й міста, побували і в замках дворян, і серед бідного люду в шинках, на постоялих дворах, запізналися і з дном суспільства, з артистами і каторжниками, пастухами і злодіями, ченцями і наймитами, священиками й купцями, солдатами і лакеями. Письменник вводить читача до світу жалюгідного існування своїх персонажів серед злигоднів та біди, убогості й нещастя. В Іспанії, якою її бачить Сервантес, нема нічого, що було б варте похвали, нічого живого, енергійного, доброго – усюди горе й нужда. На шляхах країни похоронні процесії, каторжники, авантюристи, злочинці, бродяги-ченці, комедіанти, бідні селяни, хитрі власники постоялих дворів, пихаті дворяни, що глумляться над простим людом. Усі це – живі люди з їхніми характерами, звичаями, мораллю, способом життя. Навколо Дон Кіхота згруповано цілу галерею майстерно змальованих характерів – понад 650 персонажів, що репрезентують різні соціальні прошарки тогочасної Іспанії. Сервантес відображає народне життя нижчої та середньої верств суспільства в усій повноті та різноманітності.

Водночас письменник немилосердно і глибоко аналізує життя. Він розкриває нікчемність, жорстокість і безсердечність, безглуздість і нелюдяність тодішніх звичаїв та норм, абсурдність і ворожість людині тогочасної моралі. Він критикує дворянство і рицарство, які втратили колишнє благородство та любов до людей. Представники цих верств суспільства стали звироднілими та глумливими вельможами, відірваними від народу, перейнятими лише власними статками. Завдаючи нищівного удару відродженим рицарським романам, Сервантес руйнував водночас і всю стару феодально-рицарську середньовічну культуру та суспільство, які втратили найголовніше – людяність, справедливість [Борецький 2001, 50].

Дон Кіхот – центральний образ роману «Хитромудрий гідальго Дон Кіхот Ламанчський» (Hingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha) іспанського письменника Мігеля де Сервантеса Сааведри. Цей роман, згодом перекладений всіма європейськими мовами, понині є однією з популярних книг світової літератури, а образ Дон Кіхота тлумачиться як психологічна категорія і зведений у філософське поняття – донкіхотизм.

Письменник задумав «Дон Кіхота» як пародію на рицарські романи, маючи на меті висміяти захоплення ними в Іспанії. У авторській передмові до першої частини твору визначається, що завдання роману – підірвати авторитет поширених у народі рицарських книг. Відповідно до задуму в «Дон Кіхоті» розповідається історія бідного ідальго з Ламанчі, який збожеволів через надмірне захоплення рицарськими романами. Уявивши себе мандрівним рицарем, він у всьому наслідує героя рицарського роману і виїздить на подвиги на честь Прекрасної дами, для захисту усіх скривджених і пригнічених. Озброївшись іржавими уламками старого обладунку, Дон Кіхот виїхав на жалюгідній шкапі, якій дав звучне ім'я – Росінант, за зброєносця узяв хитрого селянина Санчо Пансу, а дамою свого серця обрав селянку Альдонсу Лоренсо, уявивши її принцесою Дульсінеєю Тобоською.

Реальний світ Дон Кіхот сприймає в дусі фантазій та вигадок рицарського роману. Звичайні люди і речі здаються йому злими ворогами й чудовиськами, вітряки в його уяві – це велетні, брудні постоялі двори – розкішні замки; Дон Кіхот нападає на похоронну процесію, вступає в бій із стадом баранів. Тому всі вчинки і «подвиги» Дон Кіхота в ім'я захисту скривджених і поневолених не тільки сміховинні, а й шкідливі. Ті, кого захищає Дон Кіхот, насміхаються над ним, знущаються з нього або проклинають його. Каторжники, котрих він звільнив, уявивши їх поневоленими рицарями, закидали героя камінням, а пастушок Андрес, за якого Дон Кіхот заступився, благає небо «покарати і знищити його милість» [Шаповалова 1993, 210].

Насправді «Дон Кіхот» був пародією не тільки на рицарський роман, але і на всю схоластичну ученість і навіть на деяких, що вже стали на той час штампом, прийоми літератури Ренесансу. Ця нова, надзвичайно важлива особливість

сервантесівської пародії, предметом якої таким чином є і гуманісти, зазвичай не помічалася дослідниками, оскільки вона затулялася основною пародією на рицарський роман.

Пародія на рицарський роман в «Дон Кіхотові» до краю гола. Вона в основних фігурах: лицаря, його зброєносця, його коня і його пані. Оголення пародії вже в самих сонетах, якими Сервантес відкриває свою книгу і які є пародіюванням звичаю авторів рицарських романів відкривати книгу сонетами, посвятами. По суті, «Дон Кіхот» – роман реалістичний, побутовий. Безумовно, Сервантес спирався на досвід тогочасної літератури. Риси рицарського, пасторального та шахрайського романів використані в «Дон Кіхоті», але тією мірою, яка необхідна для створення якісно нового художнього явища.

Сервантес «повалив узурпаторську владу фантазії» (А. Нексе) і звернувся до реальної дійсності. Він відмовився від традиційних сюжетів тогочасної повістевої прози, готових фабул, легендарних та казкових персонажів і поклав початок новому типу сюжетики. Звернення до безпосереднього зображення дійсності відкривало широкий простір уяві автора, вело до освоєння літературою нових сторін реального світу, недоступних творам, побудованим на легенді чи міфі [Шаповалова 1993, 212].

Ставлення автора до свого героя неоднозначне, бо він і осміює героя, і співчуває йому. Осміює застарілі й тому кумедні звичаї і ритуали лицарства, вигадливу мову і склад мислення, та водночас віддає належне його людяності й гуманній меті, кодексу честі і високій моралі. Ми бачимо, що така позиція автора досить суперечлива і позбавлена моральної прозорості і однозначності. Однак це й не анархічна і внутрішньо неузгоджена «широта» раннього Відродження, оскільки автор ніби відсторонюється від усього стихійного і дисгармонійного у зображуваному. Пізніше, наприкінці XVIII ст., німецькі романтики назвали це естетично вільне і етично неоднозначне ставлення автора до свого героя і до власних уподобань та переконань іронією. Вона й визначає художній світ роману [Вздульська 2005, 213].

Образ Дон Кіхота – пародійна постать «книжного рицаря» і живий, конкретно-історичний образ збіднілого сільського ідальго, «майно якого становлять фамільний спис, древній щит, худа шкапа і хорт». Це мислитель-гуманіст, який проголошує і

захищає високі ідеї. Велике місце в романі займають судження й промови Дон Кіхота, в яких виявляються його енциклопедичні знання, високий інтелект і розуміння життя. Ідеальні уявлення та етичні принципи Дон Кіхота виходять далеко за межі відмираючого рицарського ідеалу. Ідеал рицаря, як його розуміє герой твору, дуже близький до ренесансного ідеалу всебічно розвиненої людини.

Наратор Сервантеса акцентує на суперечливому, дисгармонійному, роздвоєнні образу Дон Кіхота. Ось він перед нами: аскетична зовнішність, виснажене тіло, незграбна постава, кумедний одяг, до того ж сидить на охлялій конячині Росінанті. Але його зовнішність оманлива, бо в цій кумедній плоті живе високий дух, залізна воля, гуманні прагнення, горить невгасиме бажання допомогти всім скривдженим і гнобленим. Контраст між кумедною зовнішністю і високим духом має не комічний, а іронічний характер. Фізичне існування героя належить емпіричній сфері, а духовно він перебуває у сфері ідеальній. Відповідно автор то принижує, то підносить Дон Кіхота. Він ніби вводить нас у смислову гру, предметом якої є дуальність людини, неоднозначність її буття, позірна простота її екзистенції.

Так само іронічно розкриваються взаємини Дон Кіхота і оточення. Його лицарські наміри високі й шляхетні, але здійснюються незграбно, без урахування реальності. Ось він зупиняє знатну даму, яка поспішає у власній кареті у справах, бо йому здалося, що її захопили розбійники. Ось він розганяє череду баранів, бо вирішив, що то ворожа армія. Ось звільняє каторжників, бо, на його переконання, «людина народжується вільною і ніхто не сміє тримати її в кайданах». Захищає хлопчика від жорстокого господаря, але після цього хлопчикові перепало ще більше і так далі.

Сервантес показує, що високі наміри Дон Кіхота не знаходять відгуку у світі. Звільнені каторжники побили Дон Кіхота камінням. Звільнений хлопчик проклинає його доброту. Мешканці заїжджого двору теж не в змозі оцінити великодушність і довготерпіння лицаря, який п’є прокисле вино, їсть недоброякісну їжу, спить на твердих дошках на горищі поруч з козопасами, що жорстоко знущаються з нього.

Навіть ніяких подвигів Дон Кіхот не здійснює, а є лише кумедні зіткнення уяви героя з реальністю. Подвиги, як й ідеальна красуня Дульсінея Тобоська та кохання до неї, існують тільки в уяві лицаря. Разом з тим ми не можемо заперечувати наявності певного і досить серйозного ініціального елементу в його пригодах. У цих уявних подвигах дух його проходить жорсткий гарт. Перед нами зразок високої, філософської іронії [Зарубежные писатели 1997, 214].

Дон Кіхот, що догматично повторює історії, не знає сумнівів. Він щиро переконаний не тільки в своїй правоті, але і в безпомилковості розрахунків. Суб'єктивно він себе вважає найбільш послідовним реалістом, переконаний, що інші помиляються, з найбільшою зневагою відноситься до їх заперечень. Його аргументи непохитні. Адже саме так діяв знаменитий лицар і саме так чинив безстрашний лицар. Пам'ять про діяння і події цих героїв і лицарів замінює йому в дорозі компас і географічну карту. Їх життєписи – для Дон Кіхота єдине джерело знань законів дійсності. Він антиісторичний. Він замінив історію оповіддю про одну мить історії, коли її клас зіграв свою найбільш виграшну роль. Цю мить історії він зводить у вічність. Він жадає, щоб життя застигло на цій миті і хапає історію, щоб вона не пішла далі. Ці розрахунки замість очікуваної славної перемоги приводять до того, що його б'ють, але «тим гірше для фактів». Він далекий навіть від визнання фактів. Відсутність сумнівів, якнайглибша віра, непохитний оптимізм, абсолютна переконаність у своєму практицизмі, в реальності своїх розрахунків – все це результат того, що Дон Кіхот страждає соціально-історичним лунатизмом. Його дійсність – спогади, легенди дійсності, що відійшли.

У романі існують дві реальності. Одна – це провінція Ламанча з її безлюдними просторами, убогим населенням, бідними заїжджими дворами. Друга – це уява Дон Кіхота, яка цю реальність перетворює, прикрашає, героїзує, ушляхетнює. Дон Кіхот діє відповідно до своєї уяви, а не реальності. Питання, яка ж з двох реальностей вагоміша для самої людини, автор залишає відкритим.

Для героя вищим законом стає уява. Жодні випробовування долі не можуть змінити його психологічної настанови, перевиховати його. Хоч би скільки він страждав від

образ, ударів, знущань, він ніколи не «прозріє». Реальність він вважає недійсною, а єдиною істиною – власну уяву. Він виступає як непохитний фанатик ідеї, віри і високої мети. Така позиція викликає повагу автора і читача.

Показуючи страждання свого зануреного у світ фантазій героя від зіткнення з реальністю, Сервантес тим самим підносить значення самої реальності. Навіть фанатик ідеї, страстотерпець віри не може ігнорувати реальність, бо скрізь відчуває її на своєму тілі. Але це не сенсуалізм раблезіанського кшталту. Конфлікт духу й тіла набуває тут трагікомічного характеру.

У творі Сервантеса перед нами ідеалізм нової доби, що зароджується і активно шукає свою власну царину. Католицька догма оголошує реальність недійсною, принаймні гріховною; в Іспанії безмежною була влада католицької церкви. Підносячи незламний дух героя, роблячи його певною мірою страстотерпцем, автор разом з тим не може відкинути характерний для Відродження сенсуалізм як радість живої реальності. Він у чисто художній царині шукає закономірний зв'язок між двома реальностями, не дискредитуючи жодної. В цьому, очевидно, і полягала привабливість твору для ранніх німецьких романтиків.

Іронізуючи над Дон Кіхотом, наратор автора відкриває в герої одну незаперечну перевагу. Це автономність, самодостатність внутрішнього світу. Дон Кіхот у собі самому знаходить джерело невичерпної духовної стійкості. Хоч би якими абстрактними були його ідеї, вони дають могутній поштовх його енергії. А його кохання до вигаданої сільської вродливиці Дульсінеї Тобоської є справжнім коханням, бо дає йому міцну душевну опору [Зарубежные писатели 1997, 216]. Сервантес у кінці роману приводить свого героя до усвідомлення, що він «не мандруючий лицар Дон Кіхот Ламанчський, а звичайний гідальго Алонзо Квізадо.

Усвідомивши своє божевілля, він тим самим звільняється від свого комізму. Дон Кіхот визнає і приймає свою приреченість і перестає бути жалюгідним, він стає лицарем «сумного образу», стає трагічним: він вмирає не жалюгідним божевільним, а покірним християнином, і «світ дивувався, бо він жив, як божевільний, і помер, як мудрець».

Викриття гідальго як божевільного Дон Кіхота і прославляння його як мудреця Алонзо Квізадо – доброго – таке було завдання письменника збіднілого дворянства. У цьому був соціально-історичний сенс роману. Критики Сервантеса стояли на історичній точці зору до тих пір, поки проблема боротьби з основами феодального правопорядку була ще найголовнішим черговим історичним завданням. Письменники-ідеологи нового буржуазного світу бачили в Сервантесі свого соратника. Стріли його гумору вони спрямовували в руйнований ними світ. Вони тоді бачили в «Дон Кіхотові» тільки сатиру на одну з основ феодального порядку і на одну з форм феодальної ідеології, на лицаря, на рицарський роман, на рицарські вдачі.

Зачинателем філософської інтерпретації Дон Кіхота, зазвичай, вважають німецького естета, філософа і белетриста Фрідріха Бутервека. Кантіанець Бутервек припускав, що основним завданням Сервантеса було дати «героя і ентузіаста, друга людства, пройнятого любов'ю до всього піднесеного і благородного» (Стороженко). Після Бутервека надовго встановився погляд на Дон Кіхота як на досконалий вираз вічного контрасту між ідеалізмом і матеріалізмом, альтруїзмом і егоїзмом, які борються в людській душі. Ці погляди на Дон Кіхота услід за Бутервеком розвивали німецький романтик, критик і поет А. В. Шлегель і французький історик Сисмонді. Цю інтерпретацію філософів та вчених підтримали поети і белетристи. Побачивши в Дон Кіхотові символ віри людини у правду і добро, його вічного прагнення до прекрасного і ідеального, його необхідності подолати тверезий практицизм маси, поети і белетристи прагнули реабілітувати образ Дон Кіхота, прагнули утвердитити погляд на нього як на фігуру величну, а не комічну. Такі погляди на Дон Кіхота розвивалися Вудсвортом і Байроном, Гюго і Гейне, Тургенєвим і Мережковським.

Критично сприйняв образ Дон Кіхота Дж. Байрон. Його завдання ті ж, що завдання Дон Кіхота: «в біді допомогти я був би людям радий, хотів би зло викоренити словами». Юрба судить про Дон Кіхота за його зовнішністю: «він натовп смішив», але його єдине прагнення лише «боротьба зі злом». Висновок з книги Сервантеса здається Байрону таким сумним тому, що Дон Кіхот для нього – прапор справжньої боротьби, тоді як натовп

перетворив цей прапор на ковпак блазня. Байронівський образ Дон Кіхота – не результат дослідження тексту Сервантеса, а соціального буття самого Байрона.

Гейне допускає, що Сервантес мав намір написати лише сатиру на рицарські романи. Але перо генія завжди більше промовляє, ніж він сам. Воно не обмежується його тимчасовою метою, завжди йде далі, і Сервантес, сам того не усвідомлюючи, написав найбільшу сатиру на людську захопленість. Отже, на думку Байрона, Гейне, Дон Кіхот є головним двигуном прогресу, донкіхотизм – вираз величного і героїчного в людині. Вудсворту і Байрону, Тургенєву і Гейне здавалося, що велич Дон Кіхота в тому, що нехтуючи всіма матеріальними розрахунками, він прагне «ввести майбутнє в сьогодення». Тоді як по суті Дон Кіхот завжди прагне не до того, що завтра наступить, а до того, що вчора вже пройшло.

Для Федора Достоєвського «Дон Кіхот» був одним із виявів людського генія в найвищих його злетах. В «Дневнике писателя» за 1876 рік він пише: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и глубочайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что о ней заключили?» – то человек мог бы молча подать Дон Кихота: «Вот мое заключение о жизни – можете ли вы за него осуждать меня?»

До голосів Тургенєва і Достоєвського можна долучити відгуки інших видатних діячів культури. Стендаль писав про Сервантесів роман: «Відкриття цієї книги, можливо, найважливіша подія в моєму житті». А ось що писав Гюстав Флобер: «Дивовижним у «Дон Кіхоті» видається якраз те, що там відсутня літературність, постійно змішується ілюзія і реальність, і це робить книгу такою комічною і водночас такою поетичною! Якими пігмеями видаються всі інші книги поруч із цією!» А ось голос видатного вченого Альберта Ейнштейна, що постійно перечитував «Дон Кіхота»: це йому «допомагало зберегти моральні принципи в суспільстві циніків» [Зарубежные писатели 1997, 74].

І про Сервантеса, і про Дон Кіхота написано в різні часи різними мовами стільки, що навіть для звичайного огляду та

стислої анотації потрібно було б великої монографії. Отже, доведеться обмежитись лише переліком найзначніших і найоригінальніших праць, щоб відіслати до них допитливого читача. Великий нікарагуанський поет Рубен Даріо написав віршовану «Літанію панові нашому Дон Кіхотові», що є не тільки молебствієм, а водночас і прославленням Дон Кіхота. Відомий російський письменник Дмитро Мережковський не тільки включив Сервантеса в серію своїх нарисів «Вічні супутники», а й присвятив вірш Дон Кіхотові, змалювавши його захисником знедолених і борцем за істину та справедливість. Є і в українській літературі вірш «Дон Кіхот». Автор його – Борис Грінченко.

Активно відгукнулися на роман і поети. Дуже яскравий, емоційний вірш належить польському поетові Ципріяну Камілові Норвіду. Заслуговує на увагу есе Томаса Манна «Мандрівка по морю з Дон Кіхотом». Професор Оксфордського університету Сальваторе Мадаряга, роман якого «Священний жираф» свого часу був бестселером писав про Сервантеса і англійською, і іспанською мовою. Є в нього «Путівник для читача «Дон Кіхота» і «Вступний нарис до психології Дон Кіхота». Славетний письменник і філософ Мігель Унамуно - автор «Життя Дон Кіхота і Санча», в якому стверджується «філософія донкіхотизму» – на думку автора, це уособлений дух Іспанії.

Томасу Манну не подобалося закінчення твору: мовляв, воно «доволі слабеньке». В нього склалося враження, що смерть Дон Кіхота була продиктована передовсім прагненням автора захистити свій художній образ від можливих спроб літературного вжитку. Отже, герой загинув не природною смертю, а, сказати б, літературною – Сервантес заявив про своє суверенне право на нього й заперечив будь-які «продовження», наслідування, підробки. Томас Манн намагався збагнути задум Сервантеса в його глибинних витоках. Досліджуючи твір, він визнав, що про смерть Дон Кіхота в одному з його нерозсудливих поєдинків не могло бути й мови – «це було б аж занадто негарно щодо нього». Не міг Сервантес і продовжити життя Дон Кіхоту після того, як до нього повернувся здоровий глузд, бо «це означало б принизити його, продовжити життя його оболонки, а не душі». Німецький прозаїк повірив у те, що Сервантес найбільше дбав про «авторське право» на образ Дон Кіхота і про «спасіння душі».

Епіграміст Хуан Марухана назвав Сервантеса «катом, який всадив ніж у честь Іспанії», а успіх його роману в світі пояснив тим, що, мовляв, цей твір принижує гідність іспанця і його національну гордість. Дісталося й читачам, оскільки той «маленький» поет і «великий» патріот звинуватив їх у сліпоті й немудрій захланності при виборі читання. Та що там якийсь епіграфіст. Навіть славетний Байрон був переконаний: Сервантес своїм твором убив рицарський дух. А без нього, на його думку, Іспанія неминуче мусила втратити свою історичну життєздатність.

Рицарю Сумного Образу присвячується один із трьох розділів книги Раміро де Маесту «Дон Кіхот, Дон Хуан і Селестічна». Щоб правильно зрозуміти її смисл, необхідно хоча б у загальних рисах знати історико-літературний контекст. Першим іспанським національним міфом, який реконструює Раміро де Маесту, є Дон Кіхот. У книзі Сервантеса мислитель бачить ключ до минулого, в якому причина сучасних негараздів. Найбільший з них – втрата іспанським народом волі, енергії, здатності творити власну долю попри всі випробування. В цьому плані Дон Кіхот був першим іспанським декадентом, а його пригоди – повчання майбутнім поколінням, застереження від тих помилок, які призвели іспанську націю до занепаду. Називаючи Дон Кіхота «декадентом», Раміро де Маесту вкладає в це поняття інше значення, ніж те, яке було поширене за часів «кінця віку». Аби краще пояснити свою думку, Раміро де Маесту переглядає одну з найпопулярніших версій інтерпретації роману Сервантеса – протиставлення Гамлета і Дон Кіхота, запропоноване Тургенєвим, який бачив у першому втілення безсилості, сумніву і знання, а в другому – ентузіазм віри, уособлення ідеалізму й творчості.

Шекспір і Сервантес стали голосами своїх народів. Споглядаючи поневіряння принца дамського, англійці наснажувалися творчою енергією, бажанням жити, діяти. Висловлюючись сучасною мовою, шекспірівська трагедія підтримувала і без того високий рівень пасінарності англійського суспільства. Ефект «Дон Кіхота» був протилежним: «витівки героя заспокоювали» читача. Глузування з рицарства та його чеснот є знущанням з ідеалу активної людини.

Творчість Сервантеса – це ідейна і художня вершина ренесансної прози Іспанії. Автор кількох драм, комедій і сатиричний інтермедій, Сервантес створив жанр ренесансної новели в Іспанії, а романом «Дон Кіхот» підвів підсумок розвитку іспанської ренесансної літератури, створив сатиричну панораму життя Іспанії свого часу.

В образі Дон Кіхота він показав «вічний» трагічний конфлікт між благородними ідеалами і реальністю, роман породив багато продовжень, копіювань і трактувань у світовій літературі. Що ми маємо сьогодні? Чи втратив образ Дон Кіхота актуальність? Чи знайшов він спільну мову з реальним життям? Реальність, як і п'ять століть тому, коли жив Сервантес, залишилася жорсткою, агресивною і холодною до всього, що не живе за її правилами та мірками. Тому і зараз будь-які чисті почуття та поривання зустрічаються з холодним нерозумінням загальної людської маси. Корисливі поривання залишаються сьогодні більш поширеними, лицарство, благородство, високі почуття – це швидше рідкісні анахронізми, ніж закономірні прояви сучасності. Людство, по своїй природі, маломінливе. Чи це суспільство середньовіччя, чи люди епохи Відродження, а чи наші сучасники – завжди людина підтасовувалася під навколишнє середовище. Щоб виживати, щоб здобувати нові посади, щоб знаходити нові можливості, щоб долати нові вершини. Але усі ці досягнення і злети досить заземлені, меркантильні, не варті пера великих письменників і поетів.

Дон Кіхот і його чисті лицарські пориви, його надмірна стійкість за свої ідеали – сьогодні, які і колись, швидше викликатимуть глузування, криві посмішки, здивування. Але чи дійсно донкіхотство – це безглуздість, зайве марнування сил, гонитва за міражем? Сервантес не стільки прагнув осміяти лицарський дух середньовіччя, та белетристичні романи, скільки хотів показати, наскільки людина за своєю природою беззахисна і чиста перед натовпом, перед суспільними утвореннями, які, на превеликий жаль, не завжди несуть у собі добро. Правда ховається в тому, що усі ми дуже нагадуємо те жорстоке і немилосердне оточення, яке гнобило і сміялося з Дон Кіхота, яке роздавало йому стусанів і кидало у спину гострі звинувачення. То ж чи не варто трішки замислитися нам, сучасникам, куди ми йдемо і чого прагнемо. Чи не варто на якийсь час відкинути від

себе заземлені турботи і заглянути собі в середину? Дарма, що час лицарства позаду. Нам ніхто не заборонив бути лицарями в душі, в своїх мріях та ділах.

Література: *Борецький 2001:* Борецький М.І. Конфлікт між ідеалом та дійсністю – центральна проблема твору // Всесв. література в середніх навчальних закладах України – 2001.– №11 –14*; Вздульська 2005:* Вздульська В.Р. Пров. мотиви // Магістеріум Нац. університету «Києво-Могилянської Академії» 2005 – Вип. 21.; Гречанюк 1991: Гречанюк С. Наш сучасник Дон Кіхот / Сервантес // Вічні книги. – К. 1991.– 320 с.*; Зарубежные писатели 1997:* Зарубежные писатели. Библиогр. Слов.: В 2 ч. Ч 2. М – Я / Под ред. Н.П.Михальской.– М.: Просвещение: Учеб. лит., 1997.– 448 с.; Кочур 1995: Кочур Г. Сервантес і його «Дон Кіхот» // Сервантес. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі.– К., 1995.– 750 с.*; Федоришин 1999:* Федоришин П. Сервантес Мігель – видатний іспанський письменник // І великі мали гроші.– Львів, 1999, 223 с.*; Шаповалова 1993:* Шаповалова М.С., Рубанова Г.Л., Моторний В.А. Історія зарубіжної літератури.– Львів: Світ, 1993.– 312 с.
http://ae-lib.narod.ru/; http://www.bankreferatov.ru/subjects.htm

Хоптий Т. В. Дон Кихот как вечный образ в мировой литературе.

Обоснована актуальность образа Дон Кихота и освещена его характеристика. Исследованы прототипы его образа в художественных произведениях различных писателей. Описано донкихотство как социальное явление. Раскрыта роль рыцарского романа в мировой литературе и последствия восхищения им.

Ключевые слова: *вечный образ, рыцарский роман, Дон Кихот.*

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

Микола Зимомря,
проф. (Дрогобич)

Сенс пошуку ідеалу: слово про Людмилу Грицик

Кому не подобається отак вийти вечірньою порою на поріг, аби і собі підняти голову на всіяну зорями, ніби поорану небесну вись? Заледве промайне думка, а там, на вершечку, забіліє-заблищить і несподівано згасне ще один граціозний, сказати б, бурштиновий метелик. Щастя, що тих зоряних метеликів – міріади. Що ж, то – на небі. А на землі – все згорає інакше… Про це нерідко вміло оповідав Людмилі Грицик її дідусь по лінії матері – Єлизар Горбатюк (1894 – 1964), який сольно співав у церковному хорі й був спроможний передрікати іншим тільки щасливу долю. Бо любив людей, як власний, завжди ним особисто прибраний сад. Усякий кущик, усяке деревце – все було йому тут рідним і дорогим, як донька Людмила та улюблена внучка, також Людмила. Бувало, сяде на ясенову лавицю під високою липою і оповідкам нема межі. В уяві Людмили Грицик образ дідуся і досі постає з кошиком запашних яблук. А ще деталь з картини для добрих очей: землиця вкрита зеленим килимом, а дідусь, тонко розрізуючи яблука, легко кидає шматки перед корівкою та пригощає: «То – на молоко, то – на молоко!». Звісно, щось припадало і співочому птаству, бо рум'яні яблука були напрочуд солодкими. Цілком неважко уявити й тривоги, що буквально розтоптували йому подібних вправних господарів. Адже за тієї епохи 20-х – 30-х рр. вони мали нелегку ношу куркульської слави. Тому й не дивно, що в один непогожий день якийсь лиходій відв'язав корівку – пішла назавжди в податкову яму. Та, власне, кому судилося вижити, той пережив і голод, і холод, і знак особливої біди, яку принесла народові Друга Світова… Вона завершила своє «вогненне коло» 1945 року.

І ось попрямував землею перший післявоєнний рік. Містечко Андрушівка, що на Житомирщині, розляглося на оксамитових берегах річки Гуйва, яка впадає у Дніпрову притоку – річку Тетерів. У цій мальовничій місцині й народилася Людмила Грицик 19 березня у родині Галини Грицик (1921 –

1991; з хати – Горбатюк) та Василя Грицика (1920–1996). Ця радість батьків припала на день, коли українська церква відзначає пам'ять Святих 42-х мучеників, які проживали у далекій Аморії. Либонь, вони й оберігали немовля. Хоча кулі не свистіли, але й спокою не було: голодне лихоліття не полишало людей. Проте була віра в те, що світле прийдешнє – поруч. Про це без упину переконливо розповідала першокласникам вчителька початкової школи Поліна Кравчук, яка у свої 92 рочки й досі сповнена світлих спогадів про свою роботу. Подейкують: вона мала золоті руки. Хто знає, може, тому всі її школярики володіли такою бездоганною каліграфією, про яку сьогодні рідко хто й відає. Без перебільшення, вона – улюблена навчителька Людмили Грицик. Отак поміж добрими людьми й промайнули дзвінкі літа дитинства та юності, позначені спробами успішно віршувати. Упродовж 60-х рр. вони були надруковані на шпальтах газет «Радянська Житомирщина» та «Соціалістичний шлях». Відтоді для неї був характерний пошук власної стежки. Щоправда, опісля закінчення середньої школи вона смикнула долю – так, з волі дорогих батьків: однак не вдалося вступити на медичний факультет Вінницького освітнього Храму. Не потемніє її спомин про той час, коли упродовж одного року працювала вчителькою восьмирічної школи. За тієї доби великий імпульс для її духовної праці спричинили особисті зустрічі з відомим житомирським поетом Михайлом Клименком (1926 – 1998), який схвально оцінив поезії Людмили Грицик. Особливі візуальні враження вона мала від особистих зустрічей з визначним майстром художньої інтерпретації Борисом Теном (Миколою Хомичевським; 1897 – 1983), перекладачем Гомерової «Одіссеї» (1963; 1968), а також визначальних творів англійської, французької, польської, російської літератур. Не можна оминути увагою і родинного впливу, а саме: з боку двоюрідного брата, доктора медичних наук Бориса Мазорчука. До речі, його перу належать змістовні спогади під назвою «Рефлексія душі». Невдовзі – студії у стінах Київського (українська філологія) та Тбіліського (картвелологія) університетів. А далі? Постійно послідовний хід у світ творчих можливостей і відкриттів.

Давня істина: з образом справжньої людини органічно в'яжеться тема Батьківщини. Це впадає в око передусім за умов, коли цей образ містить гармонійні начала з їхнім наповненням

конкретикою чину. Звідси – не стільки поетико-метафоричне звучання виокремленої істини, як її віддиференційований символ руху, а ще – сенс пошуку вищого ідеалу. Зрозуміло, що йдеться тут про такого творця, громадянина та дослідника, який, скажімо, спроможний об'єктивно прочитати й розкодувати сутність по-філософськи панорамної ремінісценції Павла Тичини:

Ніч темна…
Осінь…
В серці біль…
Дощі ідуть…
В пустелі дикій стогне вітер… Вітер… Вітер…

Власне, подібний зачин, щоб закроїти слово про життєві змагання й творчі змагання Людмили Грицик, продиктував роздум над її новою книжкою «Українська компаративістика: концептуальні виміри» (Донецьк, 2010 – 299 с.). Вона – знакове явище в українському літературознавстві. Що ж, кожну працю варто позиціонувати з проекцією на теоретичні й прагматичні гідності. З цього погляду йдеться про достойне видання – одне з тих небагатьох, що переконують: необхідно вивчати архетипи під знаком – «Ad fontes!». Адже джерельна база, архівний текстово-генетичний документ – це основа природного наукового пошуку. Він, приміром, закономірний для таких провідних українських учених (за минулої й сучасної епох), як Іван Франко, Володимир Гнатюк, Михайло Возняк, Олександр Білецький, Іван Дзюба, Дмитро Наливайко, Микола Жулинський, Іван Денисюк, Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Валерія Зарва, Василь Марко, Роман Гром'як, Ростислав Радишевський, Петро Рихло, Микола Ткачук, Анатолій Нямцу, Олександр Кеба. І згадане дослідження – яскраве цьому свідчення. Воно заслуговує на увагу насамперед з огляду на докладний аналіз не тільки так званої літератури факту, але й тих інформаційних блоків про національні літературні системи, які пізнаємо крізь призму зіставлення подій, явищ, тенденцій, закономірностей і ширше – традицій. Цілком поділяю думку визначного українського літературознавця Миколи Ільницького, який у докладній рецензії «Український вимір компаративістики» («Слово і час», 2010. – № 11. – С. 98 – 101) слушно зауважив: «Домінантою книжки статей Людмили

Грицик… є саме ідея літературного взаємообміну, діалогу культур як предмета порівняльного літературознавства».

Так, авторитет Людмили Грицик потверджують не тільки десятки цінних статей, опублікованих українською, російською, грузинською, німецькою, англійською мовами, але й низка монографічних праць, хрестоматій, навчальних посібників, у тім числі книжкові позиції: «Орієнталістика А. Кримського в українському літературному процесі початку XX ст.», «Світ високої радості (творчість Григола Абашідзе»), «Проза Нодара Думбадзе», «Зарубіжна література. Матеріали до вивчення літератур Сходу», «Літературознавча компаративістика». Високої оцінки заслуговує її докторська дисертація на тему «Літератури Сходу (Середньої Азії, Закавказзя) в українському літературному процесі початку XX століття. Проблеми рецепції».

Що примітно для аналізованої позиції, що висвітлює коло важливих питань монографічного характеру? Концептуальна докладність у різних вимірах. Основу книжки творять шість розділів: «Сучасне порівняльне літературознавство: український вимір», «Методологічні витоки зіставлення», «Науковий рух» і «літературний смак» у трансформаціях», «Новаторство на тлі традицій», «Становлення порівняльного літературознавства», «Проекція та поліфонія».

Методологічна розкутість сучасних гуманітарних пошуків зримо позначена різноманітними підступами до визначення якості дослідницького масиву. Ідеться не лише про основні герменевтичні засади його аналізу, але й про образно-смислові характеристики тексту як канону. Тому й важливо, що проблема взаємодії національних літератур закономірно опинилася у фокусі компаративістики як потужного самостійного ареалу літературознавчої науки. Досить виокремити, приміром, дві магістральні галузі – порівняльну міфологію та порівняльну фольклористику з найбільш характерними аспектами, архетипами, школами (міфологічна, антропологічна, функціональна), а відтак тими однорідними та частково й неоднорідними проблемами, що творять системну цілісність. Остання передбачає врахування значення міфу як явища, його психології в широкому трактуванні, що обґрунтовує цей естетичний феномен на різних рівнях проблематики конституйованих досліджень.

Питання «бути чи не бути літературній компаративістиці» – з погляду на його сучасне осмислення – втратило злободенність звучання. Так само, як і те, яким чином вона розвиватиметься у близькій чи далекій перспективі. «Не варто, – за словами іспанського дослідника Клавдіо Ґільєна, – сумніватися, що компаративісти багато чого навчилися від не-компаративістів»; адже «найновіші теоретичні ідеї зазвичай надходять з інших галузей». Справді, порівняльне літературознавство, власне, попри всі прогнози щодо становлення, має стабільну основу, а не, як слушно зауважив Едвард Касперський, автор цінної польськомовної праці «Про теорію компаративістики» (Варшава, 2001), «вдаване виокремлення». Тому й закономірно, що ця міждисциплінарна наука активно утверджується, стає панорамною; а своєрідна напруга у поглядах вчених різних країн, що має місце між теоретичними узагальненнями, зазнає нерідко посиленого або уповільненого темпів щодо традиційних підходів її об'єктивної рецепції. За формулюванням дослідника Довженкової творчості Віктора Шкловського, теорія передусім пов'язана своїми парадигмами з літературою. Сучасні компаративні моделі засвідчують множинність підходів до порівняльного вивчення художнього тексту, уміння наблизитися до текстової структури, щоб оцінити критерії точності, а відтак і творчого самовираження інтерпретатора, з одного боку, а з другого – реципієнта.

Є добра нагода наголосити: Людмила Грицик значною мірою сформувала обличчя майбутнього визначного вченого саме у стінах столичних університетів: у місті над Дніпром вона засвоїла досягнення українознавства, а в місті над Курою – картвелології. Тому й не дивно, що як сходознавець і тонкий дослідник глибин українського художнього слова вона добре відчуває органічний зв'язок компаративістики з літературним процесом. Либонь цим і зумовлені підходи, які використовує авторка, розмірковуючи над тим чи іншим явищем. Найголовніші з них – контактно-генетичні, що тісно поєднуються з типологічними. Вони визначають головні напрямки пошуків, поглиблюють інтерес до історії українського порівняльного літературознавства. Безумовно, перші два підступи зумовлені її зацікавленістю Сходом і, зокрема, письменством Грузії. Виважені захоплення дослідниці проблемними питаннями картвелології

припадають на початок 70-х – середину 80-х рр. Тоді ж Людмила Грицик почала активно перекладати грузинську прозу (романи Г.Панджикідзе, Н.Цулеїскірі, Л.Мрелашвілі, народні казки), поезію (до речі, окремі зразки її адекватних інтерпретацій подані в антології «Молода грузинська поезія»). Таким чином, аспекти художнього прочитання тексту мовою мети як однієї із форм міжлітературних зв'язків постали перш за все у процесі перекладу. Водночас – творчі заглиблення у вивчення широкого фактологічного матеріалу на сторінках кандидатської дисертації, виконаної 1973 року під керівництвом блискучого теоретика і практика перекладу Віктора Коптілова (1930 – 2009). Невдовзі вона розв'язала низку концептуально новаторських завдань у докторській дисертації, яку успішно захистила 1992 року. Все це безпосередньо або опосередковано поєднано з висвітленням проблем рецепції літератур Східної Азії та Закавказзя в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX ст. Її результати спричинили в Україні дикцію для нового висвітлення фактично малознаного або невідомого масиву. Дослідниця поступово відходить від традиційного розуміння перекладу як форми міжлітературних зв'язків (зокрема, українсько-грузинських), його різновидів, зосереджуючись на літературних аспектах художнього перекладу, власне, як мистецтва художнього відтворення прототексту. Вагомі її позиції щодо осмислення міждисциплінарних підходів до системного вивчення характеристик процесу тлумачення поетичної та прозової структур, їхньої адекватності та еквівалентності з проекцією на якість перекладної інтерпретації. Дослідження зовнішніх зв'язків і внутрішніх контактів набуло у працях Людмили Грицик нового змістового наповнення. Йдеться про рух: від осмислення, наприклад, українсько-грузинських взаємин і ширше – українсько-східних, до систематизації різнорідного матеріалу під кутом зору імагології (етноімагології), зокрема, формування психологічного образу «Іншого», а також проблем різнорівневої рецепції чужих літератур. Це й трансформації, «прищеплення», одне слово, локалізація того, що сприяє міжлітературній комунікації. Не оминає дослідниця і таких «зон високої комунікативності» (М. Ільницький), якими є помелів'я.

Значна частина аналізованої праці розбудована на маловідомому матеріалі зі сходознавства, де дослідниця має

особливі заслуги. Тому й закономірно, що письменство Сходу постає у книжці як окремішня складова. Адже це – предмет, який упродовж десятків літ професор Людмила Грицик викладає студентам у стінах Шевченкового університету в Києві. До того ж ідеться, передусім, про матеріал, що урізноманітнює її студії, виводить українське порівняльне літературознавство за *європоцентристські* межі. Для неї це і «поле для думки», можливість осмислити «найзмістовніший образ іншого» (Е. Саїд), «привабливі перспективи» (К. Ґільєн) для компаративних розмислів та їхньої концептуалізації.

Глибинний інтерес Людмили Грицик до історії становлення компаративістичної думки, як на моє переконання, спричинений не лише роботою в царині порівняльного літературознавства, але й любов'ю до українського художнього слова, що є осердям її студій. Здатність тримати у полі спостережень визначальні моменти національного історико-літературного процесу – ось той момент, що активізує компаративістики як науки. Звідси – обґрунтовані висновки Людмили Грицик про особливості, характер українського порівняльного літературознавства в умовах відродження української духовності. Звісно, окремі прогалини спричинені не лише відсутністю досвіду аж до кінця XIX ст., а й умовами, в яких воно розвивалося, а відтак уривчастістю, фрагментарністю дослідницьких пошуків. Не випадково цю частку порівняльних студій Людмили Грицик тісно пов'язує саме з історією літератури. З іншого боку, робота над архівними матеріалами (у першу чергу, учасників семінару з російської словесності проф. В.Перетца; психологічного семінарію проф. Г. Челпанова; Семінару Українського наукового товариства, що реалізовувало студії з давньої російської та української літератур і »суміжних дисциплін», як-от: слов'яно-руська палеографія, історія друкарства, історія, філософія під керівництвом В. Перетца, О. Багрія, Л. Білецького, П. Филиповича, В. та С.Маслових та ін.). Все це дозволило зробити висновок про матеріали, завдання, основні напрями розвитку порівняльного літературознавства початку XX ст. Продовжуючи традиції М. Драгоманова, І. Франка, українські компаративісти активно працюють як у сфері контактології, так і типології. Вони послуговуються при цьому досвідом російської та західноєвропейської, передовсім,

німецької компаративних шкіл. Українське порівняльне літературознавство (від часів М. Максимовича – М. Костомарова – до І. Франка та А. Кримського) широко використовувало методики, напрацьовані іншими галузями – лінгвістикою, історією, етнологією, антропологією, юриспруденцією, релігієзнавством, що, однак, не мало певної системи. Крім того, воно мало й свої переваги, бо не обмежувалося у вислідах лише європейськими літературами. (Східно-Західні студії, за визнанням провідних компаративістів, «цікавлять нині багатьох» (А. Маріно). Традиції, започатковані І. Франком, А. Кримським, активно входять у поле компаративних розвідок. Вони стимулювали нові й інші шляхи досліджень, що більш-менш чітко визначилися аж у 80-90 рр. XX ст.

Нині Людмила Грицик – Заслужений працівник освіти України, один із провідних носіїв української словесної науки. Вона удостоєна авторитетної в Грузії премії імені М. Джавахішвілі та премії НАН України імені А. Кримського. Щоденно професор Людмила Грицик поспішає до столичного університету, де завідує кафедрою теорії літератури та компаративістики. Досягнення колег, зокрема О. Астаф'єва, Н. Бернадської, М. Гнатюк, Н. Костенко, М. Наєнка, А. Ткаченка, – це джерело також її радостей. Бо тут сковородинівська «філософія серця», ідея про ту красу, яка мусить врятувати світ. Звідси – її оптимізм, що постає животворним. Автору цих рядків судилося бути свідком діалогу Людмили Грицик із творцем поетичної «книжки з арешту» – збірки «Князівство трав» Петра Засенка, який стверджував: «…Вітри, мов коней, вибираю. / Егей, вітри, в чім ваша суть… / …Я маю волю молоду, – / Прийду до нашого Тичини. / На гриву руку покладу / Стрімкому вітру з України» («На ярмарку вітрів»).

Людмила Грицик вслухалася у розмисли друга. Погляд на вікно. А за ним – побіля пам'ятника Михайлу Грушевському грається її неповторна онука Соломія. Як не увиразнити промовистий факт? Юній Соломійці належить окрема збірочка оповідок під назвою «Казкові фантазії» (Київ, 2010).

«Кожна концептуальна основа, – міркував К. Ґільєн, – є тимчасовою й потребує перевірки на науковість». Ця сутність переконливо доведена на сторінках книжки «Українська компаративістика: концептуальні проекції». Вона стане корисною

для найширшого кола читачів, зокрема, студентів, аспірантів, вчителів, науковців. І кожний, хто цікавиться, передусім, світом порівняльного літературознавства, зі вдячністю засвоїть своєрідний «вектор руху» концептуально новаторських спостережень Людмили Грицик. Виткати не гобелен, а долю. У цьому й полягає сенс пошуку такого ідеалу, який вивищує людське в людині.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Спонука бути щедрим: Василю Марку – 75

У виданнях, які містять у собі елемент посвяти, можуть мати різні вкраплення. Власне, цим і хотілось би скористатися, вшановуючи доктора філологічних наук, професора Василя Марка як визначного вченого-літературознавця. Це ім'я, на моє глибоке переконання, заслуговувало б на широкий резонанс не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Так сталося, що в його особі мені Доля подарувала правдивого побратима у творчих і життєвих змаганнях. Неодноразово доводилося бути свідком, як Василь Марко може «викотити» з пам'яті цілі китиці суцільних уривків – плід художнього письма Володимира Винниченка, Олеся Гончара, Олександра Довженка, Василя Земляка, Анатолія Мороза та, чи не в першу чергу, Івана Чендея, його улюбленого майстра слова. На очах творилося диво: зразки оповідальної творчості відомих письменників в устах мого співрозмовника немовби отримували нову енергію, сказати б, якусь свіжу інтонаційну кольористику. Звідси – неповторне враження, що роками тулиться до раптових споминів, що не вивітрюється з уяви. Адже воно, оте враження, завжди постає таким природним, дужим і незрадливим. Мимоволі народжується захоплення, а від нього струмком випливає радість спілкування, листування, мрії, сподівання на нові зустрічі.

Відтоді, як я пізнав Василя Марка у 70-х роках, він завжди по-філософськи тлумачить сутність людського в людині. За плечима уродженця Руського Поля, що в Закарпатті, понад п'ятдесят літ, що віддані освітянській та науковій праці. Варто згадати окремі акценти. Після завершення університетських студій у місті над Ужем В.Марко закоренився на Тячівщині. Тут

судилося упродовж шістнадцяти літ (1959 – 1973) вчителювати, а також працювати директором восьмирічки в селі Дулово та заступником директора Тячівської середньої школи (1966 – 1975). До речі, цей період докладно описав його друг і заступник Дмитро Копинець у нарисі «Марко Василь Петрович», що міститься на сторінках змістовної книжки «Від Буштина до вершин їхньої слави» (Буштино, 2010). Ще в стінах школи мала місце невгамовність поступу. Його тлом була творчість. Саме вона спрямовувала педагога-словесника досліджувати таїни художнього слова, твореного письменником у взаємодії з гармонією життя на рівні взаємозумовленого синтезу. Багаторічне опрацювання новаторської теми «Проблема героя в творчості Михайла Стельмаха» завершилося успішним захистом кандидатської дисертації в 1973 році. Невдовзі – низка публікацій у солідних журналах, академічних виданнях, що принесло Василю Марку заслужений авторитет у наукових колах України. Новий акцент у житті вченого постав з моментом початку праці у стінах педагогічного інституту (нині – університет імені В.Винниченка) у місті корифеїв українського театру – в Кіровограді, де працює від 1975 року. А 1992 року захистив докторську дисертацію на тему «Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії».

В особі професора Василя Марка українська словесність має не тільки фахівця, але й пристрасного її захисника. До його слова прислуховуються критики, вітчизняні й зарубіжні дослідники, оцінюючи праці з-під пера вченого крізь призму вершинних здобутків українського літературознавства. Його доробок – сотні ґрунтовних праць, з-поміж яких важливо виділити, зокрема, книжкові видання: «Художній світ Михайла Стельмаха» (К., 1982), «У вимірах стилю» (К., 1984), «Окрилені ідеалом» (К., 1985), «Основа творчих шукань» (К., 1987), «Анатолій Мороз. Нарис творчості» (К., 1988), «...І вічна таїна слова. Аналіз великого епічного твору» (К., 1990, співавтори – Г.Клочек, В.Панченко, О.Поляруш, С.Барабаш), «Теорія літератури» (Кіровоград, 1998), «Стежки до таїни слова» (Кіровоград, 2007) та ін. У цьому контексті особливо характерна теоретичними засновками ґрунтовна монографія «Основа творчих шукань» (К.: Вища школа, 1987. – 165 с.). Либонь, вона найкраще засвідчує вагомість наукового доробку вченого.

Зацікавлений читацький загал вже на зламі 70 – 80-х рр. звернув увагу на ґрунтовність статей Василя Марка, які стосуються розвитку української літератури на сучасному етапі. У багатьох працях відомого критика йдеться про творчі досягнення В.Винниченка, М.Стельмаха, А.Мороза, М.Томчанія, Ф.Потушняка, І.Чендея, Ю.Мейгеша, Ю.Керекеша, В.Басараба, Д.Кешелі.

Не втрачає актуальності монографія «Основа творчих шукань» В.Марка. Вона демонструє плідність синтетичної розвідки, дослідження окремого явища літератури у пов'язі з динамізмом розвитку духовної культури загалом. Впадає в око прагнення автора якомога глибше розкрити зміст досліджуваних питань. Звідси й походить чітка продуманість концептуальних мотивацій, їх належна систематизація, авторитетний рівень критичного засвоєння матеріалу в різних іпостасях, що й зумовило композиційну структуру цього видання.

В.Марко зумів, на мій погляд, цілісно показати органічну єдність смислової і художньо-образної суті багатьох творів як українських авторів («Твоя зоря» О.Гончара, «Дума про тебе» М.Стельмаха, «Лебедина зграя» В.Земляка, «Вернися в дім свій» Ю.Мушкетика, «Позичений чоловік» Є.Гуцала, «Автопортрет з уяви» В.Яворівського, «Левине серце» П.Загребельного, «Чорна сальва» І.Чендея, «Така любов» Ю.Мейгеша), так і багатьох інших письменників (приміром, «Буранний полустанок» Ч.Айтматова, «Знак біди» В.Бикова, «Живи і пам'ятай» В.Распутіна, «Вибір» Ю.Бондарєва, «Тягар нашої доброти» Й.Друце, «Суд над Сенекою» Е.Ветемаа, «Кров і піт» А.Нурпеїсова). При цьому він приділив особливу увагу новаторським пошукам сучасних прозаїків, які забезпечують найповніше втілення соціально важливої проблематики, творення масштабних характерів на рівні подібних синхронно й діахронно типологічних зіставлень у системі художніх надбань О.Гончара, М.Стельмаха, В.Земляка, Гр.Тютюнника, М.Томчанія, Ю.Мушкетика, П.Загребельного, А.Дімарова, Є.Гуцала, І.Чендея, В.Дрозда, А.Мороза, Н.Бічуї, Р.Федоріва, Ю.Мейгеша, В.Яворівського, Ю.Керекеша, Б.Харчука, з одного боку, та Ю.Бондарєва, В.Распутіна, В.Бєлова, В.Бикова, Ч.Айтматова, Н.Думбадзе, Р.Гамзатова, Й.Друце, М.Слуцкіса – з іншого. Дослідник нерідко обстоює свою позицію, звертаючись до

творчого досвіду класиків української літератури (І.Франко, М.Коцюбинський, В.Стефаник, Панас Мирний, І.Нечуй-Левицький, О.Кобилянська, В.Винниченко, О.Довженко, Ю.Яновський). В.Марко розглядає особливості формування характерів під пером численних художників слова, виокремлює таїну зародження, визрівання і втілення письменницького задуму в реальні словесні форми. Викликають зацікавлення яскраві факти, що окреслюють панорамне збагачення всесвітньої духовної культури непересічними творами О.Довженка, Ю.Яновського, О.Гончара.

Діалектично розуміючи сутність мистецтва, літературознавець заглиблюється у процес функціонування художньої концепції людини в різних проявах, уводить своєрідні оцінки її ідейно-соціальної спрямованості та естетичної дієвості безпосередньо в творах 70 – 80-х рр. Для різнобічного аналізу джерел він слушно виділяє кількісні і якісні складники художньої концепції людини, розрізняючи такі її складові, як, по-перше, естетичний ідеал (розуміння митцем соціальних і біологічних ознак людини та ставлення до персонажів, вибір героїв, принципи й способи їх зображення), по-друге, загальні системні засади або риси (історизм, гуманізм), по-третє, ідейно-естетичні аспекти (людина і природа, людина і суспільство, людина і час), по-четверте, суспільно-філософські, літературно-естетичні, родинно-побутові джерела.

Чи не кожна книжка В. Марка написана з непідробним дослідницьким зацікавленням. Воно заґрунтоване на фактичній обізнаності з предметом, на граничному вмінні кваліфіковано вести бесіду про художні течії, стилі, складні й специфічні особливості, одиничні й загальні явища, тенденції розвитку української прози та її перспективи в прийдешньому. До речі, останнім часом вчений опублікував кілька вагомих праць у польських виданнях («Жанрово-стильові тенденції і діалектика жанротворення», 2000; «Дмитро Павличко – у новій іпостасі», 2000; «Від «джерел слів» до «таїни слова». В.Сухомлинський про роботу з учнями над словом», 2004; «Особливості внутрішнього монологу у творах П.Загребельного «Я, Богдан», «Тисячолітній Миколай», «Гола душа», 2006; репрезентував українську вищу школу та її набутки на міжнародних форумах (Закопане, Кошалін, Ченстохова) тощо. Будьмо певні: осягаючи багатство

змісту й форми феномена українського письменства, дослідник переконливо інтерпретує кожний факт чи прояв події, тенденції, закономірності, власне, це ним вироблено – ні, не схемою, а чіткою методикою. Відрадно, що український учений був удостоєний ще 2000 року звання «Почесний професор» Балтійської вищої гуманістичної школи у Кошаліні (Польща). Запам'ятовуються також знаки, що містяться у подячних листах, адресованих Василю Марку з нагоди Ювілейних свят, зокрема, від професора Євстахія Ракочи, ректора Полонійної Академії (Ченстохова, Польща).

На окрему оцінку заслуговує цінна праця В.Марка, що 2007 року прийшла до читача під назвою «Стежки до таїни слова». На 264 сторінках міститься чимало такого, що відповідає саме навчальному посібнику і має мету послужити кожному словеснику. Звідси – практична потреба як кожної статті, так і всього дослідницького масиву – загалом. Адже йдеться про концептуально новаторську позицію дослідника, як правило, у сполуці з інтерпретацією факту, події, явища. Аргументовані висновки належним чином узгоджуються з пошуком власної «стежки до таїни слова». Тут детально висвітлюються оригінальні теоретичні засади аналізу художнього твору багатьох майстрів українського слова. Впадають в око такі розлогі студії вченого, як «Теоретичні основи аналізу літературного твору», «Поема Тараса Шевченка «І мертвим, і живим…»: концептуально-стильовий аналіз», «Етюди про Івана Тобілевича», «Етюди про Володимира Винниченка», «Етюди про Миколу Хвильового», «Етюди про Григора Тютюнника», «Особливості внутрішнього монологу й художнього мислення в творах Павла Загребельного». Всього книжка містить дванадцять розділів, які взаємопов'язані між собою логікою та змістовою наповненістю. У цьому зв'язку варто виокремити такі їхні складники, як «Діалектика жанротворення», «Трагедія народу – трагедія особи», «Безодня Винниченкових характерів», «Сповідь, що не приносить очищення», ««Новели М.Коцюбинського «Невідомий» і М.Хвильового «Я (Романтика)», «Роман Михайла Стельмаха «Кров людська – не водиця», «Талант на межі канонів», «Від осяяння до художньої концепції. Лірика Василя Симоненка».

Текст книжки вирізняється мотивованістю, логікою висвітлення матеріалу, об'єктивно переконливими спостереженнями щодо внутрішньої організації різножанрових текстів (приміром, «Конотопська відьма» Г.Квітки-Основ'яненка, «І мертвим, і живим…» Т. Шевченка, «Сава Чалий» І.Карпенка-Карого, «Гріх», «Брехня», «Пророк» В.Винниченка, «Патетична соната» М.Куліша, «Я (Романтика)» М.Хвильового, «Невідомий» М.Коцюбинського, «Кров людська – не водиця» М.Стельмаха, «Я, Богдан», «Гола душа» П.Загребельного та ін.). На наш погляд, для всіх дванадцяти матеріалів, своєрідного дороговказу стежинами мистецької тканини, характерна одна стрижнева домінанта – пошук концептуально-стильових зв'язків, що окреслюють сутність кодування художнього тексту.

Праця В.Марка творить монозавдання – віднайти ключ до таїни слова. Однак, на наше переконання, книжка виграла б, коли б автор розглянув доцільність вміщення на її сторінках ще й післямови. Останнє дало б можливість, сказати б, узагальнити «з боку» багаторічний досвід роботи професора Кіровоградського державного педагогічного університету імені В.Винниченка В.П.Марка над об'єктивним і суб'єктивним змістом слова, позначеного переємністю традицій української літератури від Г.Квітки-Основ'яненка до І.Чендея.

Що ще сказати про людину, наукові досягнення якої давно лягли на серце? Адже доводилося бути рецензентом кількох книжкових позицій. Відрадно взяти до рук, приміром, літературознавчі й методичні студії, що містяться у монографічному дослідженні «Стежки до таїни слова» з таким дарчим написом творця: «Дорогий брате Миколо! Рукопис, який Ти благословив у світ, повертається до Тебе книжкою. Нехай Твоя дорога життя веде до щастя. Хай Всевишній множить сили і продовжує життя в радості. Хай крила гірського орла несуть Тебе у високості духу, де Ти завжди почуваєшся своєю людиною. Vivere memento! Завжди Твій Василь Марко. 30.11.2007». Навіть, якщо і має місце елемент перебільшення, то він з боку дослідника, як правило, узасаднений.

…Звісно, життя, якщо осмислювати слова Дмитра Павличка про «два кольори», ні, не поле перейти. Це мимоволі зринає на думку, коли читаю-перечитую листи Василя Марка. Ось, приміром, кілька рядків з листа від 14 серпня 2005 року,

написаного на п’яти аркушах зі шкільного зшитку: «Дорогий брате Миколо! …Дякую, що ти провідав Анночку в лікарні: то була вже інша людина. На краще вже й не повертало. За ті 2 місяці й неповні три тижні (19 днів), які ще після інсульту Бог відпустив їй жити, я багато передумав, пережив. Найбільше болю приносило безсилля перед фатальністю…». Лист еластично поєднують різні почуття. Тут і біль, і радість від раптового перенесення до рідного краю – Закарпаття, звичайно, в уяві. Автор листа так і зазначає: «Про цей дивний стан, новий для мене, навіть рядки склалися:

Тут сяє став, там виграють потоки,
Їх доленька, мов райдуга, єднає.
То гори і степи ведуть назустріч кроки,
Їх голосом земля до мене промовляє....

…Вибачай за «довгого» листа. Він справді вийшов довгий, але він, власне, був луною на твій лист із Ченстохови від 20.07.2005 р., за який тобі щиро дякую. Я ще двічі був у церкви й поставив свічечки за здоров’я всієї вашої родини. Хай благословить вас Бог своєю десницею й подарує щедроти матеріальної й духовної. Твій Василь».

І таких листів чимало. Вони – справжній зразок епістолярного жанру, бо містять навдивовижу вмотивовану, сповідальну характеристику життєвих реалій і фактів. Вони свідчать: Василь Марко справжній у всьому. Хіба читач вибачить, якщо дозволю собі зробити ще одне вкраплення. Йдеться про лист-відгук про пісні моєї матері, що побачили світ окремою збіркою «Гафія Зимомря. Бойківські наспіви» (Дрогобич, 2008. – 100 с.). Ось – зміст цієї глибокої рефлексії, власне, роздуму про пісенне багатство Закарпаття: «Осердя цієї книжки – співанки, записані сином від матері Гафії Зимомрі (1919 – 1995). Доокруж них розташувалися цікаве дослідження О.Німилович та О.Юрош (до слова, онука Гафії Зимомрі) «Пісенна стихія народу. Слово про творчість Гафії Зимомрі»; післямова «Світ пісні, різьблений з каменю» з-під пера сина Миколи Зимомрі та Івана Хланти, відомого фольклориста, доктора мистецтвознавства, Заслуженого діяча мистецтв України; а також прекрасні нариси про дивовижну жінку із села Голятин Міжгірського району, що в Закарпатті, зокрема, Дмитра Кешелі, члена Національної спілки письменників України «Дорога до

матері. Слово про Гафію Зимомрю»; Андрія Дурунди, члена Національної спілки письменників України, «Журавка під ясенами. Штрихи до портрета Гафії Зимомрі»; Олександра Астаф'єва, доктора філологічних наук, професора Київського національного університету імені Тараса Шевченка, члена Національної спілки письменників України, «Дума про невмирущу людину».

З усіх матеріалів книжки постає образ жінки, що зазнала багато горя й багато радощів. У тридцять років залишилась без господаря в хаті з п'ятьма малолітніми синами. Але не зламалась. Діти виявились беручкими до праці й навчання. Усі здобули вищу освіту. Міцно тримають у руках власну долю. Я давно знаю всіх братів Зимомрів, їхні родини. Усі на рідкість порядні, дружні. Глибоко шанували рідну неньку. Але особливо теплі стосунки склались у матері з сином Миколою. Ми тільки один раз бачились із Гафією Зимомрею. Разом з Миколою Івановичем провідували його матусю в лікарні. Я не міг намилуватися, образно кажучи, баладними стосунками матері й сина. Вона турботливо розпитувала про здоров'я, хоча сама була тяжко хвора. Але про свій стан воліла не говорити.

До книжки «Бойківські наспіви» додано аудіодиск із записами живого голосу Гафії Зимомрі. Її спів щирий, перейнятий настроєм пісень, переважно балад і коломийок, немовби жінка не тільки вкладала в них свою душу, а й виповідала ними власну долю. Спів обрамлений грою на трембіті, якою також оволоділа мати, хоча цей інструмент традиційно вважається «чоловічим».

У нарисах природно звучать слова матері про своїх синів: «Малі діточки, що ясні зірочки: і світять матері, і радують навіть у темну нічечку». Я була у вас, а ви – у мене. І я ладна була для вас небо прихилити та щасливими зорями вкрити» (Д.Кешеля). Щемливо звучать і слова сина Миколи, звернені до матері: «З усіх доріг життя я завше спішу до Вас, найдорожча моя, аби поцілувати ваші натруджені руки, які стільки роботи за життя переробили, що й виміру тому нема...» (А.Дурунда). Життя Гафії Зимомрі – то вічні клопоти про дітей. А слава синів – то й материна слава. Свідчення тому – рецензована книжка, де читаємо: «Відійшла у Вічність Мати-Берегиня, виконавши свій земний обов'язок перед Всевишнім та Україною».

Не так давно я відвідав рідне село Миколи Зимомрі – Голятин, що розташоване серед розкішних гір. Разом із Миколою та його братом Федором, котрий залишився на рідному обійсті, ми поклонились могилам їхніх батьків – Гафії та Івана Зимомрів. Поки піднімались на цвинтарну гору, сонце немовби зупинилось над горами, що окреслювали західний обрій, освітлюючи нам дорогу до пракоренів. Так звичайне для гір явище стало символом не тільки в пам'яті, а й нашого сходження до високих істин, які передали нам у спадок наші діди й батьки. Довго заходило сонце. Довго щеміло серце».

Хіба не впаде в око щедрість мислення, такий поворот думки, коли хочеться бути впевненим: наше сонце ще довго, довго світитиме, бо не сміє зайти, допоки плодоносить земля. І справді, найголовніша потужність Василя Марка – це творити добро й дарувати його близьким і далеким людям. Саме тому автор цих рядків і обрав такий матеріал для цього видання, що обіймає сповідальність теми.

РЕЦЕНЗІЇ

Олександр Астаф'єв, проф. (Київ);
Олеся Ляшенко, ст.викладач (Київ)

Література австро-українського П’ємонту

(Зимомря Іван. Австрійська література: моделі рецепції тексту. – Дрогобич – Тернопіль, 2009. – 216 с.; Зимомря Іван. Мала проза Томаса Бернарда: контекст рецепції та генології. – Дрогобич – Тернопіль, 2010. – 164 с.)

Мілан Кундера у своєму знаменитому есеї «Трагедія Центральної Європи» наводить слова чеського політичного діяча XIX століття Франтішека Палацького, який виправдовує існування Австро-Угорської імперії як єдиного можливого бастіону супроти Росії. Палацький попереджав про імперіалістичні амбіції Росії, яка намагалася стати світовою монархією, підминаючи під себе інші народи. «І справді, ніщо не могло бути таким чужим Центральній Європі та її пристрасті до різноманітності, – підсумовує Мілан Кундера, – як Росія,

однорідна маса, що все уніфікує та централізує, сповнена рішучості перетворити всі народи своєї імперії (українців, білорусів, вірменів, латишів, литовців та інших) в єдиний російський народ». Письменник аналізує події в Центральній Європі у другій половині ХХ ст.: угорське повстання 1956 р. та кривава різанина, що сталася після цього; Празька весна та окупація Чехо-Словаччини в 1968 р., польські заворушення 1956, 1968, 1970 та пізніших років. Все, що сталося, вважає Мілан Кундера, «драма Заходу – того самого Заходу, який, обкрадений і переміщений, усе ж таки наполягає на тому, що він захищає свою ідентичність». Письменник пропонує перейти від риторики до справи і нагадує про історичну пам'ять європейських народів, про те, що ворожнеча, а тим паче війни, мають поступитися місцем діалогові культур. Європейський простір, який тривалий час підтримував лише комплекс пам'яті, пов'язаний із Німеччиною, поступово збагачується новими тенденціями: на авансцену повертаються народи, принесені в жертву «пактами» примирення, як жертви франкізму в Іспанії або жертви комуністичної політичної поліції в посткомуністичних країнах. До цього контексту слід долучити й спроби осуду комуністичних режимів подібних до гітлерівського, хоча в більшості держав пострадянського штибу злочини сталінського тоталітарного режиму досі не засуджено, а його головного архітектора, скажімо, в сучасній Росії, називають уже не кривавим диктатором, а «ефективним менеджером», який заради перетворення СРСР у наддержаву пожертвував життями мільйонів людей. Європа стає театром повторюваності «рухів пам'яті» у всіх напрямках, де конче треба розробити граматику правил і норм для врегулювання багатьох «гарячих точок», чи то вихід із збройних конфліктів (колишня Югославія, Північна Ірландія), чи то розпад авторитарних режимів (Південна і Центрально-Східна Європа), чи то двостороння конфліктна минувшина (Англія/Ірландія, Німеччина/Чехія, Німеччина/Польща, Росія/Україна, Польща/Україна, Італія/Словенія, Хорватія, Греція/Туреччина тощо.

Тематика примирення як найвищої мети міждержавної співпраці є центральною в діяльності Європейського Союзу, який прагне зблизити між собою колишніх ворогів, взяти під захист національні меншини відповідно до Європейської конвенції про

захист прав людини і основоположних свобод 1950 р., Рамкової конвенції Ради Європи про захист національних меншин 1954 р., Римського договору 1957 р., Декларації ООН 1992 р., Копенгагенського документа 1990 р., Паризької хартії ОБСЄ 1990 р. та інших керівних документів.

Символом примирення є Музей Європи, відкритий у приміщенні Європейського Парламенту в Брюсселі 2007 р. На погляд його Наукового комітету, таке оформлення колективної історії Європи має ілюструвати її культурну єдність на основі спільної духовної спадщини, якими б розбратами і трагедіями вона не відлунювала.

Проте, на думку Мілана Кундери, найкращий спосіб побудувати міцний мир і гарантувати відносно самостійне співіснування – це налагодити культурний діалог між державами і народами. Але, щоб вступити в діалог з іншим типом свідомості, кожна національна культура має допустити всередині себе поліфонію різних голосів. У процесі духовної взаємодії легко усвідомити множинність культур, різноманіття світоглядів і можливість оцінити один і той же факт з погляду носіїв різних культур і віросповідань. У антиномії своє/чуже сфера чужого розширюється, своє уже бачиться не таким масштабним, а радше крихітним стосовно чужого. Це призводить з одному боку, до бажання захистити свою культуру від загрозливої експансії чужого, а з другого – до прагнення зміцнити своє за рахунок привнесення в нього елементів чужого. В обох випадках треба розмежувати своє і чуже, а допомогти усунути ціннісну нестиковку може лише принцип толерантності.

Колишня Австро-Угорська імперія – один із регіонів, у якому дуже відчутні тенденції мультикультуралізму. Як відомо, до 1918 року українські землі були складовою Австро-Угорської імперії. На Галичині, в Буковині спостерігалася етнокультурна різнорідність – явище, загальне для багатьох країн. Картина постійного етнорелігійного розмежування та соціальних конфліктів між українцями, поляками, німцями та євреями переконливо показана в книзі: «Галичина: багатокультурна територія» (Galicia: A Multicultured Land), що вийшла в 2005 р., в Торонто, за редакцією Крістофера Гана та Пола Роберта Маґочия. Необхідність відновлення історичної пам'яті та національної свідомості зумовлює значний науковий інтерес до вивчення

суперечливої минувшини австро-українського П'ємонту. Не дивно, що вчені пишуть про літературний трансфер української теми у творчості австрійських письменників. Насамперед, це стосується творів тих поетів і прозаїків, які в середині XIX ст. жили на українській частині австрійської імперії, зокрема на Буковині і, під впливом німецького романтизму, змальовували життя українських селян, його болісну минувшину, захоплювалися місцевим фольклором. Тут ідеться про поетів Л.Штауфе-Сімігоновича, автора збірки віршів «Вітання з Нижньої Австрії» (1885), він також зібрав і переклав німецькою мовою «Народні легенди з Буковини» (1885) та «Українські народні пісні» (1868); Е.Р.Нойбауера («Пісні з Буковини», 1870), Й.Г.Обріста («Георгінії», 1870), Р.М.Рільке, який відвідав Київ та інші міста України («Книга годин», 1905), «Книга картин», 1906). Українська тематика віддзеркалена в прозі К.Е.Францоза (оповідання «Повстання у Воловцях», 1874, «Війт із Білої», 1875, роман «За правду», 1882), романах Й.Рота («Марш Радецького», 1932, «Фальшива вага», 1937, «Могила капуцинів», 1938), Е.Е.Кіша (зб. нарисів «Донецькі враження», 1926), Ф.К.Вайскопфа (оповідання «Втеча», 1923, «Смертельний випадок», 1928, «Далекий спів», 1937) та інші. Їхні твори переконливо показали, де той «поріг терпимості», за межами якого починається соціальна дестабілізація і як його можна зберегти.

Одна з центральних у монографіях Івана Зимомрі – категорія «мультикультуралізму». Дослідник вважає, що мультикультуралізм – важлива частина процесу реставрації історичної пам’яті і перегляду культурного та літературного канону австрійської літератури, з яким неминуче пов'язане розширення канону, включення в нього нових «рухів пам'яті», фігур, міфів, героїв. Дослідник, схоже, не розділяє тенденції американських учених Г.Адамса, В.Джеймса, Г.Альтшулера та ін., які ставлять під сумнів не лише поняття національної культури, але й національної літературної традиції. У німецькомовному просторі не виправдовують себе теорія «плавильного котла», «салатної миски» та інші, тут мультикультуралізм не пов’язаний з особливим ставленням до питань регіональної та расової ідентифікації, як це спостерігається у США. Досвід австрійської літератури показує,

що мультикультуралізм – це не соціокультурна мода та соціокультурна утопія, а художня практика, яка охоплює ресурси пам'яті, політику примирення і їх осмислення – від ідеології і соціології до культури та мистецтва. Розуміння художнього тексту, осягнення його символічного змісту – не просто прочитання, а його дослідження, здійснюване на стиках різних дисциплін: антропології, соціології, політології, економіки, історіографії, психології, педагогіки, семіотики, лінгвістики, літературознавства, мистецтвознавства, філософії.

Книги Івана Зимомрі засвідчують спробу проникливого аналізу малої прози австрійської літератури з проекцією на теоретичні аспекти рецепції та генології. Осмислені герменевтичні проблеми входять у площину загальної проблематики теорії й історії літератури. Вони містять елемент новизни і в руслі українського літературознавства. Маємо дослідження, де рецептивно-генологічний підступ аргументовано пов'язаний зі завданнями літературознавчого аналізу тексту, використанням широкого комплексного підходу до реконструкції тексту, узгодження історичного контексту із контекстом твору, залученням нових праць з теорії та історії літератури, рецептивної естетики, інтертекстуальності, герменевтики, літературної критики тощо. Актуальність дослідження точно визначає «внутрішню реальність» твору, взаємозв'язок значень, серед яких особливої ваги набувають «проблема рецепції» та «генологічна парадигма». В їхніх рамках окреслено специфіку творчої манери цілої низки австрійських письменників, історичну дистанцію між автором та дослідником, смислові потенції тексту, історичну доля творів та їхніх авторів. Власне, робота Івана Зимомрі є одним із перших системних досліджень у цій галузі.

Теоретичний аспект осмислення поставлених проблем дав змогу по-новому поглянути на текстовий корпус австрійської малої прози як певну цілісність у всій широті літературного та історичного контексту. Варто підкреслити: у дослідженні Івана Зимомрі теоретичний підхід та критичний аналіз існують не відокремлено, а органічно пов'язані між собою й активно взаємодіють. Поєднуючи складну проблематику з конкретним аналізом текстових структур, автору нерідко здійснює «перше прочитання» текстів з урахуванням спільності і відмінності між літературною традицією та історією, історією та знанням про неї.

Монографії збудовані на глибоко і всебічно вивченій фактологічній основі, у них враховано досягнення світової та вітчизняної критичної думки, аргументація дослідника є переконливою, продуманою і науково вивіреною. Акцент зміщено на ті смислові компоненти, які в попередніх інтерпретаціях не одержали належного вивчення чи були здеформовані. Дослідження сприймається у зрізі сучасного трактування міжкультурних взаємодій національних літературних систем ХХ століття й додає суттєві штрихи до характеристики австрійської літератури як вагомої складової німецькомовного простору (розділи «Модель візії простору: проза Інґеборґ Бахман та Емми Андієвської», «Модель соціально-психологічної характеристики: образ жінки у малій прозі Маргіт Ган», «Модель лірично-метафоричного зображення: мала проза Еріха Фітцбауера» та ін.).

Узагальнення вченого піднесли на вищий науковий рівень теоретичне осмислення актуальних проблем генології як парадигми, означили нові перспективи досліджень у сфері теорії й історії літератури. Це, зокрема, стосується діалогічності австрійської літератури, її відкритості щодо інших літератур. Автор підкреслює, що в процесі літературних взаємин важливе місце займає австрійська тема. Вона звучить у багатих на болісну пам'ять творах І.Франка (поезії «Тюремні сонети», 1889, оповідання «Свинська конституція», 1896 та ін.), М.Павлика (повість «Пропащий чоловік», 1902), О.Маковея (оповідання «Вдячний виборець», 1912), Олександра Олеся (збірки поезій «Перезва» і «Чужиною», обидві – 1919).

Тут окремо можна сказати про антивоєнні мотиви та розкол між Сходом і Заходом у віршах С.Чарнецького (збірка «В годині задуми», 1917), «Сумні ідемо», 1920), новелах М.Яцківа («Гермес Праксителя», 1923), романах Р.Андріяшика («Люди зі страху», 1966; «Додому нема вороття», 1976). Українські письменники використовують сюжети і мотиви своїх австрійських друзів по перу. Наприклад, Ю.Федькович за оповіданням Е.Р.Нойбауера «Сестри із Шипота», 1857) пише балади «Юрій Гіндя» (1862) і «Шипітські берези» (1863), М.Старицький звертається до сюжету роману К.Е.Францоза «За правду», 1882) у драмі «Юрко Довбиш» (1889), а Микола Бажан за варіаціями творів М.М.Рільке пише «Чотири оповідання про надію», 1966). Ясно,

що в процесі такого міжкультурного діалогу модифікуються культурні паттерни, діалогізують національні ідентичності, міняються ролями культура-донор і культура-реципієнт.

Іван Зимомря аналізує творчість Івана Франка, яка засуджує криміногенний характер імперій і може розцінюватися як переконливий мультикультурний проект, з наголосом на проблемі співвіднесеності єдності / різноманітності / відмінності австрійської культури, рухів пам'яті і суб'єктно-об'єктної сфери, питань релевантності художнього пізнання, полеміки з приводу маніпулювань історією і пам'яттю, переосмислення національної традиції і канону, кризи національної, культурної і особистісної ідентифікації в умовах розпаду Австро-Угорської імперії та виникнення нових держав. Дослідник порівнює художні світи К.Е.Францоза та І.Франка і доходить висновку, що інтегральною складовою їх творів є проблеми пам'яті і життя людини в полікультурному середовищі на українських етнічних землях: «Самобутня атмосфера окраїни Австро-Угорської монархії, де, хоч і не завжди гармонійно, але природно співіснували носії українського, польського, німецького, румунського, ромського та єврейського народів сформувала потужний заряд духовності, що став оригінальним джерелом генетичного фонду, образів у його творах» («Австрійська література», с.42). Етнічна різноманітність і полілінгвізм є одним із яскравих виявів полікультурності західного регіону, куди входять і елемент регіоналізму, і тендерна інші ість і окремі відхилення від загальноприйнятих норм осмислення історії, національних ідеалів, способів життя.

Взірцем мультикультурного дискурсу є творчість Райнера Марії Рільке і Василя Стуса. Дослідник наголошує на їхній конгеніальності, твори письменників переконливо засвідчують центробіжні тенденції в літературі ХХ ст., що протистоять стереотипам. Їхні тексти збагачені розбіжністю між пам'яттю офіційною і приватною, різними культурними впливами, автори не приймають поширених індивідуалістичних модусів та еталонів етноцентричної замкнутості людини, виступають проти стереотипізації і комерціалізації художнього слова. Іван Зимомря аналізує ґенезу творчості обох поетів, що йде від найглибших пластів Святого письма, детально зупиняється на лектурі Василя Стуса: Інґеборґ Бахман, Крістіан Гофман фон Гофмансвальдау, Крістіан Вайзе, Йоганн Крістіан Ґюнтер, Вільгельм Клемм,

Альберт Еренштайн, Йоганнес Боровські, Еріх Кестнер, Ганс Магнус Енценсбергер, Бертольд Брехт та передусім Йоганн Вольфґанґ фон Ґете, Райнер Марія Рільке, Пауль Целан. Автор інтерпретує переклади Василя Стуса з Рільке, зокрема такі з них, як «Осінь», «Сонети до Орфея», «Дуїнянські елегії», окремі твори зі збірок різних років – «Книги годин» та «Книги картин». На думку дослідника, Василь Стус у своїх перекладах тяжів до синтезу, а почасти й переосмислення образності, її перетрактування, переформації перекладацького досвіду з метою досягнення художньої дорверпшеності» («Австрійська література», с. 53). Обох письменників об'єднує усвідомлення болісної минувшини і естетично-релігійна традиція. Різнобіжність оригіналу та його художній версій сприймається як проблема людської єдності та гармонії, збереження національної традиції в контексті і постійному діалозі з центробіжними і гетерогенними тенденціями в розвитку сучасної культури.

Автор переконливо описує моделі розвитку австрійського письменства ХХ ст. та його проекції на німецьку літературу. У цьому «літературному трансфері» дослідник виокремлює проблеми семіотизації національних та універсальних цінностей, проекцій пам'яті про трагічні події, візуальні образи національних меншин та національної історії, етнічні ідентичності та загроза політичної фрагментації суспільства, візії часопростору, образи жінок-страдниць тощо. Дослідник доходить висновку про необхідність утвердження у публічному просторі діалогічності культур (етносів) як історичного, змінного, гетероґенного людського конструкту, що забезпечить суспільну толерантність та публічну артикуляцію прав меншин (розділи «Модель комунікативно-рецептивної орієнтації: мотив страждання у малій прозі Герберта Кунера», «Модель індивідуалізованого сприйняття дійсності: проза Томаса Бернарда» та ін.). У післямові до книги проф. Роман Гром'як зазначає: «Автор монографії аргументовано розкриває змістову конкретику австрійської малої прози… Тут мала місце плодотворна взаємодія різних літературних систем. Вона спричинила поступальний рух у розумінні національної ідентичності в умовах полікультурності, либонь, чи не найхарактернішої риси за доби Австро-Угорської монархії та її змінних можливостей і зрушень у ХХ столітті» («Австрійська література…», с.204).

У монографії «Мала проза Томаса Бернарда: контекст рецепції та генології» розкрито специфіку малої прози австрійського письменника Томаса Бернарда, її біографічну маркованість, сюжетну сконцентрованість і майстерну структурованість, генологічні модифікації і типологічні зіставлення з творами письменників інших країн – Миколи Хвильового, Івана Багряного, Уласа Самчука, Емми Андієвської (Україна), В.Борхерта, Б.Брехта, Е.Вайнерта, А.Зеґерс, Ґ.Ґрасса (Німеччина), Марка Фріша (Швейцарія), Міодрага Булатовіча (Сербія), Ч.Мілоша, В.Ґомбровіча, С.Вінценза, Є.Єнджеєвіча (Польща), А.Платонова, Б.Пастернака, В.Набокова (Росія), В.Бикова, П.Панченка, І.Шамякіна (Білорусь) та ін. Рецензована книга, на думку автора післямови Романа Гром'яка, «цінне джерело інформації для тих дослідників, наукові зацікавлення яких пов'язані передусім із німецьким культурним простором» («Мала проза Томаса Бернарда…», с.146). Роман Гром'як доречно підкреслює промовисту деталь: українська філологічна наука збагатилася на зламі XX – початку XXI століть низкою вагомих публікацій про здобутки німецькомовних авторів. Вони належать перу Івана Мегели, Бориса Шалагінова, Петра Рихла, Миколи Зимомрі, Анатолія Науменка, Євгенії Волощук, Тимофія Гавриліва, Лариси Дибенко, Богдана Чуковського, Володимира Вишенського.

Можна сказати, що українська тема в австрійській літературі виступає в ролі координатора процесів взаємодії свого і чужого – реалізації суб'єктами своєї практичної, ціннісної, нормативної і когнітивної поведінки у загальному культурному просторі. Естетизація свого і чужого конструює єдине поле розуміння різних образів світу, де загальним є перехід від ідеї свого до ідеї чужого. Тут визначальними є загальне осягнення письменниками тодішнього життєустрою людей, де проблематика свого змінюється проблематикою чужого, пошуки національної ідентичності, що не мають нічого спільного з екстремізмом і соціальною нетерпимістю.

Іван Зимомря – талановитий літературознавець і літературний критик. Його напрацювання в цій ділянці займають біля 200 бібліографічних позицій, де поважне місце, окрім уже рецензованих монографій, займають книги «Романи Емми

Андієвської: психологічний дискурс» (2001), «Краса життєвого дару: Ольга Рішаві» (2002), численні розвідки, огляди, статті.

Молодий учений, спираючись на вічні критерії художньої літератури, вміє оперативно реагувати на нові і визначні мистецькі явища, оцінити їх у контексті еволюції письменства, прочитати крізь призму «об'єктивності», без догматизму і нав'язування своїх смаків та переконань. Його рефлексії над подіями літературного процесу надзвичайно цікаві, новаторські, переконливі, він майстерно передає свої спостереження читачеві. Це помітно в його монографіях, літературних портретах, оглядах книг та періодичних видань, статтях, есе, інтерв'ю, виступах.

Ще кілька слів про дослідника. Іван Зимомря вільно володіє німецькою, польською, англійською, російською, і, звісно, українською мовами. З української на німецьку він переклав 60 творів Дмитра Павличка, що увійшли до книги «Княгиня Європи» («Europas Fürstin», Dresden, 2010), Емми Андієвської, Ольги Рішаві та інших, з німецької на українську – Томаса Бернарда, Петера Гандке, Герберта Кунера, Макса Фріша, з польської на українську – Кароля Войтили, Євстахія Ракочи, Адама Зєлінського. Він є автором кількох монографій, підручників, навчальних посібників та німецько-, польсько-українських розмовників та практикумів.

Відтак в особі Івана Зимомрі маємо талановитого фахівця в сфері перекладацтва і перекладознавства, який підтримує зв'язки з багатьма визначними німецькими, австрійським, польськими діячами культури і мистецтва, є ініціатором цікавих наукових і видавничих проектів, гідно представляє Україну в Європі. Івану Зимомрі як перекладачеві притаманні вдумливий і аналітичний підхід до матеріалу, добрий естетичний смак, ерудиція, висока технічна майстерність, широкий діапазон інтелектуальних запитів. Його перекладацька діяльність відзначена міжнародною літературною премією імені Остапа Грицая.

Іван Зимомря із своїм вибухом літературознавчо-критичної та перекладацької діяльності належить до молодої когорти талановитих учених, налаштованих на добрі амбітні починання, розбудову української культури та її діалогічність з Європою. Цьому сприяють його ґрунтовні дослідження, талант,

розум, знання, філологічна культура, проникливість, і високий естетичний смак.

Марія Данилевич, доц. (Тернопіль)
Леся Вашків, доц. (Тернопіль)

Шевченківський код презентації національної дійсності та білоруська література початку XX століття

(Шаладонава Ж.С. Духоўныя спектры агню. Тарас Шаўчэнка і беларуская літаратура пачатку XX ст.: Манаграфія. – Мінск: Беларуская навука, 2009. – 191 с.

(При посиланні на це видання у тексті статті вказуватимемо лише сторінку).

Тарас Шевченко – це постать, яка не лише привертає увагу читачів уже третє століття поспіль, але й об'єднує навколо себе дослідників. Особливо відрадно, що число останніх суттєво побільшується іменами літературознавців сусідніх європейських держав. Так, старший науковий співробітник Інституту білоруської мови та літератури імені Янки Купали та Якуба Коласа АН Білорусі Жанна Шаладонова опублікувала у 2009 році працю зі знаковою назвою «Духоўныя спектры агню. Тарас Шаўчэнка і беларуская літаратура пачатку XX ст.», у якій синтезувала багаторічні пошуки у царині українсько-білоруських літературних зв'язків, позначених впливом творчості Кобзаря.

Інтенсивний розвиток білоруського письменства на межі XIX і XX століть прочитаний у дослідженні під кутом «скерованості літератури до національного, етнічного і універсального під впливом силового поля традицій геніїв всесвітнього масштабу, духовних пророків, таких як Данте, Шекспір, Пушкін, Міцкевич, Шевченко» [с. 4].

Перший розділ дослідження – це актуальна, вельми інформативно насичена літературна карта, на якій позначено і прокоментовано (що особливо прикметно!) взаємини Шевченка і Білорусі та Білорусі і Шевченка. Той паритет, якого вдалося досягти дослідниці у цій частині праці вражає, а з'ясована історія питання становить своєрідний енциклопедичний довідник,

важливий для подальших досліджень, і засвідчує наукову сумлінність і компетенцію авторки.

У другому розділі («Мастацкі экскурс у XIX ст.») п. Шаладонова Ж. аналізує вплив творчості Шевченка на становлення національного білоруського літературного дискурсу в XIX столітті. У зазначеному контексті цінність поезії Кобзаря дослідниця вбачає у змісті його «ідейних заповітів», естетичних принципах і мистецьких уроках, а шевченківський досвід характеризує як національно самобутній і водночас універсальний. Авторка монографії абсолютно переконливо і аргументовано виокремлює сутнісні особливості літературного діалогу кожного з білоруських письменників зі «славним українським попередником». До прикладу, відзначає, що Уладислав Сиракомля, котрий добре знав поезію Шевченка, перекладав його вірші і поеми польською мовою, найбільше захоплювався шевченківською традицією сакралізації національного буття, оспівування високих моральних рис і доброчестя простого народу. Типологічна близькість виявляється і в культивуванні обидвома поетами непроминальної вартості «правди і науки», утвердженні концепції національної духовності. Проте білоруський письменник польського походження закономірно не сприймав бунтівного стилю шевченківських поем.

Спільність сповідуваних моральних засад, близькість звичаєво-побутового устрою українців і білорусів простежуються також при зіставленні творів Тараса Шевченка та Вінцента Дуніна-Марцинкевича. Стильова домінанта творчості білоруського письменника – наявність чистого народного елементу – зближує його творчість з письмом Шевченка. Як відомо, реалії історичного буття українців і білорусів «диктували народний образ непривабливим у своїй реалістичній відвертості і конкретиці». На переконання дослідниці, заслугою обидвох митців було моделювання такого народного типу, який викликав симпатію, утверджував у прагненні до кращого, презентував світові «багатий духовний, емоційно-почуттєвий світ, мораль і життєву філософію, особливості світовідчування», стверджував «цілісність, самобутність народної культури і матеріальних цінностей» [с.25].

Цікавим також є потрактування мотиву сирітства (сирітство як факт біографії і сирітство як поетична метафора) у контексті типологічного зіставлення творчості Шевченка і Вінцеся Каратинскаго, що живилося реальними фактами доль обидвох митців та особливостями сповідуваного творчого методу – романтизму. До переваг дослідження Ж.Шаладонової належить і принагідне залучення до зіставлення літературних фактів з історії європейського письменства (творчість Дж.Г.Байрона, М.Лєрмонтова, А.Міцкевича та ін.). Такий підхід разом із вдумливим і детальним аналізом окремих поетичних творів дозволяє робити глибокі і переконливі висновки про особливості національної самоідентифікації білорусів і українців, виокремити найважливіші елементи етносвідомості.

У розділі «Янка Купала і Тарас Шаўчэнка» дослідниця відштовхується від думки Максима Горького про те, що останній «не знає іншого поета, окрім Янки Купали, який так повно і проникливо засвоїв би творчі принципи українського Кобзаря» [с. 38]. Одним із творчих принципів Шевченка (швидше інтуїтивних, аніж свідомих) була опора на народнопоетичну словесність. Ця ж риса є визначальною і в художньому світі Янки Купали. Прикметно, що український дослідник професор Львівського університету І.О.Денисюк ще на початку 80-х років минулого століття стверджував: «Фольклоризм творчості Янки Купали – дуже цікаве, своєрідне явище у світовій художній культурі, проблема, що потребує сучасних наукових рішень. Вивчення цієї проблеми пов'язане ще з одним важливим питанням – взаємодії фольклору і літератури слов'янських народів, особливо українського і білоруського» [Денисюк І., 2005: 144]. Таким чином, маємо усі підстави констатувати, що рецензована праця у найвищий науковий спосіб реалізує означений напрямок досліджень.

В особах Тараса Шевченка і Янки Купали взаємодію української і білоруської літератур простежено на предмет їх ролі у творенні національних концепцій минулого обидвох народів (ІІІ розділ дослідження). Не вдаючись до виразної історичної конкретики, спочатку Шевченко, а вслід за ним і Янка Купала «сакралізують минуле», наділяють твори «виразним місцевим колоритом» – і в такий спосіб актуалізують «почуття

національного болю, загострену тугу за колишньою славою, величчю, незалежністю і втраченою державністю» [с. 43].

Дослідниця віднаходить у поетичних текстах ключові образи «могил і курганів», інтерпретуючи їх свіжо і цікаво. Коли для істориків/історіографів численні кургани і могили – символи «мертвого і зниклого» у плині часу, то в обидвох поетів вони «найбезпосереднішим чином пов'язуються із воскресінням померлої реальності» [с. 52]. Таку відмінність у тлумаченні п. Шаладонова Ж. трактує на користь поетів, бо їхня версія була вітальною для національного духу підневільних народів.

У третьому розділі монографії є також підрозділи, в яких йдеться про поета і його духовний статус, типологію романтичного героя, естетичні концепції національного життя. Так, до цікавих спостережень авторки належить теза про реанімацію або «воскресіння сто років назад похованого» (за М.Багдановічем) романтизму, що відбулася в білоруському письменстві під пером Янки Купали. Таке явище було, на переконання дослідниці, ситуативно доречним і художньо виправданим, бо саме романтизм як творчий метод дозволив Янці Купалі реалізувати концепцію поета як пісняра, духовного лідера і національного пророка (що спостерігаємо й у Тараса Шевченка за півстоліття до цього).

Дослідниця через порівняльний аналіз образів Шевченкового Перебенді і Купалового Гусляра на предмет їх реально-життєвого наповнення (зазвичай сліпий мандрівний старець) і метафізичного змісту (вогонь і слава) висловлює думку, що «креативно-енергетичний прорив поетичного слова в духовно-метафізичний простір відкриває повноту високого призначення творця» [с. 61]. Має рацію п. Шаладонова Ж., завершуючи розділ твердженням: «Творці покладали великі надії на здатність поетичного слова обновити, возвисити і прикрасити життя. Метафорично розгорнуті полотна їх поетичних шедеврів фіксують справжній тріумф волі, слова, розуму, а також кохання і краси, розкривають невичерпний потенціал духовності у людському бутті» [с. 99].

Продуманість структури аналізованого розділу, концептуальність бачення, логіка викладу викликають у читача, «отруєного (за Лесею Українкою) професійною хворобою аналізу», щире захоплення і намір наслідування.

Власне гармонізуючий чинник поліфонічної творчості Шевченка, на думку дослідниці, мав найбільший вплив на розвиток білоруської літератури і ширше – культури. Ця цікава гіпотеза по-науковому докладно обґрунтовується у процесі аналізу типологічної подібності творчості Шевченка і Якуба Коласа (IV розділ). Спостережено, що обидва поети, бувши далекими від захопленого сприйняття реальності, все ж відштовхувалися від сентиментально-релігійного архетипу біблійного Лазаря (риса, притаманна багатьом слов'янським літературам). «Розкриття внутрішніх суперечностей об'єктивного світу через їх глибоке філософське «переживання» визначило становчо-позитивний рух художнього мислення Якуба Коласа, тривалу діалектику оптимізму в його творчості, її ідейно-естетичну еволюцію» [с. 103].

Як ще одну об'єднавчу рису Шаладонова Ж. називає еволюцію художнього мислення від романтизму до реалізму. Цікаво також прокоментовано спільність підходу обидвох митців до творення метафори державності: поети-реалісти бачили образ хати (Шевченко), образ нової землі (Колас) як відшукування Батьківщини, як спосіб національної самоідентифікації, як пошук гармонії, синтезу полярних сторін дійсності. Звідси випливає «єдність мистецької інтерпретації основних образних констант» [с. 118]. Аналіз епічності мислення Якуба Коласа (і Тараса Шевченка) дав дослідниці підстави говорити про обидвох поетів як основоположників творення національного білоруського і українського образу світу.

Початок ХХ ст., як метафорично висловився проф. Денисюк І.О., «переорює облоги білорущини». У літературу приходять численні таланти на чолі з Янкою Купалою та Якубом Коласом. Перед письменниками початку віку постає завдання за який десяток років наздогнати європейські літератури, засвоїти культурні здобутки світових літератур і зробити власний внесок у світову культурну скарбницю. Під таким гаслом проходить творчість Максіма Багдановіча. І саме під таким кутом зору й розглядає авторка монографії літературні взаємини Т.Шевченка і «володаря «зачарованого царства» (І.Денисюк), «художника-синтетика» (М. Драй-Хмара), класика білоруського письменства Максіма Багдановіча.

Невеликий обсяг розділу «Максім Багдановіч і Тарас Шаўчэнка» пояснюється приналежністю митців до різних часів і різних мистецьких парадигм. Попри те рецепція Шевченка Максімом Багдановічем, як доводить Ж.Шаладонова, містить ознаки типологічної єдності. Найперше «типологічна близькість віршів Тараса Шевченка і Максіма Багдановіча виникає із загальної тенденції творчого засвоєння ними елементів фольклорної поетики.., але Багдановіч насамперед звернув увагу на «персонажні», «суб'єктні» твори Кобзаря, сполучив досвід, завдання їх створення і ідейно-мистецькі функції з білоруським фольклорним матеріалом» [с. 182]. У білоруському фольклорі Максім Багдановіч вбачав поетичний світ душі білоруса, форму його тисячолітнього образного мислення, його філософію природи. Як вважає автор монографії, типологічна подібність творів «у народному дусі» Багдановіча і Шевченка віддзеркалює діалектичний зв'язок літератури і фольклору. Ця подібність простежується і на рівні жанрово-образної структури: «у єдності любовної чи соціально-драматизованої тематики, відповідної сконденсованої форми ліричного монологу-сповіді; наявності психологічно виразних образів, численних народно-гумористичних елементів, музикальності вірша тощо» [с. 174].

Літературознавець Ж.Шаладонова не оминула увагою і постать М.Багдановіча-критика. Дослідження мистецької спадщини Тараса Шевченка – окрема сторінка творчої біографії білоруського митця. Вона засвідчує іманентну потребу цього письменника осмислити феномен Тараса Шевченка як виразно національного і водночас універсального письменника.

Опубліковані у 1914 році (до 100-річного ювілею Шевченка) дві статті про нього («Краса і сила», «Пам'яті Т.Г.Шевченка») становлять золотий фонд світового шевченкознавства, не втратили своєї актуальності у плині літ, відкрили нові шляхи дослідження спадщини Шевченка. На противагу представницькому колу дослідників, що шанували у творах Кобзаря зміст (ідею!), Максім Багдановіч чи не вперше показав його перед світом як великого майстра форми. Усе це з належною пильністю і науковою ґрунтовністю доводить п. Ж. Шаладонова у своїй монографії.

Маємо усі підстави констатувати, що рецензоване дослідження назагал і кожна його структурна частина зосібна

об'єднані концептуальністю наукового підходу, методології та шляхів аналізу. Попри те, що окремі задекларовані проблеми були уже предметом наукового розгляду, Ж.Шаладонова зуміла подивитись на них по-новому, врахувавши вимоги сучасної компаративістики – вистежувати не поодинокі збіги, а сутнісні характеристики творчих взаємоконтактів різних літератур. До того ж дослідження білоруського літературознавця Ж. Шаладонової свідомо підтверджує актуальність творчості поета Тараса Шевченка на всіх етапах літературної еволюції: від романтизму – через реалізм – до модернізму, чим вкотре засвідчує непроминальність генія.

Література: *1.Денисюк І.О., 2005:* Денисюк І.О. К проблеме жанровой трансформации (на матереале поэмы Янки Купалы «Бандароўна» // Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Т. 3. – Львів, 2005, – С. 144 – 147.

Володимир Демченко, проф. (Дніпропетровськ)

Вагома праця про австрійську малу прозу

(І. М. Зимомря. Мала проза Томаса Бернгарда: контекст рецепції та генології. – Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2010. – 164 с.)

Монографія І. М. Зимомрі присвячена системному науковому аналізу потужного масиву новелістичної творчості визначного австрійського письменника Томаса Бернгарда в контексті художніх тенденцій та естетичних програм німецькомовного літературного процесу другої половини XX століття. Ґрунтовною розбудовою генологічної парадигми та окресленням рецептивного тла малої прози Т. Бернгарда автор монографії запропонував новаторський підхід – на тлі досягнень українського літературознавства – до розгляду творчості письменника, оцінюючи його як «одного з репрезентативних носіїв австрійської культури в Україні» (с. 79). Всебічно й глибоко обґрунтована модель інтерпретації коротких епічних форм прозаїка, осмислена в контексті рецепції та з погляду багатоскладової жанрової палітри, збагачує й конкретизує

сучасну українську літературознавчу науку як у спеціальній царині бергнгардознавства, так і у ще більш широкому плані – в галузі створення виважених уявлень про шляхи розвитку австрійської малої прози розгляданої епохи, а також у річищі вивчення закономірностей формування жанрово-тематичних чинників австрійської національної культури.

Цілком слушно автор зауважує, що жанрово-стильові ознаки малої прози ще не знайшли відповідного достатнього висвітлення у спеціальних дослідженнях. І. М. Зимомря здійснив комплексний аналіз літературної парадигми новелістичної спадщини Томаса Бернгарда, визначив провідні ознаки творчих стратегій митця – жанрових, тематичних і мовних модифікацій. Вони обумовили оригінальну своєрідність неординарних пошуків письменника на шляху утвердження ним власного художнього стилю та надавали його творчому почерку естетично-філософської неповторності та новизни.

Логічно сприймаючи творчість Бернгарда як суголосне явище на тлі поетикальних та філософсько-естетичних пошуків доби, І. М. Зимомря переконливо окреслив розгалужений духовний контекст філософських та естетичних явищ, які споріднені з досліджуваним доробком. Науковець провів змістові паралелі між здобутками австрійського автора і відкриттями багатьох визначних європейських мислителів і митців – попередників і сучасників письменника. Таким чином учений аргументовано висвітлив визначальні прикмети, важливі тенденції духовного клімату доби, а відтак простежив типологічний перегук естетичних та інтелектуальних знахідок видатних постатей. Тут рельєфно вимальовуються лінії перетину, розбіжності і відмінності творчих та мовно-рефлексивних систем літераторів і філософів, чітко проступають загальнокультурні чинники, що безпосередньо пов’язані з творчістю Т. Бернгарда.

Значну увагу автор приділив трактуванню соціальних та ідеологічних основ напружено-драматичного проблемного навантаження аналізованих текстів (загалом згадано майже сотню творів). Чітка хронологічна послідовність огляду та інтерпретації справляє враження фундаментального, глибоко продуманого дослідження, де простежується логіка творчої еволюції письменника. Заслуговує на схвалення твердження І. М. Зимомрі про морально-психологічне опанування Бернгардом-

мислителем деструктивних проявів епохи та проблем дисгармонійності внутрішнього світу персонажів у процесі глибокого занурення у можливості і межі функціонування слова, у ході напруженого «змагання зі словом». Теза про «рятівний смисл процесу письма» для австрійського автора видається мені новаторською. Її доповнює розкриття позиції такого наратора, який свідомо генерує «езотеричні» образи з тим, щоб компенсувати соціальну, комунікативну, психологічну, мовну нереалізованість індивідуума в суспільстві та отримати естетичне задоволення у тексті. Йдеться про прагнення з боку актора досягнути рівня «тексту-задоволення».

Концепція автобіографічності виважує намагання і можливості самоідентифікації персонажної особистості письменника. Доцільне включення у тканину літературознавчого аналізу маловідомого або незнаного біографічного матеріалу робить монографію цінним джерелом у справі ознайомлення з досягненнями представників німецькомовного літературного процесу. У процесі тактовної полеміки з прихильниками беззастережного панування автобіографічного методу І. М. Зимомря пропонує цілком самостійну посутню модель автобіографізму письменника, що рухається «між простором власного життєпису та культурним контекстом доби». Не можна не погодитися із загальною концепцією динаміки цього руху – від завуальованих автобіографічних фактів у ранніх творах до прямої, відкритої рефлексії у зразках новелістики пізнього періоду та набуття оповідним словом іронічно-дистанційованого забарвлення, коли маскування і стриманість поступаються місцем прозорому натяку і суб'єктивному вияву. Автор рецензованої монографії належним чином закроїв питання про поліжанрове розмаїття малих форм у творчості письменника. Звідси – висновок про відсутність стрижневої домінанти структурної організації за умов жанрового синкретизму творчості Т. Бернгарда, тобто використання ним конкуруючих стилістик мистецьких форм. Варто підкреслити: І.М.Зимомря детально зосереджується на особливостях створюваної Бернгардом художньої картини світу, запропонованої зокрема у малих епічних формах. Він дійшов переконливого висліду про специфіку світоглядної концепції письменника. В її межах відбувається формування «розгалуженого тексту у тексті» як

метафори нескінченного, постійно розширюваного процесу пізнання навколишнього світу. Це й спонукає дослідника вести мову про явище метатексту.

На мою думку, особлива цінність монографії І.М.Зимомрі полягає у блискучому володінні дослідником засадами особистісної культури діалогу, в усебічному опрацюванні малої прози Т. Бернгарда. Я переконаний: читач отримав можливість пройнятися духом ідей М. Бахтіна з проекцією на перехресне розуміння суголосності культур як споріднених, так і неспоріднених народів. Йдеться про знак шанобливого ставлення народів, які у процесі обопільного пізнання створюють візерунок спільної культури людства. Тому відрадно, що українська словесна наука збагатилася працею І. М. Зимомрі – ґрунтовним внеском у дослідження австрійської літератури.

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Нова зустріч з Іваном Котляревським

(Ткачук М.П. Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси. Монографія. – Суми, 2009– 215 с.)

Парадигма досліджень про Івана Котляревського поповнилась ще одним цікавим дослідженням – монографією Миколи Ткачука: «Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси». Відштовхуючись від заяви Ж. Дерріди про те, що в основу сучасної теорії літератури покладена реконструкція тексту, яка полягає у виявленні внутрішньої суперечливості сенсів тексту, автор доводить, що такий спосіб, замість традиційного аналізу, може утверджуватись у річищі дискурсивного аналізу та зміні стосунків між реципієнтом і текстом, які стають суб’єктно-суб’єктними замість суб’єктно-об’єктними. Автор іде за інтертекстуальним методом Дерріди як різновидом ретельного прочитання, в такий спосіб досягає всебічного, глибинного осягнення тексту (насамперед «Енеїди»). Важливими є зауваги М. Ткачука стосовно новаторства в галузі прагматики, можливостей взаємодії між автором тексту та його реципієнтом (с. 103). З’являється можливість інтерпретації самого себе, за Полем Ріккером,

виникає конфлікт інтерпретацій. Кожен митець занурювався у процес творення індивідуального міфу. У виявленні та осмисленні творчості Котляревського також можна спостерігати акт міфотворчості, а міф, як справедливо зазначає М. Ткачук, служив для Котляревського своєрідним «комунікативним кодом» (С. 30).

Концептуальною й конструктивною для монографії стає думка автора про залежність антропологічного дискурсу від естетики митця. Котляревський та його художній світ – це не «котляревщина», а самодостатній феномен літератури, що стала класичною як підмурівок до формування нової української літератури і до нового прочитання української літературної класики. Бо антропологія ширша за психологію, вона підкорює усі вияви людської екзистенції. І тут пріоритетним є розділ монографії «Енеїда» крізь оптику антропологічного дискурсу». Бароковість поеми, яку підкреслював Дм. Чижевський, її цілісний наратив науковець певною мірою розглядає у світлі статті Чижевського «Поза межами краси». І це цілком є виправданим, бо естетика «Енеїди», її філософія життя спирається на гіркі ситуативні картини історії не так троянських часів, скільки близьких Котляревському.

Амбівалентність змісту поеми, життя і смерть героїв, залежність від волі богів і буяння енергії, гра, карнавалізація, іронія, гротесковість ситуацій і поведінки випромінюють любов до України, демонструють яскраві риси національного характеру. Бо життя – це гра, хоч і біля прірви. Гра – первинна, гра спостерігається в усіх сферах існування людини, від спорту до лицарських і військових звитяг. Микола Ткачук, характеризуючи героїв Котляревського, охоче показує їхню дитинність, нахил до гри, звитяг, змагань, суперництва.

Монографію пронизують замальовки персонажів зі своїм національним обличчям. Герої «Енеїди» – це козаки – дружні, щирі, завзяті, іронічні й лукаві, красиві й гротескові. Автор не приховує своїх симпатій, своєї модальності, бо йому до душі ідея розбудови сильної, могутньої, гордої держави. Він шукає і знаходить, насамперед, у фігурі Енея ті риси, які накреслював для державного мужа Дмитро Донцов у «Душі нашої давнини»: розум, мужність і шляхетність. Таким нарешті стає Еней. Шляхетність Енея полісемантична: він рятує батька, він готовий

нагодувати голодних, має почуття власної гідності, його ж і по-батькові звуть: « – Еней Анхізович, сідайте, турбації не заживайте…», він безкорисливий, цінує книгу, дбає про освіченість побратимів, гоноровий, бо знає собі ціну й передбачає інтуїтивно свою місію.

Адресуючи своє змістовне наукове дослідження, загалом незалежне від попередників, широкому колу читачів, не лише зацікавленим спеціалістам, літературознавець не намагається ускладнювати мову, вживає слова сучасного теоретика літератури, чудово ознайомленого з наративним словником і енциклопедією постмодернізму, але, вона, на жаль, ще трудно сприймається студентом-філологом, тим паче широким загалом шанувальників творчості Котляревського. І не лише розгляд «Енеїди». Монографію завершує розділ «Драматургія Івана Котляревського». Ретельне, глибинне читання твору дає змогу автору дослідження постулювати ідею модуса експліцитного наратора. Є підстави стверджувати, що існує специфічна форма нарації (с. 107).

Монографія логічно структурована, в якій кожний розділ має свій самостійний зміст, а всі формують цілісний дискурс. Стислі висновки узагальнюють головне: Котляревський – перший класик нової української літератури, який порушив проблему відродження Трої-України, відтворив картину національного буття, а в образі головного героя передбачав появу українського Месії: «Воздвигне Вкраїна свого Мойсея – не може ж так буть…»

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Цінне і нетлінне – слово

(*Біленко Т.І. Феномен слова в українських реаліях. – К. : Знання України, 2003. – 432 с.*)

Т.І.Біленко – не лише філософ ґрунтовних знань, але й тонкий поціновувач поетичного слова в художньому творі. Тому й дослідження її має міцний філософський підмурівок і водночас випромінює непроминущу поетичність. Об’єднує ці дві іпостасі дослідження – любов до мови, до слова як такого в усіх можливих його виявах. Свою концепцію мови автор формулює таким чином: «Мова – це не просто сума наявних слів, якими послуговується народ, не просто сукупність знаків та символів,

котрі відображають рівень освоєння природи та висоти духовного зростання; мова – це єдиний цілісний живий організм» (с. 5).

І як у кожному живому організмі (здоровому, дієздатному організмі) активно функціонують усі його складники, всі словотворення, кожне слово. Саме йому, цьому дивному феномену в усіх його виявах Тетяна Біленко присвятила десятки років плідної праці (наприклад, статті з промовистим скеруванням: «Слово в тексті: розуміння і тлумачення // Герменевтичні студії…» або «Біблійне слово у контексті сучасного спілкування…», «Сакральне слово в культурі…», «Слово сакральне і профанне в ремінісценціях слов'янських літератур (екзистенційні засади герменевтики)» й ін.

Усе своє свідоме життя Тетяна Іванівна мислила, ще й не усвідомлюючи цього, в річищі цих двох напрямів – філософському, світоглядному й поетичному, образному. Тому й сьогодні, оглядаючись на пройдений шлях, з вдячністю згадуючи перших вчителів, вона пише про серйозне, високе мовою, словом митця, поета – образно, піднесено: «Прожиті роки – це не хронологічний плин природою зумовлених обертів Землі за орбітою довкола сонця, це специфічна явленість життєдіяльності людини у цьому місці і в цей час, екзистенційний хронотоп» («Мої літа – моє багатство»).

Монографія Т. Біленко дає поштовх кожному, хто з нею ознайомиться, думати і про сенс життя, і про роль мови, і про роль кожного слова у нашому екзистансі і самому щось сказати, щось з'ясувати у da'seini. Тому що філософське, як зазначає сама автор, осмислення соціальних процесів сьогодні набуває особливої актуальності. Сьогодні постає гостра проблема сприяти зміцненню духовності народу, його культурних потенцій. І тут *Слово* і цінна розвідка про нього – наш інструмент у гострій борні за національні пріоритети.

Перелік тем «Феномену слова в українських реаліях» свідчить про генеральність опанування проблеми, тут кожен читач, дослідник знайде для себе вичерпну відповідь на будь-яке питання гуманітарного спрямування. Ось, перший розділ: «Прагматика мови (слова) в соціальному контексті з такими главами: «Філософське осмислення мови і слова», «Слово як соціальний аспект суспільної свідомості», особливо актуальний сьогодні розділ «Слово і герменевтика тексту». Другий розділ

також привабить до себе багатьох своєю новизною погляду і ставленням до теми – «Слово світське і сакральне в культурному процесі» – ця проблема знаходить сьогодні віддзеркалення в численних конференціях, наукових симпозіумах, у тематиці курсових, дипломних, магістерських, дисертаційних робіт. І тут без монографії Т. Біленко не обійтись.

Мені до душі і серця (і розуму!) найбільше припав третій розділ «Слово в мистецтві красного письменства», тобто в текстах митців високого Канону, яким без філософії не обійтись: «красне письменство сучасної доби дійсно взяло на себе прерогативу філософських відкриттів», – слушно зазначає автор.

У потужному переліку імен, причетних до вивчення потенцій слова від Біблії до сьогодення, представники різних шкіл і напрямів, кожен уніс в науку щось своє, оригінальне, нове, свіже – і це запорука життєдайних інтенцій кожного автора і свідчення того, що гуманітаристика – на марші, як висловився відомий літературний теоретик М. К. Наєнко (див. його статтю «Літературознавство на марші?» ЛУ від 16 грудня 2010 року, його ж – «Критика і літературознавство: куди йдемо?» – Слово і Час. – №2. – 2010 р.)

Кожен автор цікавий, кожен хвилює, кожен несе науці власну методику. Ось у переліку ім'я – Жак Дерріда (це прізвище не відмінюють), він вважає, що в основу сучасної літературознавчої теорії покладений не аналіз як метод традиційної теорії пізнання, а реконструкція, виявлення внутрішньої суперечливості смислів тексту. Такий спосіб, як вважає проф. М.П.Ткачук (див. його розмисли в монографії про Івана Котляревського: Ткачук М. Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси. – Суми, 2009) дослідження літературних текстів демонструє, як стосунки між читачем і текстом художнього твору видозмінюються з суб'єктно-об'єктних на суб'єктно-суб'єктні. Зосереджується увага на онтології внутрішнього, виникають пошуки можливостей інтерпретації самого себе.

Про цю важливу складову сучасної герменевтичної думки («конфлікт інтерпретацій», за виразом Поля Рікера) пише і Тетяна Біленко, значно поглиблюючи проблему, додаючи свій вагомий внесок у сучасну літературознавчу теорію. Маю на увазі насамперед главу 10 (розділ третій): «Автор – твір – читач:

особливості контакту». Автор наголошує на питанні спілкування людини з текстом, яке «підживлює» євангельськими текстами, що робить думку особливо переконливою, одухотворює її. Ця традиція давно існувала в літературі, а лише сьогодні після тривалої перерви оживлена, діє, як у поета: «…И в Евангелии от Иоанна / Сказано, что слово это – Бог» (М. Гумильов).

Концептуальним тут є твердження автора монографії про те, що «Слово у тексті (і творі) є тою ланкою, котра з'єднує в цілість духовні потенції автора і читача, адже один із них виклав те, що його боліло, а інший прагне це сприйняти» (с. 364).

Прискіпливо розглядаючи програми й твердження дослідників Слова, художнього тексту та його реципієнтів, починаючи від інтерпретації Святого Письма, поетики Арістотеля по сьогодення, автор монографії веде постійний з ними діалог, пристрасно утверджуючи своє ставлення до проблеми: «Хто може визначити (обчислити) той обсяг душевної енергії, нервів, серця, які було вкладено автором у кожне слово його твору та у твір загалом? Ніхто. Ніколи» (с. 372).

Кого хвилює і вабить до себе проблема дослідження Слова в художньому творі і ширше – проблема інтерпретації літературного тексту, – не може оминути ґрунтовну, пристрасно написану монографію з відвертими інтенціями та конотаціями автора. Цю працю слід увести в список обов'язкової літератури для філологів, надто тих, хто готовий глибинно досліджувати художній текст анагогічного спрямування, текст, вартий наших зусиль, нашої уваги, та – нашої любові.

Мар'яна Лановик, проф. (Тернопіль)

Секрет Леонардо

(*Леся Генералюк «Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва». – Київ: Наукова думка, 2008. – 544 с.*)

Вихід у світ нової книги – це складний процес, оповитий покровом певної таємничості. На сьогодні існує багато розвідок і досліджень із психології творчості, конструювання авторських світів, але вони навряд чи хоч на крок наближають нас до розуміння того, чому є люди, які обмінюють спокій і рутину буденного життя на тижні, місяці, а то й роки пошуків і самовдосконалення для втілення певного задуму; як і того, чим

мотивовані вони у виборі тематики, проблематики, систематики, які сили скеровують їхні кроки задля досягнення поставленої мети. Попри позірну прихованість таких причин (а вони, безсумнівно, у різних випадках будуть різними, як і резонанс від втілених задумів – не однаковим), у певні ключові моменти історії з'являються книги, поява яких постає як неминуча необхідність. Ці книги дивують, вражають, викликають безмір думок, міркувань та асоціацій. І часто передусім тому, що їхня тематика напрочуд близька і мовби знаходиться на поверхні, у всіх на виду (це ще більше спонукає задуматися – чому вона не була опрацьована раніше). Водночас не полишає відчуття, що поява цієї книги чекала «свого часу» – того історичного моменту, в який вона буде найбільш необхідною, найбільш промовистою, найбільш *актуальною*. Саме такою бачиться монографія Лесі Генералюк «Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва», яка нещодавно вийшла у видавництві «Наукова думка». Без перебільшення можна сказати, що наша гуманітаристика уже віддавна чекала на втілення подібного задуму. Те, що заявлена проблематика досліджена на прикладі творчості Тараса Шевченка, значно поглиблює її у сенсі сутнісно екзистенційному.

Актуальність, навіть певна нагальність, такого дослідження зумовлена багатьма факторами. Через глибину та різновекторність цього тексту та розглянутого в ньому спектру проблем навряд чи в такому короткому огляді (як цього вимагає академічний жанр рецензії) вдасться простежити навіть половину із них. Тому зосередимося на тих моментах, які бачаться ключовими, стрижневими, найсуттєвішими.

Загальновідомо, що усі «злами століть» є не лише найбурхливішими, найскладнішими, найхаотичнішими, а й найбільш вирішальними моментами історії, особливо у сенсі особистісно-індивідуального, культурно-національного самовизначення. Кожна «зміна століття» мов би по-новому ставить одні і ті ж питання: хто ми? задля чого ми на цій землі? який наш шлях? Пройдений відтинок, який залишився позаду, допомагає кожному новому поколінню зорієнтуватися щодо колишніх помилок та прорахунків і увійти в нове століття з оновленим, осмисленим баченням шляху, мов би скоригованим із перспективи минулого. Подібні проблеми самовизначення

постають перед окремими націями і народами. На зламі століть сама історія спонукає подивитися не тільки на годинники, а й на духовні компаси. І в кожної нації є ті глибинні духовні величини, орієнтуючись на які можна звірити свій шлях (чи відхилення від нього), щоби знати, як рухатися далі.

Без сумніву, для української нації одним із таких орієнтирів є постать Тараса Шевченка. Він утвердив підвалини нашої національної культури і став таким же її свідченням, як інші генії людства – Леонардо да Вінчі чи Мікеланджело Буонаротті для Італії, Вільям Шекспір для Англії, Сервантес для Іспанії. Тільки невігласи можуть ставити питання про те, чи вписується Т.Шевченко у цей ряд. Книга Лесі Генералюк дуже чітко розставляє усі крапки над і в цьому питанні. Авторка глибоко проникливо, з фактографічною точністю і достовірністю представляє перед читачем численні факти, які засвідчують ту багатогранність Т.Шевченка, що властива лише одиницям, якими є генії людства.

Взаємодія наукового і естетичного мислення у становленні його світогляду сформували в його особі два рівнозначні полюси – непересічного митця і талановитого дослідника світу. Інтермедіальність та інтерсеміотичність його мислення виявлялися у використанні різних кодів / мов мистецтва. Онтогенетична за своєю природою єдність мистецтв відкрила можливість для взаємопоглиблення, максимально об’ємного, моделюючого відтворення дійсності задля повноти сприйняття глобальних ідей.

Поліморфність художнього світу українського генія викристалізовувалася в освоєнні різних технік у мистецтві – малярстві, скульптурі (ліплення, відливання, гальванопластика), в літографії та різцевому офорті, в галузі офорту-акватинти та ін.; в літературі самореалізація відбувалася в різних жанрах поезії, прози та драматургії. Дослідницький потенціал Т.Шевченка найбільше виявився у сферах історії та археології, фізики й мінералогії, географії та геології (особливо під час Аральської та Каратауської експедицій), астрономії, зоології, ботаніки, психології та антропології. До того ж від художника вимагалося освоєння законів геометрії та оптики, необхідних для побудови перспективи, анатомії – для зображення тіла у статиці й динаміці, знання математики.

Леся Генералюк у своєму авторському розслідуванні зі скрупульозністю оприсутнює факти і документальні підтвердження, уривки зі щоденників, листування, свідчення друзів та сучасників українського мислителя задля виявляння його зацікавлень та глибини розробок у кожній окремій галузі: «Універсалізм Шевченка, який виявився не тільки на міжвидовому рівні культури (поет – художник), а й на видовому рівні мистецтва (живописець, графік, скульптор), на його жанрових пріоритетах (портретист, пейзажист, своєрідний жанрист), на технічно-виконавському рівні (віртуоз акварелі, вправний рисувальник, висококласний гравер-офортист, літограф, майстер олійного живопису, мішаної техніки) має ширші виміри. Таке поєднання і взаємодія різних аспектів у всебічно обдарованій натурі митця й мислителя має надзвичайно велике значення для розуміння його масштабу, для осягнення його літературно-мистецького внеску в художню культуру України та світу» (С.19).

Як засвідчує текст рецензованої книги, а також широко представлені в ній історичні документи та архівні матеріали, важливу роль у формуванні стереофонічного сприйняття світу й міжетнічного світогляду відіграли не лише окремі віхи життя митця (часті переїзди у молодому віці, участь у наукових експедиціях, заслання), а й вічна потреба духу непересічної особистості у нових пошуках, внутрішня необхідність самоосвіти та самовдосконалення. Кожна нова грань, опанована Т.Шевченком, поглиблювала вже існуючі. Так вивчення історичних джерел, літописів, пам'яток народної творчості було необхідним для достовірного втілення історичного матеріалу, відтворення етнографічної специфіки, своєрідності створюваних образів; предметне знайомство з географією Азії давало можливість із середини проникнути в інший культурно-історичний простір і з фактографічною достовірністю описувати «нетутешні» для слов'янина чи європейця загалом феномени – каравани, міражі, орнаменти східних килимів та інші національні предмети побуту; знання культурології та антропології давало можливість вдало схопити характерні народні типи різних націй, особливо Сходу (у правдивих і невимушених житейських ситуаціях митець доносить до нас життя та побут казахів, крізь серпанок східної казки змальовує образи азійських жінок, в

біблійних ілюстраціях – проймається духом старозаповітної та новозаповітної традицій). Знайомство з географією навчило тонко відчувати ландшафт як органічну частину твору, змальовувати невідомі острови та скелі, усипані кварцем блідо-рожеві солончаки, безлюдні пустелі; знання місцевих назв рослин і тварин, специфіки посуду, елементів одягу, інших побутових деталей допомагало помістити своїх персонажів у природний для них контекст, досягти історичної достовірності змальованого. На цьому різнобарвному тлі ще відчутніше проступала самобутність українців, неповторність української природи, так вміло прописані і в художніх, і в літературних творах.

Це дає авторці монографії підстави обґрунтувати концептуальність та поліструктурність індивідуальної картини світу Т.Шевченка, а також непроминальне значення постаті українського генія, який акумулював у собі риси Людини Ренесансу (з його багатомірністю), Просвітництва (з його інтелектуальним потенціалом), Романтизму (з його божественною та нескінченно-варіативною картиною світу). Такі глибокі натури завжди є свідченням багатовікової давності нації, яка їх породила. Попри те, що генії усіх часів і народів – неповторні особистості (постулат, втілений у формулі, що другого Рафаеля не буде), – для них усіх притаманні певні спільні риси.

По-перше, попри глибину і масштабність їхніх здобутків, попри універсалізм їхніх постатей, кожен із них є людиною не лише широкого спектру знань, а й широкої амплітуди почуттів. Також титанічну працю, яку їм вдається проробити за короткий вік свого життя, і яка для кожної звичайної людини виглядає непосильною, непомірно важкою, вони виконують із легкістю, навіть певним захопленням і насолодою. В яких би обставинах вони не опинялися (відомо, що доля не завжди милостива до вибраних, але геній залишається генієм і в екстремальних умовах), вони втішаються життям і світом, який щодня мовби відкривають для себе по-новому. Такий підхід до життя і творчості цілком стосується й українського митця. Як вказує дослідниця: «Замилування, «восторг» пронизують практично всі його твори» (С.28). Подібного ставлення до життя і світу він шукає у своїх сучасниках, заглядаючи в обличчя різних за віком,

статтю, етносом людей; вивчаючи за допомогою пензля усі порухи їхніх душ в одухотворених портретах.

По-друге, кожен непересічний митець не піддається владі зовнішніх обставин, зовнішньої дійсності, він завжди стоїть вище над цим світом, завжди до нього не причетний, відчужений, тому часто не сприйнятий сучасниками. Натомість він творить свій власний світ, наповнюючи його новими ідеями, думками і образами. Тут зайвим було би говорити про самобутність духовної реальності, створеної Т.Шевченком, як і недоречно намагатися обґрунтувати якусь зі сторін його творчості крізь призму психофізіологічних спостережень (на нашу думку, намагання Лесі Генералюк пояснити окремі творчі вияви «правопівкульними» чи «лівопівкульними» характеристиками людського мозку, надавати перевагу то одній, то іншій у різні періоди життя Шевченка, значно спрощують проблему, заземлюють у сферу матеріального те, що до цієї сфери не належить, а лише крізь неї може проявлятися).

По-третє, кожна знакова постать, як би це банально не звучало в наш безталанний вік, завжди залишається сином чи дочкою свого народу. Ця національна закоріненість виявляється надзвичайно вагомою. Геній не мислиться відірвано від своєї нації, і навпаки – з часом він стає знаком історії, без якого вже немислима ця нація; її минуле тільки й можна схопити, зрозуміти і описати через оптику її визначних людей.

Рецензована книга вдало віддзеркалює цю рису українського мислителя: не зважаючи на те, що він майже усе своє життя був відірваний від рідної землі, він її не зрікся, виплекав свою націю у своєму серці. Крізь нелегкий досвід він зумів побачити закономірності націєтворчих процесів, з'ясувати глибинну суть уроків історії, механізми суспільних явищ у їхній проекції на становлення і розвиток нації. Національний стрижень Т.Шевченка не розчинився у тій міжетнічності, в якій він перебував через постійне зіткнення із життям інших народів. У багатовимірній картині світу для нього центральне місце займала мальовнича Україна з її містами і селами, ошатними садами і неозорими степами. Шукаючи власне коріння у фольклорних та історичних стародруках, Т.Шевченко глибинно осмислив різні зрізи українського культурно-національного простору; взаємодію селянської традиції (з її віддзеркаленням в українській іконі,

лубковому мистецтві, народному театрі) із князівською, козацько-лицарською, шляхетською, купецькою та ін.; взаємовпливи та взаємопроникнення різних духовно-ціннісних орієнтирів.

Трагізм світочуття українського генія поглиблений розривом із рідною землею й усвідомленням того, що так нищівно руйнується його народ із тисячолітньою духовною традицією, з неповторною багатовіковою спадщиною; що колись високий духом люд і його земля перетворюється на територію руїн, розорених могил, сплюндрованих святинь. Усе колись важливе і сутнісне втратило свої імена (звідси значна частина його образів – це безіменні села, безіменні люди, безіменні могили). Навіть віра предків замінена «казенним православієм», яке уже не залишає місця для спокійного благоговійного, богобоязного і благочестивого життя. Нівелювання національної пам'яті, спотворення української історії, можливість девальвації етнічних основ поставало для поета страшною екзистенційною катастрофою: «Погибнеш, згинеш, Україно, не стане знаку на землі». Через якийсь «момент геніального прозріння» він усвідомив необхідність культурно-національної репрезентації; тому «акцентування, або ж «матеріалізація» власною творчістю, цього захованого, таємно і явно знищуваного мегасвіту, близького йому генетично, унаочнення його всіма можливими засобами стане Шевченковим надзавданням» (С.186-187). Іншими словами, геній не може бути генієм тільки задля себе, задля творення власної мистецької дійсності, але й задля цілей становлення тієї нації, з якої вийшов, і яку репрезентує у світі.

Окрім того, геній декларує і сповідує особливу духовну ієрархію вартостей, через які має змогу виявити велич і незнищенність духу в матерії. Саме тому його твори по-новому прочитуються в наступні віки і в кожну епоху звучать актуально, адже втілюють непроминальні вічні цінності. Усе, що він робить і що проголошує, завжди є засобом сказати щось більше, означити вагомо сутнісне. У ньому незримо присутня трансцендентність, яка наділяє його божественною функцією пророка, глашатая і будителя нації, тому його життєва позиція непідвладна жодним цензурам і заборонам. У хаосі світового Вавилону він зберігає пам'ять праісторії людства, тому тяжіє до відновлення «ладу предвічного», повернення втраченої гармонії.

Шедеври великих митців (у якій би царині вони не творили) фіксують зв'язок минулого з майбутнім, передають наступним поколінням пам'ять віків, стають для усіх небайдужих своєрідним «вживанням у вічність», яке несе в собі духовне оновлення. Саме тому для Т.Шевченка мистецтво є квінтесенцією духу, а «божественное искусство» не тільки тотожне втіленню ідеалу прекрасного у кордоцентричному ключі, а й лежить в етичній площині. Споконвічна гармонія людської душі виявляється не лише у динамічній єдності макро- і мікрокосму, а й у повсякденному бутті, однак вона не мислима без свободи особистості, коли людина сама визначає «свій образ за власним рішенням» (С.131).

Водночас і в житті, і у творах великих корифеїв присутнє філософське відчуття минущості моменту – швидкоплинності, незворотності ходу подій, непоправності помилок індивідуальних та історичних, – яке вони свідомо чи несвідомо як застереження передають кожному, хто прислухається до їхнього голосу. Картина світу генія – це «специфічне світосприйняття універсальної людини, що «бачить Бога» в найменшому листку, опановує найменші форми речового світу і найдрібніші деталі його плинності, але водночас … зосереджує свої думки на глобальному предметі…» (С.48).

Леся Генералюк, як це видно із її книги, володіє неабияким науковим хистом, адже зуміла поєднати різні грані творчості великого українського митця, рівномірно представити різні сфери його зацікавлень, вписати нашого національного генія в широкий європейський контекст сумірних за розмахом таланту великих постатей минулого, виявити суголосність його думок із поглядами сучасних і несучасних йому мислителів. Вона блискуче справилася із поставленим надзавданням охопити багатомірність різновекторних взаємодій, і водночас відчутно зафіксувати те, що поза межами світу, що невимовне, ледь вловиме, що тільки при особливому проникненні виявляє себе у творчості непересічних особистостей.

Надзвичайно сильною стороною рецензованої книги є її міцне теоретичне підґрунтя. Актуальні на сьогодні проблеми феноменології та психології мистецтва, концептуалізму, синестезії та асоціативності мислення представлені тут у зв'язку з новітніми розробками гуманітаристики XIX – XX ст., із виходом

на здобутки не лише значної низки українських науковців, а й багатьох закордонних вчених (у тому числі К.-Г.Юнґа, О.Шпенґлера, Л.Вітґенштайна, М.Гайдеґґера, Ю.Лотмана і багатьох інших).

Вартий особливої відзнаки чітко прописаний і ретельно розроблений термінологічно-понятійний вектор. Тут по-новому осмислена термінологія гуманітаристики ще від часів Античності (як-от екфразис і гіпотипозис) і до найсучасніших тенденцій у сферах інтерсеміотики та інтермедіальності; площини літературознавства і малярства взаємовіддзеркалюють і взаємопоглиблюють значення спільних термінів (образ, пейзаж, портрет, жанр, композиція, символ, алегорія, ремінісценція та ін.); специфічно прочитуються терміни, які знаходяться на перетині словесного та візуального мистецтва, зокрема кінематографу (світлоефект, рухоме зображення, міжкадровий монтаж, перехресний монтаж, зміна монтажних ритмів, панорамування, стоп-кадр, зміна кадру, план зображення та ін.). Розробка системи образів-концептів у творчості Т.Шевченка є теж цілком новим поглядом у нашій науці про літературу.

Вражає також багатогранність фахової підготовки дослідниці, що простежується і в майстерності текстового аналізу, й у широті та багатогранності залучених контекстів. Авторка однаково вільно оперує новітньою методологією у сферах літературознавства та мистецтвознавства, її насичений і місткий науковий почерк тяжіє до специфічної метамови, яка високо ціниться в сучасній науці. Вагомість монографії для українського літературознавства виявляється також у тому, що в ній пунктирно намічені історико-літературні, теоретико-літературні та компаративістські вектори подальших можливих розробок.

На окрему увагу заслуговує ще один аспект книги, а саме її спроектованість на наболілі виклики сьогодення, які для кожного окремо й для української нації в цілому загострили проблему культурно-історичної, ідеологічної, релігійної, етичної самоідентифікації; підсилили необхідність невідкладно визначитися зі шкалою цінностей та духовних пріоритетів і дати відповіді на ключові екзистенційні питання буття. Прочитання дослідження Лесі Генералюк резонує потребу подолання насаджених стереотипів і хаосу безликих симулякрів

постмодерного дискурсу задля пошуку власної ідентичності. Її ґрунтовна праця є своєчасною і переконливою відповіддю на провокації, які чинять сьогоднішні «бузинові автори/тети» та їхні поплічники (до останніх належить зокрема О.Корабльов з його антинауковими, дріб'язково-мілкими випадами проти України і Т.Шевченка у статті, що оприлюднена в часописі «Дружба народов», Те, что у края. – 2008. – №7[7]. Не в нашій владі знати, про що вони згадають перед смертю; але у нашій владі вибирати, що маємо пам'ятати, доки ми ще живі.

У передмові до однієї із знакових книг про трагічну долю українського генія «Вічний як народ. Сторінки до біографії Т.Г.Шевченка» Іван Дзюба писав: «Якщо спроможемося осягнути цю універсальність і вселюдськість Шевченка – в усій його особистій і національній індивідуальності, – то визволимося від влади стереотипів сприйняття й інтерпретації, жертвою яких не раз ставав Шевченко» (К.: Либідь, 1998. – С.13). Голос Лесі Генералюк є втіленням подібних сподівань її попередників і вагомим словом на шляху до такого духовного звільнення. Авторці вдалося напрочуд вміло зобразити, як життя великого українського митця стало втіленням «секрету Леонардо», і впритул наблизитися до його розгадки. Кожен проникливий читач зможе відшукати у книзі, у чому полягає суть і сила цього прадавнього секрету.

---

[7] «Чем выше его превозносили, тем ниже ниспровергали: он и поэт никчемный, и человек ничтожный, и вообще — пьяница, развратник и, страшно вымолвить, вурдалак! (Да, да, именно так называется одна из книжек про народного поэта: "Вурдалак Тарас Шевченко"!) А еще: какой же он украинский писатель, если прозу и дневники (дневники!) писал по-русски! Но даже не это главное, когда речь идет о культурном герое. Вопрос куда серьезнее: в состоянии ли он выразить все действительные, включая и сокровенные, чаяния своего народа, достаточно ли у него высоты, глубины и широты, чтобы заполнить собой формулу — "наше все"? Сравнивая Шевченко с Пушкиным, Иосиф Бродский отвечал на эти вопросы резко отрицательно: будь ты хоть патриот, хоть космополит, но перед смертью, которая всех рассудит и все расставит, тебе вспомнятся "строчки из Александра", а не "брехня Тараса"«.

Володимир Ступінський, доц. (Тернопіль)

Інтертекст як сфера наукового дослідження

(Ганна Віват. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності. Монографія. – Одеса, 2010. – 368 с.)

За рекомендацією Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (науковий редактор професор Ю.І. Ковалів, рецензенти проф. А.Ткаченко та проф. Н.Шляхова) побачила світ цінна й актуальна праця, у якій здійснена спроба розібратися у інтертекстуальній практиці поетів-дисидентів І.Калинця, І.Світличного, В.Стуса, М.Руденка. Авторка чітко і доказово формулює актуальність дослідження, доводячи посил про майже не досліджений аспект інтертекстуальності зазначених у об'єкті майстрів пера сучасної української поезії. Якісно засвоєна та структурована теоретико-методична база дає можливість Ганні Віват заглибитись у природу алюзій, ремінісценції, цитацій, стилістиці поетики майстрів художнього слова.

Розділ І «Інтертекст як літературознавча проблема» розкриває феномен багатошаровості світу творів дисидентів. Авторка доводить, що поетична спадщина І.Світличного побудована на літературознавчих діалогах; торкається своєрідності міжтекстуальних «заломлень» лірики М.Руденка, «текстуального накладання» в І.Калинця тощо. Переконливими є висновки до цієї структурної одиниці монографії: «Інтертекст дисидентів розмежований не лише типологічно, а й виявляється на різних рівнях організації: 1) жанровому, 2) сюжетно-образному, 3) концептуальному, 4) парадигмальному, 5) міжтекстуальність виявляється на рівні вишуканої гри ритміки, строфіки, мелодики, фоніки і навіть графіки; звертаються поети і до пародії, яка базується на сатирі, рідше – на іронії (с.41).

У розділі ІІ «Онтологічна та екзистенцій напарадигма у творчості українських дисидентів» (с. 42 – 159) дослідниця проникає углиб філософських шукань мистців: увиразнює особливо оприявлену філософію самотності, ремінісценції ніцшеанства, кордоцентризму; спеціально виокремлюються християнські шукання у поетичному світі В.Стуса та реанкарційні мотиви у текстах М.Руденка. Дослідниця виводить

читача на роздуми про феномен поетичного світу українських дисидентів як зразків довершеного інтелектуального письма. Особливо це стосується прочитання поезії І.Калинця, що здійснюється крізь призму його світоглядної системи, побудованої на засадах національної самобутності, історичної та етнографічної пам'яті. Уважне компаративістичне заглиблення в тексти І.Калинця та М.Руденка дає право авторці говорити про спільну так звану вогнепоклонницьку концепцію, базовану на архетипах праукраїнського духовного світу (с. 53 – 66). Генезі тяглості біблійних мотивів крізь усі кращі зразки іудейсько-християнської літератури в їх інтертекстуальному вимірі теж присвячено частину дослідження: піддані скрупульозному аналізу цілі цикли з доробку поетів-дисидентів І.Калинця, М.Руденка, І.Світличного, В.Стуса у формі алюзій, ремінісценції, цитації, перефраз, сюжетних колізій, образів (порівняння поета з Ісусом Христом у І.Світличного; у Стуса ліричному герою являється Бог у вигляді вогненного стовпа; символічний образ вогненного стовпа знаходима у поезії І.Калинця; про стовп диму як алюзію з Біблії згадує М.Руденко). Як аксіому слід відзначити думку авторки про те, що поети-дисиденти розробляли як старозавітну, так і новозавітну сюжетно-образну тематику, «але в їх ліриці превалює євангельська проблематика високої жертовності, свідомої самоофіри, добровільного несення Хреста, страстотерпнства, активної життєвої позиції та інших моральних цінностей» (с. 99).

Дослідниця виділяє як окрему структурну одиницю проблему фізико-математичних та астрофізичних алюзій у творчості вищезгадуваних поетів (с. 99 – 129). Відзначимо сміливість авторки, що взялася за таку складну тему – вивести окремо взяте літературознавче дослідження на міжнауковий, в цьому випадку, природничо-математичний обшир. Констатуємо, що, на наш погляд, задекларована тема так і залишилась скоріш амбіційним планом, що не знайшов реального відображення у тексті монографії. Зате підрозділ «Оніропростір та онірична інтертекстуальність у дисидентській ліриці (с.129 – 158) – чи не найвдаліший у дослідженні. З межовими станами оповідачів і персонажів, ліричних героїв у стані марення, сп'яніння, божевілля, сну дисидентській поезії пані Ганни розібралася і потрактувала цей пласт доказово, виразно і стисло.

Літературно-мистецьким контактом та паратекстуальним зв'язкам у доробку поетів-дисидентів присвячено третій розділ монографії (с. 160 – 239). Міжтекстові зв'язки, перегуки та збіжності, інтертекстуальність і новизна поетичних жанрів та форм версифікації, паратекстуальність як засіб авторської інтерпретації, інтермедіальність як результат духовного впливу мистецтва на творчу особистість складають смислову наповнюваність глави. Композиційної довершеності аналізованій частині роботи додали б, на наш погляд, загальні висновки, які відсутні.

Розділ четвертий «Традиційні сюжети та образи у творчій інтерпретації поетів-дисидентів» (с.240 – 288) побудовано на розгляді багатогранної творчої рецепції індивідуально зінтегрованих традиційних сюжетів, мотивів, образів та міфологічних архетипів, що репрезентують одну з найприкметніших творчих рис художньої системи творчості поетів-дисидентів: поетичні тексти проаналізовано з погляду виявлення типології традиційних образів. Ганна Віват виводить цікаву ґенезу традиційних сюжетів і образів ще з часів Київської Русі, які, в свою чергу, вели тяглість з античної ґенези до власне християнської і паралельно кельтської. Звідси і заголовки підрозділів: «Традиційно-образний матеріал античної і проукраїнської ґенези», «Міфологічно-літературні традиційні образи», «Традиційні сюжети і образи біблійної ґенези», «Історичні алюзії та традиційні образи історичної ґенези», – та переконливі висновки: «Довершено створений одного разу літературний образ або вдало віднайдена асоціація, що є художнім відображенням суспільних чи психологічних закономірностей певної доби, на інтертекстуальній основі можуть вийти за межі свого часу та національної культури, в якій їх було створено, можуть стати центральним образом твору з іншим сюжетом, іншої епохи, зберігаючи ідейну функцію, близьку до протосюжетної. Первинний образно-сюжетний матеріал, ре інтерпретований іншим автором, іншої доби, в інших умовах призваний бути тією ланкою, яка поєднує різні часовопросторові площини, відтворює духовний зв'язок поколінь» (с. 288).

Розкриттю специфіки пісенних алюзій, ремінісценції, стилізацій у ліриці, ролі казкового епосу, метафоричності (фраземіки) в творчому доробку І.Калинця, М.Руденка,

І.Світличного та В.Стуса присвячує дослідниця п’ятий розділ «Фольклорна та фольклороїдна інтертекстуальна практика поетів-дисидентів» (с. 289 – 320). Загальні висновки до всієї роботи виписані ґрунтовно:

Авторка чітко згрупувала науковий матеріал про стан дослідження інтертексту, спираючись на теоретичні набутки світових авторитетів у цій сфері науки: М.Бахтіна, Фердінанда де Сосюра, Р.Барта, М.Ріффатера, Ж.Женетта, М.Блума, Ю.Крістевої. Здійснена спроба творення авторської класифікації інтертекстуальних зв’язків у художньому тексті. Уперше класифікацію інтертекстуальних зв’язків вибудовано на основі загальної теорії множин і теорії реляцій.

Дослідження інтертексту світу І.Калинця, М.Руденка, В.Стуса, І.Світличного здійснено з урахуванням методологій Ж.Женетта, О.Жолковського, М.Ігнатенка та ін. Виявлено енциклопедичність, інтелектуальну наповненість текстів поетів-дисидентів, ґрунтовану на сплаві світових філософських шукань та вчень (екзистенціалізму, кордо центризму, діалектизму, ніцшеанства, буддизму, даосизму, язичництва, християнства).

Простежено ключові естетико-парадигмальні тенденції творчого набутку мистців поетичного пера та їх інтермедіальну практику. Виявлено певні авторські світоглядні концептуальні підходи шляхом вивчення паратекстуальних зв’язків.

Досліджено багатогранну рецепцію традиційних сюжетів, мотивів, образів (феномен традиціоналізації). Окремого слова заслуговує зібраний та опрацьований авторкою науковий апарат монографії, що складає 404 одиниці: від шкільних підручників з української літератури до світових теоретико-літературознавчих, філософських трактатів.

Безперечно, монографічне дослідження Г.Віват заслуговує на особливу увагу науковців, студентів, пошукачів у царині сфери нового прочитання української поезії з огляду на виявлення інтертекстуального поля множинності.

Микола Ткачук

Сучасні виміри архетипних образів та сюжету

(Забужко Оксана. Казка про калинову сопілку. Повість. – К.: Факт, 2010)

У сучасній українській літературі яскравим представником постмодерного дискурсу є ***Оксана Забужко***, авторка відомих повістей «Інопланетянка», «Книга буття», «Сестро, сестро», «Дівчатка» «Я, Мілена», «Казка про калинову сопілку», романів «Польові дослідження з українського сексу», «Музей покинутих секретів» та інших.

Твори Оксани Забужко викликали інтерес у європейських критиків, які називають їх «сучасною класикою». Тонке змалювання психічного світу героїнь українською письменницею спонукало зіставити її художній світ зі світом австрійської письменниці (романи «Піаністка», «Діти мертвих») лауреата Нобелівської премії *Ельфріди* ***Єлінек*** та англійської романістки («Любов», «Окремі враження») *Анджели* ***Картер***. У центрі уваги текстів цих прозаїків – внутрішній світ жінки: сестри, матері, подруги, творця своєї долі. Їх об'єднує гуманістичний пафос, віра, що добро завжди перемагає зло.

У художніх шуканнях авторка «Казки про калинову сопілку» спиралася на усну народну творчість, її архетипні образи, осмислюючи життєвий матеріал у сконденсованій формі, коли читач спостерігає за кульмінаційними моментами людського буття. Наративна стратегія будується на засадах діалогізму, спонукаючи художню уяву читача осмислити причини подій, передісторій героїв, мотивів їх вчинків, загалом контексту конфлікту. Недаремно фольклорні сюжети часто були джерелом для літературних творів, іноді письменники опрацьовували лаконічні ліро-епічні поезії в розлогих жанрах драми, повісті. Так само Оксана Забужко, міркуючи над своєю повістю, зазначила, що в ній звернулася до традиційного фольклорного сюжету: «*Один із таких автентичних казкових сюжетів, власне, навіть міфологічну парадигму про «дідову дочку – бабину дочку» (татова доня – мамина доня), я й використовую. Сюжет народної казки про калинову сопілку сам по собі напівдетективний: казка ж не пояснює, чому відбулося вбивство, тільки – як убійницю викриває неживий предмет, сопілка. А все інше фольклор лишає за кадром – що це за жіноча «раскольніківщина» така, вбивство сестри сестрою?*» Сюжет твору перегукується з біблійною легендою про вбивство Каїном брата Авеля. Авторка осмислює цей мотив у контексті богоборської сутності Каїна, згідно з традицією світової

літератури, зокрема так трактується цей образ у містерії «Каїн» Джона Байрона, поемі «Смерть Каїна» Івана Франка. На українському ґрунті цей сюжет розроблявся у романі «Земля» Ольги Кобилянської.

Це визначило жанрову природу твору – психологічна повість, проте, як вказує назва твору, на художню структуру вплинули жанр казки, переказу, притчі. Події в творі, як і в традиційній казці, розгортаються послідовно, від народження героїні до кульмінаційного моменту. Використовуються в художньому наративі трикратні повтори, притаманні казкам. Героїня наділена магічною здатністю: вміє знаходити підземні води. Фантастичними є сцени спілкування героїні з перелесником. Час і простір у творі є умовними (українське село приблизно XVIII століття). Проте сюжетно-композиційні особливості вказують на приналежність твору до жанру повісті. В її основу покладено концентричний, однолінійний сюжет про події з життя однієї родини. Фантастика поєднана з реальним побутом та змалюванням психічного життя героїв.

Сюжет розгортається навколо протистояння двох дочок – «дідової» та «бабиної», які нерівноцінно обділені любов'ю матері та батька. Мати дочок Марія вийшла заміж не з любові, а наперекір батькові, який не схотів її віддати за закоханого. Відтак донька Ганна, яка народилась міченою з півмісяцем на голові, стала для матері чи не єдиною втіхою. На неї мати покладала великі надії, прагнучи так компенсувати свою недолю: «*От мати й чекала – плекаючи потай гадку, чи не судилось, бува, її первісточці князівство або й королівство, бо чей же не простого мужика їй наречено тим місяцем, таку-бо долю навряд чи варт було б зумисне виписувати немовляті на лобі, – за всім тим твердла в ній повільна, необорна, уже мовби аж і власною силою наладована певність, наче обрано її дитину на приділ незвичайний, про який людським дітям і не мріяти*». Молодша донька Олена могла розраховувати лише на щиру любов батька. Так сформувався конфлікт між доньками. Проте Ганна не знаходить спільної мови не лише з сестрою, а й з навколишнім оточенням. Власна краса, сподівання на виняткову долю, а пізніше виняткові надприродні здібності сформували зверхнє ставлення до односельчан. Ті ж у свою чергу не сприймали Ганну, вважаючи її гордячкою, й насторожено ставились до неї, а

подруги заздрили їй. З образом Ганни пов'язаний мотив винятковості героя, якого не розуміє оточення, через це вона самотня. Натомість героїня захоплюється власною красою, у неї висока самооцінка, яка переходить у самозакоханість. Проте в критичній ситуації вона стає залежною від суспільної опінії. Думка про те, що з неї будуть сміятись через заміжжя молодшої сестри, стає для неї нестерпною, вчинок Олени, на її думку, перекреслює всі її сподівання на щастя. Таку егоцентричність героїні символізує й просторові площина твору: всі події відбуваються в селі та навколишніх селах. Показовим є те, що Ганна через побутові дрібниці не знаходить можливості вирватись з села, поїхати до міста, де, можливо, реалізується її доля. Відтак всі її уявлення про ситуацію з заміжжям Олени пов'язані з оцінкою їх у рідному селі та втратою її високого статусу. Отоже, почуття гордині, набуває рис гріха, що увиразнюється у суперечці з священиком, аргументи якого вона не сприймає. Це почуття приводить її до демонічних сил.

З головною героїнею пов'язана проблема фатуму, неминучої долі. Вже на початку твору віщування – знак на новонародженій, зустріч з прочанкою вказує на майбутню небезпеку для дівчинки. З такими знаками постійно стикається Ганна: батько розповідає про зображення Каїна та Авеля на місяці, на заваді пошуків води стає потопельник, вона знаходить вбивцю. У творі порушується морально-філософська проблема: чи могла Ганна уникнути своєї долі, чи був її злочин неминучий? Недаремно дівчина запитує священика, чому Бог допустив вбивство Авеля? Сама героїня наділена й позитивними рисами, буває приязна до сестри, завдяки її праці процвітає сім'я, а Олена збирає придане.

Кульмінацією твору є утвердження темного начала в душі Ганни, вбивство сестри як протест проти Бога. У розв'язці повісті Забужко йде за фольклорним сюжетом: психоз, перетворення душі людини у предмет і завдяки цьому викриття вбивці. Не порушує сюжет притчевості біблійної легенди, коли Ганну викривають, у творі не йдеться про її покарання, вона безслідно зникає.

Своєрідною є наративна організація твору, в якій імітується усноопові дна манера, характерна для казок, переказів, народних оповідань. При цьому експліцитний оповідач вдається

до несподіваних відступів від основної сюжетної лінії, коментарів події та осіб, звертань до читачів. Автор зазначала, що в тексті «присутня мовна стилізація, така зумисна «архаїзація» оповіді». Водночас у художньому наративі простежується імітація потоку свідомості, за допомогою якого передаються швидкоплинні думки, почуття, спогади, які у свідомості людини перериваються раптовими асоціаціями, думки постійно чергуються одна з одною, часто химерно переплітаються. Через це мовлення оповідача насичене вставними епізодами, думка набуває форми тези/антитези. Оксана Забужко вдається до нагромадження речень, які поєднує тире. Завдяки особливій викладовій манері письменниці вдалося змоделювати емоційно-психологічний стан дійових осіб, відтворюючи у мовленні наратора невласне прямої мови героїв і оповідача шляхом комбінування, представити амбівалентність думок і поглядів на зображені події. При цьому події змальовуються з погляду матері та Ганни, а позиція сестри та батька передається словами оповідача. Завдяки цьому наративному прийомові акцентується психологічна мотивація вчинку Ганни.

Переосмислення фольклорного та біблійного мотиву в повісті «Казка про калинову сопілку», з'ясування психологічних причин сестровбивства порушує перед читачем важливі морально-філософські проблеми, пов'язані з призначенням людини на землі; свободою вибору між добром і злом; взаєминами особи і суспільства; заздрістю та гординею; впливом суспільної думки на вчинки особи; змушує замислитись над важливістю сімейного виховання. Забужко передає трагічність образу Ганни, оскільки дівчина не може вирватись з нав'язаних їй матір'ю уявлень про майбутню долю та призначення жінки.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Від дискурсу відповідальності та свободи до дискурсу влади: український роман 1920-1930-х років у світлі авторської свідомості

(Філатова О. Український роман 20-30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості: Монографія. – Миколаїв: Іліон, 2010. – 485 с.)

В інтелектуальній стратегії розвитку сучасної гуманітарної думки виразно окреслюється тенденція руху від «літературоцентризму» і "текстоцентризму" до проблем літературної антропології. Акумулювавши та ґрунтовно переосмисливши вітчизняний і зарубіжний досвід, новітній методологічний підхід легалізує безпосередню кореляцію між ідеями автора, характером їхнього оприявнення у внутрішньотекстовому "бутті" та "психодіахронологікою" естетичного суб'єкта. Власне, в такому ключі написана монографія Оксани Філатової "Український роман 20 – 30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості", що вперше репрезентує системний, цілісний аналіз української романістики перших пореволюційних десятиліть у фокусі авторської свідомості. Точніше, осмислення специфіки "функціонування", динаміки "розвитку", логіки "трансформації" ментальних актів творця роману 20 – 30-х років та вивчення характерних способів і форм текстового оприявнення означеного феномену.

Виконане дослідження, цілком очевидно, є актуальним як в історико-літературному, так і в теоретичному аспектах. По-перше, аналіз роману крізь призму авторської свідомості увиразнює загальну картину українського літературного процесу 1920 – 1930-х років, уточнює й конкретизує уявлення про специфіку світовідчуття та світорозуміння письменника, модуси художнього світомоделювання в період зміни художніх парадигм (модернізм – авангардизм – соцреалізм). Разом із тим авторка розширює і поглиблює зміст вияву основних ідентифікаційних, структурних та функціональних стратегій роману. По-друге, осмислення такої важливої проблеми, як проблема автора та пов'язаного з нею питання про авторську свідомість, дозволяє систематизувати й узагальнити наукові здобутки, проаналізувати проблемні моменти, визначити конкретні перспективи вивчення означених літературознавчих категорій.

Комплексний підхід до дискурсу української романістики зумовив у монографії вибір художнього матеріалу. В

полі наукових зацікавлень автора як найбільш відомі й досліджені, зараховані до національної класики (“Вальдшнепи”, “Дівчина з ведмедиком”, “Місто”, “Невеличка драма”, “Подорож ученого доктора Леонардо …” та ін.), так і менше знані та вивчені романи (“Донна Анна”, “Честь”, “Чорне озеро”, “Ведмідь полює за сонцем”, “Золоті лисенята”). Окрім того, до наукового аналізу залучено значний корпус літературознавчих і літературно-критичних статей, тогочасну періодику, маніфести, програми організацій та угруповань тощо. Реалізації поставленої мети, виконанню чітко визначених концептуальних завдань роботи сприяє добре продумана структура книжки О. Філатової, у якій спостерігаємо системну кореляцію теоретичних та дискурсивних практик. Якщо в першому розділі вектор аналізу в основному сфокусований на загальнометодологічну проблематику та ґрунтовну експлікацію теоретичних питань (“проблема автора в теоретико-літературному рецептивному полі”, “міждисциплінарні принципи моделювання авторської свідомості”, “типологія “модусів буття” свідомості автора”), то логіка наступних трьох розділів книжки спрямована на історико-літературну реконструкцію динаміки формування, кристалізації і зміни свідомості автора роману в кризові історичні моменти, аналіз конкретних механізмів її оприявнення на структурному та семантичному рівнях романного тексту.

Виходячи з позиції, що літературний твір є естетичним маніфестом “життя” свідомості, яка в свою чергу матеріалізує ментальну сферу й характеризується іманентними способами буття, дослідниця виокремлює такі домінантно-репрезентативні типи свідомості автора-творця українського роману 20 – 30-х років ХХ ст., як-от: конвергентний, дивергентний та авторитарний. З погляду О. Філатової, дискурс “конвергентної” свідомості в історії української романістики першого пореволюційного десятиліття моделює художню конструкцію фундаментальних фактів “буття-в-світі” людини як рівноцінний та рівноправний комунікативний зв’язок “я” та Іншого. “Взаємне визнання один одного” на тому чи іншому рівні взаємозв’язку, стверджує дослідниця, стає експліцитною проблемою індивідуально-авторської інтерпретації М. Хвильового, В. Домонтовича, М. Могилянського, В. Підмогильного та ін. Скажімо, інтерсуб’єктивний діалог у сфері моральної свідомості,

за словами авторки, виразно актуалізується в художній площині романів “Честь” і “Донна Анна”, діалогіка суперечливого “співбуття” фемінного / маскулінного – в “Невеличкій драмі”, в романах “Дівчина з ведмедиком”, “Чорне озеро”, “Недуга”, внутрішній діалог між “я” і “не-я в мені” – у романах “Вальдшнепи”, “Місто”, “Доктор Серафікус”; шляхи конвергенції “людини з людиною” вивчаються у “Робітніх силах”, “Чорному ангелі” тощо.

Дивергентний тип авторської свідомості, як уважає дослідниця, матеріалізується в художній площині романів Д. Бузька, М. Йогансена, Г. Коляди, Л. Скрипника, А. Чужого, Г. Шкурупія та ін. До слова, аналіз означеного типу “модусу буття” свідомості на матеріалі текстів українських експериментаторів прикметно кореспондує із характеристикою явища літературної дивергенції у концепції А. Компаньона (“відсторонення”) та В. Тюпи (“усамітнення”). Автор книжки вдало окреслює сферу художньої дивергенції в системі «формальної методи», максимально оприявненої на рівні відмежування митця від класичної літературної традиції та усталених художніх конвенцій, в активних спробах реалізувати власну текстуальну технологію з модернізованими формами й прийомами художнього моделювання, на рівні літературного комунікування, у системі якого a priori не передбачено паритетного діалогу між продуцентом і реципієнтом.

Логіка «авторитарної» я – свідомості естетичного суб’єкта визначається в монографії шляхом аналізу текстів виразно соціально-політичного характеру з чітко окресленими іідеологічними конотаціями. Ціілком слушним в означеному контексті видається звернення дослідниці до так званого роману «виробничого» («Кварцит», «Народжується місто», «Інженери») і «колгоспного» циклу («Перша весна», «Артезіан», «Удай-ріка»). О. Філатова ґрунтовно осмислює специфіку моделювання автором схеми соцреалістичого роману, що конструювалася за сталіінським технократичним проектом “іінженерії людської душіі”, сфокусованим на творення раціонально обґрунтованої, внутрішньо несуперечливої моделіі соціальної дійсностіі. Втім, не менш важливими є спроби дослідниці з’ясувати, зрозуміти, пояснити в текстах означеного тематичного комплексу»загальну риторику одописання «бенкету під час чуми», рівень відвертої

(радше, цинічної) у конкретних умовах сталінських репресій авторської міфотворчості» (с. 427). Психологічними детермінантами перманентного процесу продування ілюзорної картини буття в літературно-художній практиці тридцятих автор книжки називає як специфічні соціокультурні умови, так і загальні закономірності поведінки творчого суб'єкта з «авторитарним» типом свідомості (пристосування до обставин, виправдання своєї поведінки в умовах неможливості опору, байдужість). Зрештою, дослідниця припускає, що в ситуації терору, підвладні механізмам політичної сервільності були всі, але спосіб і результат дії означених механізмів залежали від психодинаміки характеру «соціальної людини».

Загалом системне дослідження українського роману 1920 – 1930-х років у світлі авторської свідомості виразно окреслює рух національного письменства від дискурсу відповідальності та свободи до дискурсу влади. Підсумовуючи, звертаємо увагу на зреалізований у монографії аналітичний підхід до вивчення художнього матеріалу, виважений концептуальний аналіз важливої проблематики, теоретико- та історико-літературне обґрунтування висновків тощо. Думається, наукова студія О. Філатової відкриває нові перспективи у процесі літературознавчої рецепції роману пореволюційного періоду, зокрема, у процесі вивчення механізмів / форм його «вписування» в соцреалістичний проект.

Микола Ткачук

Мистецтво портретування в українській художній прозі

(*Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст.: Монографія. – К.: Наша культура і наука, 2010. – 356 с.*)

У монографії Ксенії Сізової сформульовано новий підхід до, задавалось б, такої всім добре відомої категорії тексту, як портрет, що, попри тематичне розмаїття сучасного літературознавства та заглибленість у новітні дослідницькі практики, залишився поза увагою філологічної науки. На перший погляд, жодне серйозне дослідження літературного твору чи творчості окремого митця не оминає увагою особливості

зображення людини, часто портретові навіть присвячується спеціальний розділ дослідження, але досі не здійснювалося спроби цілісного, комплексного аналізу зображення людини в літературі, осягнення загальних принципів портретування, проведення паралелей між творчими практиками корифеїв української літератури. Аналіз портрета переважно входив до завдань досліджень поетики конкретних митців, що, попри усю безперечну цінність таких спостережень, не давало можливості повного осягнення феномену, простеження тенденцій його ґенези, виявлення специфіки портретування у різних художніх напрямах, на різних етапах розвитку літературного процесу.

Авторка монографії вибрала для дослідження найбільш плідний і водночас найсуперечливіший період розвитку українського письменства – XIX – початок XX століть, коли народжувались нові творчі системи, вибудовувалися ідейні та естетичні засади української літератури. Творчість прозаїків цієї доби, класичної для українського мистецтва слова, традиційно перебувала у фокусі літературознавчих праць, але в них переважно йшлося про окремі персоналії, інтерпретацію текстів у певному аспекті. Дослідниця поставила перед собою дещо інше завдання: зобразити загальну історико-літературну картину трансформації міметичних принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX століть і виявити спрямованість цього розвитку – рух до психологічного зображення. Це серйозне й актуальне для літературознавства завдання заявлене в назві монографії. І справді, література виступає тим єдиним дзеркалом, що може якнайповніше і якнайточніше відобразити такий багатовимірний і різноспрямований об’єкт, як людина.

У монографії запропоновано нові підходи до вивчення портрета, коли аналіз мовного втілення художнього образу дозволяє зрозуміти авторські інтенції та ідейно-філософські й естетичні засади певного художнього напряму. Послідовно проводиться теза про зв’язок принципів портретування і структурно-семантичних особливостей портрета з ідейно-естетичними засадами творчості та світоглядною позицією окремого митця і художнього напряму, висвітлюється співвідношення індивідуально-авторського та загальнолітературного у принципах зображення людини. У

парадигмально новій площині портрет в українській художній прозі вводиться до синхронно-діахронного контексту української літератури.

Студія цінна ще й тим, що зміст її не обмежується суто інтерпретацією текстового матеріалу, а містить виходи в обшири теорії літератури. Авторка намагається на основі усвідомлення тенденцій зображення людини в українській художній літературі побудувати нові визначення або уточнити зміст таких понять, як портрет героя, портретний опис, портретна характеристика, портретування, моделі, техніки та прийоми портретування тощо. Дослідниця виявляє і аналізує структурні типи портрета героя у художньому прозовому творі та його структурно-семантичні складові, простежує типологічні особливості портрета героя у певних літературних напрямах: романтизмі, реалізмі та модернізмі, висвітлює принципи, техніки і прийоми портретування, які є домінантними у кожному напрямі. Як бачимо поліаспектне дослідження принципів зображення людини виявило не лише їх специфіку в українській художній прозі, а й теоретичну проблему портрета в літературі.

Рецензоване видання є необхідним і своєчасним. Осмислений у монографії матеріал, висновки і результати студії відкривають нові можливості у вивченні теорії та історії літератури, зокрема портрета як текстової категорії у творчості окремих письменників та певних літературних напрямів, дослідженні особливостей портрета у ліриці та драмі, у розробці цілісної концепції розвитку портрета в українській літературі від давньої до сучасної.

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 3
Антоніна Гурбанська
Повість-роздум Володимира Дрозда «Маслини»: поетика конфлікту і характеротворення 3
Володимир Мельничайко
Власні назви у романі Л. Костенко «Берестечко» 13
Наталія Поплавська
Іпатій Потій у рецепції Івана Франка 25
Володимир Працьовитий
Соцреалістичне трактування образів-характерів у драмі «Фронт» Олександра Корнійчука 33
Світлана Бородіца
Наративна структура роману «Рай» Василя Барки 47
Алла Віннічук
Семантика літописного жанру в історичних романах Віталія Кулаковського 57
Оксана Когут
Прийом «театру в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії 66
Віктор Крупка
Поезія Володимира Забаштанського: проблема ідіостилю 81
Ірина Приліпко
Особливості моделювання образу головного героя в романі Степана Тудора «День отця Сойки» 89
Світлана Киричук
Поетичний світ Юрія Липи 98
Олеся Присяжна
Художні особливості нарації та характеротворення у малій прозі Дмитра Макогона 104
Людмила Солодар
Звичаї та традиції українського народу в романі Уласа Самчука «Морозів хутір» 113
Володимир Ступінський
Проблеми шкільного прочитання поезії Дмитра Павличка 123

Микола Ткачук
Неокласичний дискурс Максима Рильського 129
Марія Лапій
Поетика, семантика та функція лісу, саду, парку в структурі художньої прози Івана Франка 150
Галина Ступінська
Пісенна творчість Дмитра Павличка – діалог із фольклорною традицією 162
Микола Ткачук, Олександр Ткачук
Дискурсивна практика української прози 1960-1990 років 167
Ірина Луцишин
Страх як спосіб онтологічного самообману в п'єсі Володимира Винниченка «Гріх» 187
Олександр Ткачук
Наративний модуль повісті-поеми «Поза межами болю» Осипа Турянського 195

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ 205
Тетяна Бідованець
Інтертекстуальне поле драматичної поеми «Соловейко-Сольвейг» Івана Драча 205
Олена Бровко
Буквар нашого часу: новелістичний конструкт постмодерної епіки 215
Олена Васильків
Екзистенціал нудьги в модерністському наративі української літератури початку ХХ століття 223
Лариса Деркач
Наративна модель як спосіб художньої презентації світу 236
Віталій Мацько
Механізм дешифрування метафори та її стилістичні функції (на прикладі української діаспорної прози) 248
Світлана Притолюк
Специфіка конфлікту в романі Карла Еміля «Юдіт Трахтенберг» 260
Зоряна Сушко

Формальна та динамічна еквівалентність: прагматичний інваріант 267
Оксана Філатова
Інтенційність суб'єкта творчості у форматі імперативного канону соцреалізму 278
Юлія Цар
Аспекти пізнавання художнього твору: Олександр Потебня – Роман Інґарден (Aspects of Perception of Work of Art: Alexander Potebnya – Roman Ingarden) 290

ЖУРНАЛІСТИКА 304
Вадим Ткачук
Мистецтво рекламного дискурсу 304

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО 319
Олександр Астаф'єв
Текст-донор і текст-реципієнт: трансформація давньоруських літописів у польських хроніках 319
Тарас Дзись
Система й типологія у текстах Йозефа Рота та українських прозаїків 348
Н.А.Москаленко
Трансформация образа огня в поэзии Ольги Седаковой 355
Ольга Приймачук
Риси готики у творах Чарлза Діккенса і Миколи Гоголя 362
Олександр Ткачук
Компаративний дискурс Миколи Ткачука 377
Лідія Мацевко-Бекерська
Послідовність наратії та її часова перспектива в романі Юстейна Ґордера «Замок в Піренеях» 385
Уляна Фарина
Сучасні європейські й американські вектори дослідження драми: компаративістичне зіставлення 397
Тетяна Хоптій
Дон Кіхот як вічний образ у світовій літературі 411

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ 426
Микола Зимомря
Сенс пошуку ідеалу: слово про Людмилу Грицик 426
Микола Зимомря
Спонука бути щедрим: Василю Марку – 75 434

РЕЦЕНЗІЇ 442
Олександр Астаф'єв, Олеся Ляшенко
Література австро-українського П’ємонту 442
Марія Данилевич, **Леся Вашків**
Шевченківський код презентації національної дійсності та білоруська література початку XX століття 452
Володимир Демченко
Вагома праця про австрійську малу прозу 458
Людмила Краснова
Нова зустріч з Іваном Котляревським 461
Людмила Краснова
Цінне і нетлінне – слово 463
Мар’яна Лановик
Секрет Леонардо 466
Володимир Ступінський
Інтертекст як сфера наукового дослідження 476
Микола Ткачук
Сучасні виміри архетипних образів та сюжету 479
Микола Ткачук
Від дискурсу відповідальності та свободи до дискурсу влади: український роман 1920-1930-х років у світлі авторської свідомості 483
Микола Ткачук
Мистецтво портретування в українській художній прозі 487

ББК 83.3
Періодичне видання – виходить двічі на рік

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: За ред. д.ф.н., проф. М.П.Ткачука – Тернопіль: ТНПУ, 2011. – Вип. 31. – 490 с.

Науковий редактор – Микола Ткачук
Технічний редактор – Ткачук О.М.

Здано до складання 22.02.2011. Підписано до друку 28.02.2011. Формат 60х90 /8 Папір офсетний. Гарнітура академічна. Ум. друк. арк. 45 Тираж 300

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46004, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2