Тернопільський національний педагогічний університет імені

Володимира Гнатюка

Серія: Літературознавство (32) 2011

До 140-річчя від дня народження
академіка Володимира Гнатюка

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Матеріали Міжнародної наукової конференції «Володимир Гнатюк у контексті розвитку культури України»

Тернопіль 2011

ББК83.3
УДК 821.161.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2011. – Вип. 32. – 304 с.

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

Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241 від 18.11.1997 р.
Друкується за рішенням ученої ради
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
від 27.06.2011 року (протокол № 10)

Рецензенти: Гуляк А.Б., д. філ. наук, проф. (Київ);
Працьовитий В.С., д. філ. наук., проф. (Львів).

ISBN 9 – 7425 – 09-6

© ТНПУ, 2011

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА 7

ФОЛЬКЛОРИСТИКА 8

Микола Мушинка
Володимир Гнатюк у моєму житті 8
Марія Галушка
Творча співпраця Володимира Гнатюка і Михайла Коцюбинського 15
Тетяна Гонтар
Особливості спілкування Володимира Гнатюка з представниками української інтелігенції 20
Іван Зуляк
Побутові умови і матеріальне становище Володимира Гнатюка в 1919 – 1926 роках (на основі архівних матеріалів) 26
Володимир Качкан
За традицією Володимира Гнатюка (осмислення діяльності фольклористичних імен: Анастасія Качкан – Параска Плитка) 30
Володимир Мельничайко
Ідеологічні підтасовки у фольклористиці радянського періоду 39
Олександр Буга
Морфологія української балади про кохання в європейському контексті 46
Зоя Кудрявцева
Національна специфіка українського купальського фольклору: семантика 50
О.М.Кузьменко
Морфологія рекрутських та жанрових пісень у записах Володимира Гнатюка (історична зміна прадигми) 54
Галина Литвиненко
Виявлення образних означень (архетипів) народної пісні в нових часових моделях художнього вираження 59
Олег Смоляк,
Апокрифічні колядки з малої батьківщини Володимира Гнатюка (село Велеснів Монастирського району Тернопільської області) 66
Галина Ступінська
Народознавча діяльність Володимира Гнатюка у контексті історії української фольклористики 71
Трафімчык А.В.
«Песня беларускіх жаўнераў 1794 года» як гістарычная і культурная каштоўнасць 75
Остап Черемшинський
Дружба і співпраця Лесі Українки та Володимира Гнатюка на полі української культури 80
Романа Черемшинська
Володимир Гнатюк – видавець повісті «Забобон» Леся Мартовича 84
Роман Якель
Наукова спадщина, яка надихає 87

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 89

Олександр Астаф'єв
Ганна Табакова
Концептосфера новел Богдана Мельничука 89
Ольга Куца

Перспектива «новоєвропейства» в українській літературі 80 – 90-х років XIX століття: дискусії і діалоги 94
Віталій Мацько
Фольклорна лінія в поезії Петра Карася 99
Наталія Науменко
Поетика українських народних замовлянь у сучасній художній творчості (на матеріалі збірки Василя Голобородька «Політ на журавлі») 103
Микола Ткачук
Трансформація фольклорних образів у ліриці Богдана-Ігоря Антонича 107
Ольга Бігун
Символ хреста: спроба літературно-христологічної інтерпретації (на матеріалі поетичних творів Тараса Шевченка) 114
Тетяна Бідованець
Естетична функція образів-символів у поемах Івана Драча 119
Олена Васильків
Екзистенціал любові в художній картині світу Володимира Винниченка в контексті української літератури початку XX століття 123
Т. Котик
Міфопоетика художнього наративу в оповіданні «Настуся» Романа Іваничука 131
Наталія Лівіцька
Концепція «дитина – світ» у поезії Миколи Вінграновського 134
Леся Луцан
Інтертекстуальне поле роману «Кревняки» Бориса Харчука 139
І.Луцишин
Концепція провини в модерністській естетиці Володимира Винниченка 147
Галина Олександрова
Композиційна структура творів малої прози Леоніда Пахаревського 151
Валентина Семенина
Полемічний канон Христофора Філалета 154
Олена Хомова
Художні шукання в неореалістичній драматургії Анатолія Крима («Нелегалка», «Жага екстрему», «Євангеліє від Івана»). 159
Ольга Цурканюк
Естетичні координати творчості Михайла Клименка 167
Галина Юзьків
Еволюція любовної лірики Василя Симоненка 170

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ 173

Мар'яна Лановик
Національна пам'ять як форманта літературного простору 173
Ольга Боднар
Архетип дому як один із складників художнього світу Валерія Шевчука 178
Галина Мевлютівна
Новелістичний жанр як вендепункт руйнації логічних схем життя та розкриття абсурдності і непізнаваності реальності 182
Юлія Цар
Ідеї Олександра Потебні в контексті теоретико-літературної думки XX століття 185
Юлія Шакула
Західноєвропейські поетики XVI - XVII століть у рецепції Володимира Рєзанова 191
Уляна Чіпак
Концептосфера еросу в художніх творах митців 196

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА 201

Олександр Астаф'єв
Польські переклади українських дум в оцінці Євгена Рихлика 201
Микола Кебало
Міфологема архетипних образів у структурі натуралістичних творів німецьких та українських письменників 207
Євген Нахлік
Сороміцький наратив в «Енеїді» Івана Котляревського та «Энеиде» Миколи Осипова 214
Ольга Блашків
Реалізація інваріантних архетипних уявлень Олександра Олеся та В.Б.Єйтса в символістській драматургії 220
Ю.В. Бережанська
Архетип тіні у прозі Густава Майрінка 224
О.І. Боднар
Мистецтво проти ідеології як провідна ідея літературно-критичних виступів М.Рудницького і Дж.Оруелла 229
Вікторія Дубенськова
Функціонально-парадигматичні характеристики образу Кассандри 233
Олена Дудар
Особливості художньої реалізації архетипу матері в романах Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйвера «Оплот» 240
Татяна Комарине
Концепты мифологической символики в романе Т.Толстой «Кысь» 245
Таміла Котовська
Художній світ підлітків у проекції американсько-українських стосунків (Григір Тютюнник, Дж.Селінджер) 252
Олександра Лотоцька
Гра як орнаментування в наративній організації новел О.Генрі та Аркадія Любченка 257
Зоряна Сушко
Концепт комічного в інтерпретаціях Юрія Лісняка (на прикладі перкладів творів Дж.Свіфта, Джерома К.Джерома) 263
Богдан Чуловський
Художня своєрідність класичних драм Фрідріха Шиллера 268

МОВОЗНАВСТВО 274

Володимир Буда
Перифрази на позначення «свій» – «чужий» у романі Василя Шкляра «Чорний ворон» 274
Олена Гоменюк
Лексико-семантична група назв флори в пісенних записах Володимира Гнатюка: семантико-стилістичний аспект 277

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ 280

Микола Зимомря, Наталія Науменко
Покликання та доля (Анатолію Гуляку – 50) 280
Микола Зимомря
Навколо світлого кола слова (Петрові Засенку – 75) 287

НАШІ ПУБЛІКАЦІЇ 290

Олександр Ткачук
Сидір Воробкевич у рецепції Володимира Гнатюка 290
Володимир Гнатюк
Сидір Воробкевич 291

РЕЦЕНЗІЇ 295

Олександр Астаф'єв
Літературна епоха Юрія Лавріненка: спроба окреслити не окреслене 295
Микола Сулятицький
У гронослові імені твого – Україна 298
Володимир Качкан
Щедроносний науковий ужинок на ниві фольклористики 302

ПЕРЕДМОВА

Наукові записки Тернопілського національного педагогічного університету, присвячені постаті академіка України Володимира Гнатюка, чиє ім'я носить навчальний заклад. Його неоціненний вклад в українську культуру захоплює нові покоління його шанувальників в особі молоді – духовних нащадків фольклориста, а також привертає до себе увагу вчителів, науковців, загалом наших сучасників. Це засвідчує міжнародна наукова конференція «Володимир Гнатюк у контексті розвитку культури України», присвячена 140-річчю від дня народження Володимира Гнатюка, що проходила 11 – 12 травня 2011 року в Терпопільському національному педагогічному університету імені Володимира Гнатюка та в його рідному селі Велеснів Монастириського району Тернопільської області.

Учасників конференції привітали голова оргкомітету, ректор, академік НАПН України Кравець В.П., заступник голови Тернопільської обласної державної адміністраці Гоч П.В., начальник культури Тернопільської обласної державної адміністрації Шергей Г.П.

На пленарному засіданні були виголошені доповіді «Мій внесок у дослідження життя і діяльності Володимира Гнатюка» академіка Миколи Мушинки (Словаччина) (її прочитала асистент Бідованець Т.М., оскільки з поважних причин її автор не зміг прибути до Тернополя); проф. Лановик Мар'яною «Національна пам'ять як форманта літературного простору»; проф. Миколою Зимомрою «Володимир Гнатюк – Петро Тодоров: взірець творчої взаємодії»; проф. Сабат Галина «До проблеми фольклористичних студій Івана Франка та Володимира Гнатюка»; доц. Тетяною Гонтар «Особливості особистого спілкування Володимира Гнатюка з представниками української інтелігенції»; доц. Галиною Ступінською «Етнографічно-фольклористичні засади діяльності Володимира Гнатюка у контексті історії української фольклористики»; директором музею-садиби Володимира Гнатюка в с.Велеснів Монастириського району Остапом Черемшинським «Літературно-меморіальний музей-садиба Володимира Гнатюка та його роль у духовному розвитку молоді».

Працювали п'ять секцій, доповіді яких висвітлювали життєпис Гнатюка, його багатогранна діяльність на ниві української культури, етнології, етнографії, літературознавства, його участь у науковому товаристві імені Тараса Шевченка. Цікавими були повідомлення (на основі архівних матеріалів, спогадів і листування) про формування В.Гнатюка як творчої особистості, вченого, розкривалися побутові умови і матеріальне становище фольклориста. Низка доповідей була присвячена взаєминам Володимира Гнатюка з діячами української культури, зокрема Іваном Франком, Михайлом Грушевським, Кирилом Студинським, Богданом Лепким, Лесею Українкою, Василем Кравченком, Михайлом Коцюбинським, Гнатом Хоткевичем та іншими.

Духовно-культурна спадщина Володимира Гнатюка має загальнолюдське значення. Зібрані ним народні пісні, казки, легенди, перекази, байки, усмішки, анекдоти, прислів'я, приказки, загадки, молитви, обряди, описи побуту і звичаїв українсців становлять неоціненний скарб, подарований ним прийдешнім поколінням. Тому сьогодні його надбання викликають інтерес у багатьох шанувальників ученого. Проте у вивченні творчості В.Гнатюка є ряд нерозв'язаних питань: неперевидані його багатотомні видання творів усної народної творчості, вимагає нового осмислення його доробок у річищі народознавчої і державотворчої концепцій українського народу, написання як популярних праць про фольклориста, так і наукових досліджень, які б окреслили місце українського вченого у колі світових фольклористів, творців духовних цінностей мистецтва слова народу.

Микола Ткачук.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Микола Мушинка, проф., д-р філол.н.,
академік НАН України, голова Асоціації
україністів Словаччини та НТШ у Словаччині

ББК 821.161.2
УДК 801. 161.2

Володимир Гнатюк у моєму житті [*]

У статті відомий дослідник творчості Володимира Гнатюка Микола Мушинка окреслює свої етапи вивчення життя і творчості фольклориста, на основі широкого фактичного матеріалу він узагальнив і систематизував народознавчу та українознавчу концепцію вченого, його внесок у світову науку.

Ключові слова: *Володимир Гнатюк, життєпис, фольклористика, наукове товариство імені Т.Г. Шевченка, мемуари.*

Mykola Mushynka Volodymyr Hnatiuk in my life.

Mykola Mushynka, famous researcher of Volodymyr Hnatiuk creative activity, outlines his stages of study of the life and creative activity of the folklore researcher in this article. Using broad factual material he generalized the ethnological and Ukrainian concept of the scientist, his contribution to the world science.

Key words*: Volodymyr Hnatiuk, biography, folklore study, Shevchenko Scientific Society and memoirs.*

Автор спогадів зацікавився життям і творчістю Володимира Гнатюка, будучи студентом І.Панькевича в Карловому університеті в Празі (1956 – 1958). Основну частину матеріалів про В. Гнатюка зібрав під час аспірантського стажування в Києві та Львові. У Львові на приватній квартирі він відкрив частину архіву та меблі В. Гнатюка. На їх основі пізніше було побудовано Музей В.Гнатюка у Велесневі. Нав'язав стосунки з дочкою В.Гнатюка Олександрою, яку кілька разів відвідав у Парижі. Спричинився до реабілітації його сина Юрія (1900 – 1961), репресованого більшовицькою владою. Кандидатську дисертацію «Володимир Гнатюк та його зв'язки з чехами і словаками» захистив 1967 р. в Карловому університеті в Празі. Видана була в Парижі (1975). Там же вийшла і його досі найоб'ємніша монографія про вченого «Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність у галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства» (1987). До VI міжнародного з'їзду славістів у Празі 1968 р. видав «Науковий збірник на пошану Володимира Гнатюка». В часи внутрішньої еміграції, працюючи пастухом колгоспної худоби та кочегаром (1972 – 1990) опублікував кільканадцять праць про В. Гнатюка на Заході. В 1991 році влаштував у Пряшеві велику міжнародну наукову конференцію до 120-ліття з дня народження В. Гнатюка. В 1992 році захистив докторську дисертацію про В.Гнатюка та згодом опублікував нові праці про нього. Роздобув та подарував Тернопільському облдержархіву 180 листів В. Гнатюка до своїх дітей.

З іменем найвизначнішого українського фольклориста кінця XIX і першої чверті XX століття Володимира Гнатюка (1871 – 1926) мене познайомив проф. Іван Панькевич (1877 – 1958) на лекціях з української мови і літератури в Карловому університеті в Празі в 1966 – 1968 роках. Та глибше я почав цікавитися його життям і діяльністю під час аспірантського стажування в Україні (1964– 65 рр.), збираючи матеріали для кандидатської дисертації «Володимир Гнатюк – дослідник фольклору Закарпаття».

Найбільше матеріалів я знайшов у Львівській науковій бібліотеці, де зберігається основна його епістолярна спадщина, яку передав туди ще в міжвоєнному періоді Іван Андрійович Боднар. Хто він такий, ніхто з бібліотекарів не знав, однак в архівній книзі бібліотечних поповнень знайшлася його львівська адреса, з якої я розпочав пошуки і навесні

[*] Доповідь підготовлена для наукової конференції до 140-річчя з дня народження В. Гнатюка в Тернополі 11-12 травня 2011 р.

1965 року знайшов його на вулиці Васнецова. З'ясувалось, що це шваґер В. Гнатюка (чоловік двоюрідної сестри його дружини Олени та тесть художника Г. Смольського). Він після смерті Гнатюка 1926 року і від'їзду дружини до дочки в Берлін, успадкував його квартиру – з меблями, бібліотекою, архівом тощо. В архіві знаходилися справжні шедеври. Крім рукописів В.Гнатюка, були там, наприклад, рукописи й інших збирачів фольклору: Зоріяна Доленґи-Ходаковського з початку XIX ст., Осипа Бодянського з першої половини XIX ст. тощо. Іван Андрійович пояснив мені, що власницею всього цього є дочка В. Гнатюка Олександра, яка живе в Парижі. І дав мені її адресу.

Пані Олександрі я вислав декілька своїх статей про її батька, якими вона була захоплена і написала панові Боднарю, щоб він передав мені все, що я захочу. При чергових відвідинах квартири Боднаря восени 1965 року Іван Андрійович показав мені її листа, мовляв: «Беріть що хочете!». Я взяв лише олійний портрет В. Гнатюка (роздобувши офіційний дозвіл на його вивіз за кордон) та кілька фотографій і рукописів, а все інше залишив «до наступного» разу. Та «наступного разу» вже не було, бо в грудні 1965 року мене на кордоні в Чопі арештували (за перевіз машинопису праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» та інших самвидавчих матеріалів, знайдених у мене при митному обшуку), і після кількаденних допитів видворили з Радянського Союзу.

Весь 1966 рік я присвятив збиранню матеріалів про В.Гнатюка в Чехословаччині. Крім архівних джерел, я налагодив стосунки з людьми, які знали його особисто або листувалися з ним. Всі мої спроби продовжувати аспірантуру в Україні, де на мене чекали матеріали архіву В.Гнатюка, виявилися марними. З'ясувавши, що дорога в Україну для мене на довгі роки закрита, я на початку 1967 року подав львівську адресу Івана Боднаря тодішньому старшому піонервожатому Велеснівської восьмирічної школи Остапу Черемшинському, якому я вже раніше висилав усі свої статті про його славного земляка. Він у листі від 28 січня 1967 року писав мені: «Дуже вдячний Вам за адресу Івана Андрійовича Боднаря». Із змістом мого листа він познайомив працівника Тернопільського краєзнавчого музею Ігоря Ґерету, і разом вони поїхали до Боднаря у Львів. Вони, як і я два роки тому, були приголомшені багатством новознайденого. Всі матеріали, а також меблі останньої квартири В.Гнатюка вони перевезли у запасники Тернопільського краєзнавчого музею. Згодом на їх основі було побудовано Етнографічно-меморіальний музей Володимира Гнатюка у Велесневі, незмінним директором якого став Остап Черемшинський [1]. Коментуючи цю подію, сім'я Андрія Боднаря в колективному листі до мене від 18 листопада 1967 року писала: «Поза тим заслуга Ваша, що Ви відгребли В. Гнатюка із забуття і тут якась і Ваша доля впливу, що рішилися побудувати у Велесневі музей В. Гнатюка, куди помандрували із нашої хати експонати на ту ціль у дарунку заради пам'яті такої визначної людини спорідненої з нашим домом».

На хвилях «Празької весни» я в жовтні 1967 року захистив кандидатську дисертацію в Карловому університеті в Празі «Володимир Гнатюк і Закарпаття та його зв'язки з чехами і словаками». Згодом її скорочена версія вийшла окремим томом у Парижі [2]. В тому ж 1967 році в Югославії побачила світ моя праця про В. Гнатюка як першого дослідника фольклору русинів Воєводини [3].

Наприкінці 1967 року я здав до друку науковий збірник, присвячений пам'яті В.Гнатюка [4], який містив декілька праць про різні аспекти діяльності В. Гнатюка, спогади його друзів Ф. Главачка та Ф. Тихого, невідому статтю В.Гнатюка «В справі літературної

---

[1] Докладніше див.: Ґерета І. Скарби з архіву В. М. Гнатюка // Народна творчість та етнографія. – К., 1973. – Ч. 6. – С. 61 – 65. Див. теж: Ґерета І. – Черемшинський О.: Етнографічно-меморіальний музей В. Гнатюка. Нарис-путівник. – Львів, 1971. З того часу з'явилися три наступні видання путівника (1982, 1991, 2006).

[2] Мушинка М.: Володимир Гнатюк і Закарпаття // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, т. 190.Праці Історично-Філософічної Секції. – Париж – Мюнхен, 1975. – 116 с.

[3] Мушинка М. Володимир Гнатюк – перший дослідник життя і народної культури русинів-українців Югославії // Народни приповедки бачваньских русинох. По етнографичних материялох Володимира Гнатюка. – Руський Керестур, 1967. – С. 7-80. Вийшли й окремою брошуркою.

[4] Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. Присвячений пам'яті В. Гнатюка. Упорядник М. Мушинка. – Т. 3. – Пряшів, 1967. – 510 с.

мови підкарпатських русинів», листування В.Гнатюка з І. Панькевичем (78 листів), бібліографію опублікованих праць В.Гнатюка про Закарпаття (104 позиції) тощо. Збірник був приурочений до VI Світового з'їзду славістів у Празі, що відбувся в серпні 1968 року. Там відбулася його презентація. Гнатюківський збірник зустрівся з неочікуваним успіхом у пресі. На Україні його прорецензували: «Вітчизна» (М. Стеценко), «Радянське літературознавство» (В. Гересименко), «Літературна Україна» (Я. Шашкевич) та кілька інших журналів. На Заході писали про нього «Сучасність» (Мюнхен), «Slavistica Canadiana» (Торонто), «Українське слово» (Париж), «Українське православне слово» (Банд-Брук), «Естафета» (Нью-Йорк – Торонто) тощо.

Ще восени 1965 року А.Боднар показав мені могилу В.Гнатюка на Личаківському кладовищі у Львові. Вона була вкрай запущеною, зарослою травою. Від від'їзду дружини Гнатюка Ірини зі Львова 1927 року про неї ніхто не дбав. Я її трохи почистив і сфотографував. Коли згодом в Парижі показав фотографію дочці Гнатюка Олександрі, вона заплакала і виявила бажання на власні кошти побудувати достойний пам'ятник на могилі свого батька. Мене попросила зайнятися цією справою. Для мене, громадянина іншої країни, була це не легка справа, та все ж таки я пообіцяв їй докласти усіх зусиль, щоб пам'ятник побудувати.

Серед своїх львівських друзів-художників я знайшов архітекта та скульптора. Скульптор Василь Одрехівський приїхав до Пряшева, узяв у мене потрібні фотографії, і ми з ним навіть на ціні домовилися. Та згодом з'ясувалося, що для побудови пам'ятника на Личаківському кладовищі (пам'ятка національної культури) необхідний офіційний дозвіл радянських органів, а громадяни інших країн можуть звертатися до цих органів лише за посередництвом радянських дипломатичних представників у своїх країнах. У Празькому посольстві мені сказали, що дочка Гнатюка повинна у цій справі звернутися до радянського посольства у Парижі. Вона не хотіла цього зробити, боячись, що її французькі органи запідозрять у шпигунстві.

Порушуючи дипломатичний порядок, я звернувся у цій справі прямо до Міністерства культури УРСР, і, не одержавши відповіді, написав листа до новозаснованого Товариства охорони природи та пам'ятків культури у Києві. Я писав про жалюгідний стан могили академіка АН УРСР у Львові (ілюструючи це фотографією), про прагнення дочки Гнатюка фінансувати побудову пам'ятника, про моє прагнення віддати на цю справу гонорар, одержаний за упорядкування Гнатюківського збірника тощо. Проте відповіді не отримав, однак пізніше я довідався, що мого листа розглядали в якійсь комісії АН УРСР і вирішили побудувати пам'ятник В. Гнатюкові за державні кошти. Чи це правда, не знаю, однак у 1971 р. з нагоди 100-річчя від народження В. Гнатюка на його могилі і справді було за державні кошти побудовано гарний кам'яний пам'ятник роботи Луки Біганина.

У травні 1968 року я вперше відвідав дочку В. Гнатюка Олександру в Парижі і здобув від неї цікаві спогади й документи про її батька. Вона завела мене до Наукового товариства ім. Шевченка в Парижі, де ми домовились про видання моєї кандидатської дисертації.

Повернувшись додому, я опублікував у пресі Чехії, Словаччини та Польщі серію праць про В. Гнатюка: «Volodymyr Hnaťuk a Čechy» [5], «Volodymyr Hnaťuk a Slovensko» [6], «Z korespodence Čechů s Volodymyrem Hnaťukem» [7], «Dopisy českých národopisců Volodymyru Hnaťukovi» [8] тощо .

На обкладинці пряшівського журналу «Дружно вперед» (1966. –Ч. с. 5) була опублікувана кольорова репродукція олійного портрета В.Гнатюка. Мистецтвознавець Святослав Гординський із США висловив думку, що автором портрета міг би бути Михайло Бойчук. Пізніше я встановив, що В. Гнатюк та М. Бойчук декілька років у Львові жили в одному будинку і навіть в одному вході (Чернецького, нині Винниченка, 26), що перетворює припущення С. Гординського в істину.

---

[5] Český lid. – Praha , 1968. – Č. 2-3. – S. 188 - 192.
[6] Slavistika-Národopis. – Bratislava, 1970. – S. 11 - 30.
[7] Slovanský přehled. – Praha, 1971. – Č. 4. – S. 394 - 310.
[8] Národopisný věstník československý. – Zv. VII. – Č. 1 - 2. – Brno, 1972. – S. 199 - 224.

У січні 1969 р. до Пряшева приїхав завідувач відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР у Києві О. І. Дей. Я запропонував йому влаштувати у 1971 р. спільну чехословако-українську наукову конференцію приурочену 100-річчю з дня народження В. Гнатюка. О. Деєві ця думка сподобалася і він підтримав її. Підтримку ми знайшли і в декана пряшівського філософського факультету Т. Галечки та продекана по науковій роботі А. Червеняка. Мені було доручено опрацювати план конференції, включно з бюджетом, що я і зробив. Конференція мала бути спільним проектом Пряшівського та Ужгородського університетів. Вже в грудні 1969 року конференцію та її бюджет ухвалили вчені ради обох університетів, протягом 1970 – 1971 років остаточно викристалізувалася її програма. Згідно з первісним планом конференція мала відбутися у травні 1971 року. Згодом її було перенесено на 15 – 18 листопада того ж року.

З Чехословаччини на конференцію подало письмові заяви понад 50 науковців, між ними майже усі україністи із Праги, Брна та Братислави, а також біля 100 учасників – учителів, освітніх працівників, письменників, редакторів – передбачалось запросити із Пряшівщини. Сім чоловік підтвердило свою участь з України: О. Дей, Й. Дзендзелівський, М. Колесса (син Ф. Колесси, який перед конференцією захворів і його доповідь виголосила його дочка), В.Мельник, В.Моторний, Ю.Туряниця та М.Яценко. Бажання приїхати на конференцію до Пряшева висловила і дочка В.Гнатюка Олександра. Для учасників була підготовлена книжна виставка, культурна програма в Українському національному театрі, одноденна подорож автобусом по слідах В. Гнатюка на Пряшівщині тощо. Та за декілька днів до відкриття конференції надійшла нова офіційна директива: ніби у зв’язку з виборами до заступницьких органів (які мали відбутися через тиждень після закінчення конференції 26 – 27 листопада) конференція відкликується. Неофіційною причиною була участь у її підготовці... Миколи Мушинки, який ніби на ній хотів «прорекламувати» себе і «затушувати» свою контрреволюційну діяльність. Мені було доручено всім запрошеним надіслати листи й телеграми про скасування конференції.

В Ужгороді Гнатюківська конференція відбулася і була ніби дуже успішною. Делегацію «гантюкознавців» Пряшівського університету очолював директор Інституту марксизму-ленінізму Іван Байцура, а її членом був голова партійної організації Михайло Роман. Жоден з них про В. Гнатюка не написав ні рядка.

Я наївно очікував, що з огляду на мою роль у заснуванні Музею Володимира Гнатюка у Велесневі та доробок на ниві гнатюкознавства, мене запросять на Гнатюківську конференцію в Тернопіль. Подаючи заяву, я обіцяв привезти туди портрет В. Гнатюка (що це робота М. Бойчука я тоді ще не знав) і подарувати його Велесневському музеєві. Про це було навіть повідомлення в «Літературній Україні». Не запросили.

Наприкінці 1971 року мене з посади старшого наукового працівника дослідного кабінету україністики перевели на посаду найнижчого урядовця студійного відділу філософського факультету. Та з’ясувавши, що тут я маю можливість спілкуватися зі студентами, а тому пропагувати «контрреволюційні ідеї», запроторили мене в книжковий склад Університетської бібліотеки, куди постороннім вхід був заборонений. Однак і там довго не протримався. 17 травня 1972 року мене з тріском прогнали з університету з суворою забороною працювати в духовній сфері та публікуватися. Я міг працювати лише в категорії „Р” (робітник).

Восени 1972 р. я найнявся годувальником дійних корів у новозаснованій сільськогосподарській артілі (колгоспі) рідного села Курів, а навесні 1973 року – пастухом молодняка (ялівок) у тій же артілі. В пастушій колибі я і далі займався наукою, підтримуючи інтенсивні зв’язки із закордоном, головним чином з Олександрою Гнатюк. Вона попросила мене написати обширну монографія про її батька, зобов’язавшись профінансувати її видання. Для мене це була приваблива пропозиція, бо вільного часу в мене було море, однак не було під рукою відповідної літератури.

Та в 1977 році райком компартії в Бардієві офіційно заборонив мені пасти худобу, мовляв, у моїй пастушій колибі в горах часто перебувають «підозрілі» люди, навіть з-за

кордону, за якими органам державної безпеки важко стежити. Відтак повернувся до Пряшева, де умови для наукової праці були сприятливіші, ніж на селі.

Працюючи кочегаром у котельні новопобудованого кварталу, я продовжував роботу над монографією про В. Гнатюка, користуючись понад 700 томами видань Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, які я в 1964 – 1965 роках з немалими труднощами офіційно спровадив із обмінного фонду Львівської наукової бібліотеки ім. Стефаника в бібліотеку Дослідного кабінету україністики при кафедрі української мови і літератури університету ім. П. Й. Шафарика у Пряшеві. Та коли про це довідався шеф кафедри М.Р., він заборонив бібліотекарці М.Б. позичати мені будь-яку книгу. Для мене це була справжня катастрофа. За книжками, які знаходилися за декілька десятків метрів від моєї квартири, я змушений був їздити в Слов'янську бібліотеку до Праги, там вивчати й робити з них виписки на місці (бо видання XIX ст. додому не позичали), а потім ці виписки опрацьовувати дома або на кочегарці під гучну «музику» черпалок, вентиляторів та іншої техніки.

Попри ці негаразди працю я завершив і машинопис надіслав до видавництва Науковго Товариства імені Тараса Шевченка в Сарселі біля Парижа. Вона вийшла друком 1987 року[9]. Згідно з договором, я мав одержати 20 безплатних авторських примірників. В. Кубійович листовно запитав мене, на яку адресу НТШ має вислати ці примірники, підкресливши, що видавництво безкоштовно може представити мені для власного розпорядження 50, 100 або й більше примірників.

Мені стало ясно, що книжку, видану чотирма центрами «українського буржуазного націоналізму», політична цензура не пропустить ні в Україну, ні в Чехословаччину, тому попросив НТШ вислати призначені мені 20 примірників на адреси наукових бібліотек України. Видавництво так і зробило. Та жодна книжка в Україну не потрапила. Всі 20 примірників було затримано... в Москві й призначено на знищення [10]. На жаль, всі мої спроби перевидати цю працю в Україні вже в умовах її незалежності були досі безуспішними. Причина – брак грошей. А праця має що сказати і сучасникам. Тож від появи книжки М. Т.Яценка 1964 року (написаній з позицій марксизму-ленінізму) в Україні не з'явилася жодна книга про цього визначного вченого і громадського діяча (якщо не рахувати збірник документів та чотири випуски путівника по Музеї В. Гнатюка у Велесневі)[11]. В 1987 році Канадський інститут українських студій в Едмонтоні окремою книжкою видав укладену мною повну бібліографію друкованих праць В. Гнатюка (1340 позицій)[12].

Та повернімося на декілька років назад. Наприкінці 70-х років до Парижа за туристичною путівкою приїхав Остап Черемшинський з автобусом «Інтуриста» спеціально, щоб зустрінутися з Олександрою Гнатюк. Вона і справді підійшла до автобуса, привіталася з Остапом та коли той захотів на пам'ять сфотографуватися з нею на фоні автобуса, вона від

---

[9] Мушинка М.: Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність у галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. – Записки НТШ. Праці Філологічної Секції. – Т. 207. – Париж – Нью-Йорк – Сідней – Торонто, 1987. – 332 с.

[10] Один з примірників, призначених на скартацію, зовсім випадково потрапив до москвички Ради Гнатюк, яка з подивом з'ясувала, що це монографія про її діда, про якого вона до того часу нічого не знала. Справа в тому, що її батько Юрій Гнатюк після закінчення Гірничої академії у чеському місті Пржібрамі (1926) виїхав до Радянської України, де його в 1935 році оголосили шпигуном і «ворогом народу» та засудили на п'ять років таборів ҐУЛҐу. Мати, щоб не стати «членом сім'ї ворога народу» розлучилася з ним, а дитині, коли ця підросла і питала, де батько, сказала, що батько загинув на фронті. Після відбуття строку покарання Юрія Гнатюка було відправлено на «вічне поселення» в селищі Маршанськ Тамбовської області (РФРР), де він жив у подружньому зв'язку з дівчиною подібної долі Євгенією Швейкіною (1926 – 1976) на 26 років молодшою від нього, яка народила йому трьох синів. Рада лише з моєї книжки довідалась про долю свого батька та побачила його фотографію, а її дочка Марина Лисицина з поштовху цієї книжки почала шукати сліди діда, налагодила контакт з братами, про існування яких до того часу нічого не знала і подбала про посмертну реабілітацію діда – Юрія Гнатюка. З Радою, Мариною та одним із синів Юрія Гнатюка я зустрівся на конференції до 120-річчя В. Гнатюка у Львові. Детальніше про це див.: Мушинка М.: Доля нащадків Володимира Гнатюка // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1992. – № 5-6. – С. 16-19.

[11] У цьому відношенні Україну випередили русини Воєводини в Сербії, які перевидали всі праці В. Гнатюка, пов'язані з їх краєм та краєм їх предків у п'ятьох об'ємних томах.

[12] Мушинка, М.: Володимир Гнатюк. Бібліографія друкованих праць. – Едмонтон, 1987. – 148 с.

нього втекла, будучи переконаною, що її хотять запроторити в автобус і вивезти в Радянський Союз, де безвісті пропав її брат. Кількаденні спроби директора Музею В. Гнатюка зустрітися з нею були безуспішними. Він так і не побачив її більше.

Після цього інциденту до неї завітали працівники Радянського посольства в Парижі із запитанням, чи вона б не хотіла передати на Україну якісь матеріали свого батька – академіка АН УРСР. Їм вона сказала, що єдиною людиною до якої вона має довір'я, є Микола Мушинка з Пряшева. Цю інформацію Посольство СРСР в Парижі передало і чехословацьким органам, а ті дали мені знати, що не мають заперечень проти мого виїзду до Парижа [13].

У 1981 році пані Олександра і справді запросила мене в Париж, а органи чехословацької держбезпеки на цей раз дали мені виїздну візу. В Парижі я декілька разів зустрівся з Олександрою Володимирівною та остаточно обговорив план майбутньої монографії про її батька. В Українській бібліотеці імені С. Петлюри я брав участь у загальних зборах НТШ, поєднаних з науковою конференцією до 110-річчя з дня народження В. Гнатюка, на якій зачитав головну доповідь. Там же мене було нагороджено медаллю Тараса Шевченка «за вагомий внесок у дослідження життя і творчості секретаря НТШ Володимира Гнатюка». Олександра Володимирівна через моє посередництво передала у Велесневський музей В. Гнатюка декілька дрібних меморіальних речей. Пізніше я став першим дійсним членом Наукового товариства ім. Шевченка «споза залізного занавісу».

Наприкінці 1989 року мене було повністю реабілітовано, в червні 1990 року я повернувся з кочегарки до університету, в той самий науково-дослідний відділ україністики, з якого мене було звільнено рівно двадцять років тому. На цей раз на посаду завідуючого відділом.

Будучи реабілітованим, я вирішив 1991 року урочисто відзначити 120-річчя з дня народження В. Гнатюка міжнародною науковою конференцією. Цей ювілей ми об'єднали із наступаючим століттям заснування Наукового товариства ім. Шевченка (незмінним секретарем якого був Володимир Гнатюк) та 70-літтям Українського вільного університету в Празі, і назвали конференцію «Від Наукового товариства ім. Шевченка до Українського вільного університету».

Чотириденна конференція пройшла велично у Пряшеві (12 – 13 червня) та Свиднику (14 – 15 червня 1991 року). В ній взяло участь понад 80 науковців, з того понад 50 з-за кордону, головним чином, з України та понад двісті гостей. Тернопільщину на конференціє представляли: Ігор Ґерета з дочкою Наталкою, Зиновій Матусякевич та Остап Черемшинський. Матеріали конференції було опубліковано в 420-сторінковому збірнику, надрукованому в Києві [14].

Наукові конференції до 120-ліття з дня народження відбулись у Ужгороді, Львові, Тернополі та Новому Саді. На кожній з них мені доводилось виступати з доповідями, здебільшого на пленарних засіданнях. На заключному засіданні конференції в Тернополі я запропонував іменем Володимира Гнатюка назвати тодішній Тернопільський педагогічний інститут. Про конференцію я опублікував прихильну статтю в американському журналі «Українське православне слово»[15]. В Новому Саді з нагоди ювілею мною було опубліковано першу статтю В. Гнатюка про Закарпаття [16] та невідомий лист В.Гнатюка до свого учителя Михайла Грушевського, в якому він інформував про хід і результати своєї експедиції до русинів Воєводини 1897 року[17].

---

[13] В умовах післясерпневої «нормалізації» легальна висилка дисидентів за кордон була одною з форм як їх позбутися у власній країні.

[14] Мушинка М. (упорядник): *Від Наукового товариства ім. Шевченка до Українського вільного університету*. Матеріали міжнародної наукової конференції. – Київ, 1992. – 420 с.

[15] Мушинка М.: *Тернопільщина гідно вшанувала пам'ять свого славного земляка*. Наукова конференція до 120-річчя з дня народження В. Гнатюка // Українське православне слово. – Бавнд-Брук (США), 1991. – № 8-9. – С. 16 –17.

[16] Мушинка М.: Перша стаття Володимира Гнатюка про Закарпаття // Studia ruthenica. – Нови Сад, 1990-1991. – № 2.– С. 115-118.

[17] Мушинка М.: Листи Володимира Гнатюка до Михайла Грушевського // Шветлосц. – Новий Сад, 1992. – с. 11.

На сторінках київського журналу «Народна творчість та етнографія» я розповів про складну долю дітей В. Гнатюка Ірини, Олександри та Юрія після смерті батька [18]. Скорочена версія цієї статті з'явилася на сторінках львівської газети «За вільну Україну»[19]. У Львові передрукували і мою едмонтонську бібліографію публікованих праць В. Гнатюка, доповнену кількома позиціями та покажчиками одного з кращих українських бібліографів Мирослава Мороза [20]. За праці про Володимира Гнатюка я в 1992 році став першим доктором філологічних наук у незалежній Україні.

Гнатюком я цікавився і після захисту докторської дисертації, про що свідчать такі факти: найкращим інформатором, якого В. Гнатюк зустрів в «Угорській Русі» під час своїх п'ятьох експедицій у цей край (1895 – 1903), він вважав Михайла Пустая зі Збоя на Пряшівщині. На жаль, фольклорист подав про нього лише найосновніші дані. Хоч казки Пустая були опубліковані вже 1898 року[21], ніхто із дослідників не простежив дальший життєвий шлях цього казкаря, хоч він прожив у цьому селі ще майже пів століття після зустрічі з Гнатюком. Я вирішив заповнити цю прогалину. Відвідавши село Збій, знайшов людей, які Пустая добре знали, не підозріваючи, що йдеться про виняткову людину. В архівних метриках мені вдалося встановити дати його народження (5 вересня 1857 р.), хрещення (6 вересня 1857 р.) та смерті (22 березня 1944 р.). На підставі зібраних матеріалів я написав статтю для пряшівської «Дуклі»[22], присвятивши її 130-літтю з дня народження і 75-літтю з дня смерті В. Гнатюка.

У 2005 році редакція «Енциклопедії сучасної України» надіслала мені для «внутрішньої рецензії» коротку статейку про В. Гнатюка. Я її не рекомендував до друку, обґрунтовуючи відмову фактом, що вона занадто стисла і зовсім не відповідає багатогранній діяльності В. Гнатюка. Відповідальний секретар ЕСУ М.Желєзняк за дорученням співголови І. Дзюби попросив мене опрацювати статтю в довільному розмірі, з чим я охоче погодився. Моя стаття оприлюднена на шістьох полосах ЕУС[23]. Там же я вперше подав статті про дочку Володимира Гнатюка Олександру Гнатюк-Піснячевську (1898 – 1991) та сина Юрія (1900 – 1961) з їх фотографіями[24].

І ще одна моя знахідка, пов'язана з В.Гнатюком. Будучи гостем Олександри Гнатюк у Парижі 1981 року, я дуже хотів здобути від неї листування В. Гнатюка з дружиною та дітьми, яке вона мені показала ще при першому візиті 1968 року, однак на моє прохання подарувати це листування в Україну, наприклад, у Велеснівський музей В.Гнатюка, вона відповіла: „Передам, як приїдете наступного разу, бо я ще не встигла все прочитати". А наступного разу історія повторилась [25].

Залишки архіву [26] разом з особистими речами успадкувала племінниця (дочка сестри Ірини, замужем Косаренко-Косаревич) Лола Ґодерсман, що жила в Німеччині. З нею я був

---

[18] Мушинка М.: Доля нащадків Володимира Гнатюка // Народна творчість та етнографія. – № 5-6. – С. 16-19.

[19] Мушинка М.: Розсіяні вітром долі. Рід Володимира Гнатюка живе // За вільну Україну, Львів, 1992. – № 164. – С. 4.

[20] Володимир Гнатюк. Бібліографічний покажчик. Упорядники: М. Мороз та М. Мушинка // НТШ. Науково-довідникові видання – Серія 1. Бібліографія. – Львів, 1992. – Т. 3. – 152 с.

[21] В. Гнатюк: Етнографічні матеріали з Угорської Русі // Етнографічний збірник НТШ. – Т. 4. – Львів, 1898.

[22] Дукля. – 2001. – Ч. 2. – С. 35.

[23] Мушинка М.: Гнатюк Володимир Михайлович // Енциклопедія сучасної України. – Т. 5. – Київ, 2006. – С. 706-707.

[24] Там таки. – С. 711.

[25] Доля Олександри Володимирівни була неординарною. Після закінчення медичного факультету Карлового університету в Празі вона переселилась до Франції. Диплом не нострифікувала і працювала в парфумерній фірмі. Вийшла заміж за економіста Дмитра Піснявчевськго (1898 – 1966), який трагічно загинув – замерз на вулиці в центрі Парижа. Після смерті чоловіка її недуга (шизофренія та манія переслідування) пульсувала все більше й більше. Останні роки вона провела в приватній психіатричній лікарні, де й померла 27 лютого 1991 року. Поховали її у спільній могилі членів НТШ на міському цвинтарі в Сарселі. Всі її фінансові заощадження забрала психлікарня.

[26] Основну частину свого особистого архіву Олександра Володимирівна в стані душевної депресії знищила.

особисто знайомий ще з 60-х років. І до неї я звернувся з проханням передати листування В. Гнатюка зі сім'єю в Україну. І тут повторилася давня історія: «Я не можу цього зробити, поки не познайомлюся із змістом цих листів. Що коли там буде щось, що дискредитуватиме нашу сім'ю? На жаль, української письмової мови я не знаю (живучи в німецькому середовищі я ніколи не ходила в українську школу) і мушу знайти когось, хто мені ці листи прочитає». Я післав до неї в Гамбурґ редактора «Християнського голосу» Павла Головчука. Він їй прочитав листи і вона мені їх прислала. Йдеться про 180 листів В. Гнатюка та його дружини до дітей та деякі зворотні листи дітей до батьків. В них яскраво, до найменших подробиць відображене сімейне життя вченого. Листування я передав негайно Обласному державному архіву в Тернополі (директор Богдан Хаворівський). Там з них зробили машинописні копії, одну з яких прислали мені, другу (разом із ксерокопіями оригіналів) – в Меморіальний музей В.Гнатюка у Велесневі. На жаль, досі ніхто не зайнявся їх дослідженням.

Я вірю, що тернопільська конференція, присвячена 140-літтю з дня народження та 75-річчю з дня смерті Володимира Гнатюка, стане стимулом до вивчення його життя і багатогранної збирацької, організаційної та наукової діяльності. Пряшів, 11 квітня 2011 р.

В статье известный исследователь творчества Владимира Гнатюка Микола Мушинка очерчивает свои этапы изучения жизни и творчества фольклориста, на основе широкого фактического материала он обобщил и систематизировал народоведческую и украиноведческую концепцию ученого, его вклад в мировую науку.

***Ключевые слова**: Владимир Гнатюк, биография, фольклористика, народоведческая концепция, научное общество имени Т.Г.Шевченко, мемуары.*

***Марія Галушка**,* викладач (Чортків)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК82-312.1.

Творча співпраця Володимира Гнатюка і Михайла Коцюбинського

Біографічні і творчі контакти між Володимиром Гнатюком і Михайлом Коцюбинським демонструють актуальну літературну проблему початку XX століття автор–текст–читач. Точка перетину письменницьких захоплень – фольклористика, етнографія, гуцульська міфологія, а також вплив Володимира Гнатюка на Михайла Коцюбинського як на особистість. Розглянуто роль Володимира Гнатюка у формуванні української національної еліти.

***Ключові слова:** національна еліта, етнографія, фольклористика, гуцульська міфологія, коломийки, фольклорно–етнографічні матеріали, ритуали.*

Maria Halushka Creative activity cooperation between Volodymyr Hnatiuk and Mykhailo Kotsiubynsky.

Biographical and creative contacts between Volodymyr Hnatiuk and Mykhailo Kotsubinskiy demonstrate actual literary problem at the beginning of the 20th century: author– text – reader. The writer's capture intersection folklore study, ethnography, gutsuls' mythology and Hnatiuk's influence on the M. Kotsubinskiy as on the personality. The role of Volodymyr Hnatiuk in the Ukraine's national elite formation is discussed here.

***Key words**: national elite, folklore study, ethnography, gutsuls' mythology, kolomyiky, folklore-ethnographical materials, rituals.*

Володимира Гнатюка з упевненістю можна назвати одним із творців української модерної нації, її духовності. Він виявив себе як політик, етнограф, громадський діяч і публіцист, невтомний збирач, видавець і дослідник народної творчості, літературознавець, мовознавець та перекладач, відомий вчений-славіст європейського масштабу, журналіст і редактор. На сьогоднішньому етапі дослідження діяльності й спадщини В. Гнатюка *актуальною є проблема* його зв'язків із тогочасною передовою національною громадсько-активною інтелігенцією, а також його вплив на формування свідомості більшості діячів суспільно-політичного і культурно просвітницького поля діяльності як беззаперечного й найвищого авторитета.

Тому важливо з'ясувати характер творчих зв'язків, які виникли між Володимиром Гнатюком та визначним українським письменником і громадським діячем Михайлом

Коцюбинським, проаналізувати вплив та роль відомого етнографа на творчу й громадську діяльність останнього.

Джерелом для висвітлення цієї теми є листування між двома митцями. Активність та змістовність листування свідчать про встановлення доволі міцних товариських і ділових стосунків. Якщо Парнасом російської інтелігенції на початку ХХ ст. став італійський острів Капрі (тоді тут відпочивали М. Горький, В. Короленко, Г. Мачтет, І. Бунін та інші), то для української еліти подібним культовим місцем була Криворівня, гуцульське село в Карпатах. Улітку 1911 року сюди з'їхалися: «В. Гнатюк, який тут проводив вакації з дружиною і трьома дітьми, сімя Грушевських, Франків, Кандибів (Олександр Олесь), Твердохлібів, Гриневичів, Єлюків, Гнат Хоткевич, Євгенія Бохенська, чернігівські студенти революціонери Сергій Устименко, Микола Саєнко та багато інших. Усі вони спілкувалися з В. Гнатюком [Листи 2002: 14].

19 липня 1911 року після лікування в Криму до Криворівні прибув і М. Коцюбинський. У розмаїтті приятельських і творчих стосунків особливе місце посідає співпраця М.Коцюбинського і Г.Хоткевича. Обоє уродженці рівнинного лісостепу, російськомовної Лівобережної України, були вражені й назавжди закохані в казковий ландшафт гуцульських Карпат. Але як для М. Коцюбинського, так і для Г. Хоткевича, натхненником і посередником в обсервації самобутньої етніки гуцулів був В. Гнатюк, про що дізнаємося з його кореспонденції. Зокрема 1906 року етнограф сповіщає М. Коцюбинського: «У Криворівні жилося б весело, коли б хоч наполовину менше було дощу. З Хоткевичем читали ми «Also sprach Sarathustra», трохи він грав на бандурі, але й сам співав [Листи… 2003: 266].

З листа 1910 року дізнаємося, що повість «Камінна душа» (1911), як і «Тіні забутих предків» (1911), написана завдяки сприянню В.Гнатюка: «Гнат Хоткевич написав на підставі моїх матеріалів про опришків повість із гуцульського життя на 20 аркушів друку» [Листи…2003: 203].

Особисто Михайло Коцюбинський познайомився з Володимиром Гнатюком у 1905 році під час свого перебування у Львові, і з того часу у них зав'язалася велика дружба. Також Володимир Гнатюк був ініціатором знайомства Михайла Коцюбинського з Іваном Франком, між якими зав'язалась творча дружня співпраця. Про що свідчать три листи Івана Яковича до Михайла Михайловича і дванадцять листів М. Коцюбинського до І. Франка. [Листи…2003: 205]. Обидва письменники не тільки листувалися, а й неодноразово зустрічалися у Львові та на відпочинку в селі Криворівня на Гуцульщині. Перебуваючи у цьому місті в 1905 р., М.Коцюбинський подорожував з І.Франком і В.Гнатюком по селах. Ця подорож пройшла в щирих та дружніх розмовах. Як повідомляє І.Коцюбинська, Івана Яковича і Михайла Михайловича турбували стан тодішньої літератури, видання збірників, політичні події того часу. Вони мріяли про возз'єднання українського народу в єдиній національній державі [Коцюбинська назв. праця: 63]. Обидва намагалися розширити обрії української літератури, збагатити її тематику. М.Коцюбинський у своїй літературній діяльності відштовхувався від міцної, могутньої творчості І.Франка, багато читав його творів, прислухався до критичних зауважень, просив «напутити» його в літературній праці. Через Михайла Михайловича, який постійно спілкувався з молоддю Чернігова, з доробком Івана Яковича знайомилися гімназисти, молоді письменники, громадські діячі, які щиро цікавилися творчими успіхами і здоров'ям Каменяра [Спогади… 1989: 6].

У 1908 р. М.Коцюбинський отримав звістку від В.Гнатюка про хворобу поета [Листи… 2003: 245]. Ця звістка надзвичайно вразила Михайла Михайловича. В листі до В.Гнатюка у квітні того року він пише: «Ваша звістка зовсім прибила мене, ходжу сам не свій, не знайду місця в собі. Тепер, коли стала можливість катастрофи, – тепер ще яскравіше зарисувалася могутня постать Франка і всі його заслуги, ще дорожчим став нам той чоловік... Адже Франків у нас не густо» [Коцюбинський 1975: 67]. Стривожений такою ситуацією, він вдався до організації лотереї в статистичному бюро, аби виручені кошти передати хворому [Спогади… 1965: 103], а також до цієї справи залучив широке коло знайомих та близьких, колег по громадській роботі в межах Чернігівської губернії [Листи… 2003: 6]. Здоров'ям

І.Франка він турбувався й у 1909 р., непокоячись, що немає про нього жодної звістки [Листи… 1989: 91].

Протягом 1910 – 1912 років Михайло Михайлович декілька разів відпочивав у Криворівні на Гуцульщині, куди його запросив В. Гнатюк, аби разом збирати матеріал про гуцулів; В. Гнатюк пояснював М. Коцюбинському деякі звичаї, надавав як етнографічні, так і літературні консультації [Коцюбинська 69]. Я, – зауважував письменник, – у свій час, з головою впірнув у Гуцульщину, яка мене захопила. Який оригінальний край, який незвичайний казковий народ. Але книжка книжкою, треба мати живі враження, щоб щось зробити – і хочеться швидше дочекатися літа» [Коцюбинський 1975: 381].

Від першого короткого перебування в Карпатах у Коцюбинського залишилось незабутнє враження. Наступного року Коцюбинський знову їде в Карпати. Тепер уже на більш довгий час. Оселившись у великому мальовничому селі Криворівня, де збиралися влітку такі відомі діячі української культури і науки, як Леся Українка, В.Стефаник, Ю.Федькович, В.Гнатюк та інші, Коцюбинський одразу почав збирати етнографічні матеріали. Він побував у багатьох селах, в гуцульських хатах, вивчав сімейний та громадський побут, записував легенди, повір'я, вірування. Про те, що як працював Коцюбинський, Гнатюк писав у своїх спогадах: «Наперед студіював він місцеву природу ходив по лісі та по царинках... Робив собі всякі записки, розмовляв із селянами на різні теми, заходив до їх хат, придивлявся усьму пильно, не поминаючи нічого, навіть найменшої дрібниці... У 1911 р. робив прогулку до Голов, звідки разом із учителем Л.Гарматієм їздив на полонину Скупову, ночував там при ватрі, їв бануш і приглядався полонинському життю. У Головах ходив також на «посіджінє» (забави при мерці); оглядав похорон і весіллє» [Коцюбинський 1914: 21]. У побуті гуцулів Коцюбинського особливо вразило збереження багатьох архаїчних звичаїв та обрядів, частина яких сягала своїм корінням у глибину віків. Гуцули – дуже оригінальний народ з багатою фантазією, зі своєрідною психікою. Глибокий язичник – гуцул все своє життя. до смерті проводить в боротьбі зі злими духами, що населяють ліси, гори і води. Християнством він скористався лише для того. щоб прикрасити язичницький культ. Скільки тут красивих казок, переказів, вірувань, символів! Збираю матеріали, переживаю природу, дивлюсь, слухаю і вчусь" [Коцюбинський 1975: 386 – 397]. Особливо вражало письменника збереження в побуті гуцулів старовинних звичаїв та обрядів. «Нарід наскрізь поганський, що живе серед різнорідних злих духів, з якими веде боротьбу од пелюшок і до смерті. Первісні помади, вони так тісно зв'язали своє життя з своєю худобою (маржиною), що творять одну сім'ю. Само християнство послужило, здається, їм на те тільки, щоб закрасити культ поганства», – писав він у листі до Є. Чикаленка від 22 липня 1911 року. Характерний факт: М.Коцюбинського дуже зацікавило, чому на гуцульських могилах такі мізерні дерев'яні хрести, і він не заспокоївся доти, доки якийсь старий гуцул не пояснив йому, що то символ мізерності смерті у порівнянні з життям.

М.Коцюбинський почав працювати над твором про гуцулів лише після того, як докладно ознайомився з природою і звичаями Гуцульщини. 25 вересня 1911 року він повідомляв Гнатюка, що пише оповідання, на основі своїх вражень: «Боюсь, хвилююсь, але пишу». «Не знаю, чи вдасться мені щось зробити, а дуже хотів би. Може, на той рік пощастить мені зібрати більше матеріалу, і тоді матиму міцніший грунт під ногами» [Коцюбинський 1975: 423]. У своєму творі М.Коцюбинський хотів відтворити своєрідне міфологічне світосприймання і світовідчуття гуцулів, показати їхнє життя, овіяне казкою, міфами, повір'ями, забобонами. «Коли б я хоч трохи переніс на папір колорит Гуцульщини і запах Карпат, то й з того був би задоволений», – признався письменник [Коцюбинський 1914: 35]. Але «переніс» він багато. У повісті його ожила Гуцульщина – з її горами, полонинами, потоками, лісами, з гуцулами, їх звичаями, віруваннями і повір'ями.

Отже, достеменно вивчити самобутні традиції, звичаї, обряди, мову гуцулів М.Коцюбинському допомогли І.Франко, В.Гнатюк, а також книги «Гуцульщина» В.Шухевича та «Матеріали до гуцульської демонології» А.Онищука.

Листування засвідчує теплі стосунки між митцями: «Спасибі Вам сердечне, таки частенько згадували про мене, чому доказом ціла бібліотека, яку я дістав од Вас: тут і 4 томи

«Гуцульщини» (боюсь, чи не пропав де 5–й, бо мене страшенно цікавить демонологія), і 3 томи Федьковича. Цілі скарби, якими я тішуся. Вони пригадують мені і Вас, і любу Гуцульщину, що як сон чарівний, просунулась перед моїми очима, вони врешті в'яжуть мене з Криворівнею. Дуже, дуже дякую… «Гуцульщину» (тут М.Коцюбинський має на увазі наукове фольклорно–етнографічне дослідження В.Шухевича – О.Г.) почав потроху читати. Часто буває так, що мені мало 24 години на добу» [Коцюбинський 1975: 72 – 73].

Інтенсивне, творче листування між М.Коцюбинським і В.Гнатюком тривало з 1898 по 1913 рік. М. Коцюбинський звертався в одному з листів до Гнатюка: «Дуже Вас прошу пришліть мені (коли можна – скоріше) етнографічну програму (здається, переклад з англ. мови), яку я переглядав у Вас у Криворівні. Вона в жовтій обгортці. Там зведені і пояснені вірування всяких народів» [Коцюбинський 1975: 423].

До того ще в 1907 році В.Гнатюк надіслав М.Коцюбинському в Чернігів багатотомні етнографічні видання із записаними в Карпатах коломийками, легендами, анекдотами. Михайло Коцюбинський зацікавився і замилувався ними і у відповідь надіслав: «Згадав про коломийки – і зараз, як живий, встав перед очима Ваш образ: нахиляєтесь до вуха і тихим голосом виспівуєте якусь коломийку (а їх на всяк випадок є кілька), і очі сміються [Магія коломийок 2007: 106].

Варто зазначити, що дослідник звертав увагу на різноманітні мелодії коломийок. У тритомному збірнику він подав зразки з 213 сіл. Зокрема, зібрані записи з одного села зафіксували понад 40 мелодій. Сам учений захоплено констатував, що коломийки налічують не десятки, а сотні мелодій.

Легенди і казки, що їх часто вплітає письменник відповідно до світлосприймання своїх героїв, художні засоби, створені переважно на місцевому матеріалі, діалектизми, що майстерно вкраплюються і в авторську мову, і в мову персонажів – все це надає творові романтичного, іноді казкового колориту і водночас не відриває від «землі». Гуцульщина вимальовується перед нами такою, якою її бачилисамі гуцули, котрі глибоко вірили, ніби природа одухотворена, жива, діюча, заселена злими чи добрими духами. Гуцул «знав, що на світі панує нечиста сила, що арідник (злий дух) править усім; що в лісах повно лісовиків, які пасуть там свою маржинку: оленів, зайців і сери; що там блукає веселий чугайстрир, який зараз просить стрічного в танець та роздирає нявки; що живе в лісі голос сокири. Вище, по безводних далеких недеях, нявки розводять свої безконечні танки, а по скелях ховається щезник.... Всякі злі духи заповнюють скелі, ліси, провалля, хати й загороди та чигають на християнина або на маржину, щоб зробити їм школу» [Гнатюк 1917: 40].

Майстерно відтворюючи повір'я і звичаї гуцулів, часто в напівказковому тоні М.Коцюбинський розкриває їх темноту і забобонність, цілком реально змальовує їх убоге життя, важку працю, господарювання. Життя пастухів на полонині, добування вогню, доїння овець, виготовлення бринзи – все описано правдиво, без романтичних прикрас: "Вечорами біля стай палали вогні. Вівчарі скидали з себе одежу та трусили над ними воші або, зібравшись докупи, зголоднілі за літо без «челядини, вели безконечні масні розмови. Їх регіт покривав навіть сонні зітхання худоби». М. Коцюбинський розумів, що живучість гуцульської демонології зумовлена була важким економічним становищем народу, його низьким культурним рівнем, тому в творі абсолютно відсутня ідеалізація «первісного життя», яка так притаманна творам декадентів. У той же час вражає поетизація праці: описи трудових процесів (наприклад, виготовлення бринзи) звучать натхненно і навіть велично.

М.Коцюбинському, як і Лесі Українці в «Лісовій пісні», вдалося зберегти необхідні пропорції і створити високохудожні реалістичні твори, разом з тим дійшовши, як відзначили рецензенти, до самого джерела, з якого родяться фантастичні оповідання про життя природи. М.Коцюбинський «відчув їх настрій і переказує їх в такій епічній прекрасній формі, що читачеві передається наївна віра гуцулів у твори їхньої власної фантазії».

У «Тінях забутих предків» особливо виразно виявилася така риса письменника, як зумовленість образної системи твору конкретною місцевою, побутовою, історичною, соціальною і національною обстановкою, баченням світу крізь призму персонажів. Та оскільки сама обстановка незвичайна, то й асоціації та образи інколи можуть видатися

незвичайними, своєрідними, навіть – дивовижними. Однак, як слушно відзначив І. О. Денисюк, чудова фантастика, якій піддається автор і читач, є реалістичним світосприйманням гуцула [Денисюк 2005: 312]. У глибокому реалізмі і силі типізації Коцюбинського переконується кожний, хто побував на Гуцульщині навіть через піввіку після автора «Тіней забутих предків». М.Коцюбинського приваблювали душевна та фізична сила, здоров'я простого народу, зокрема. Серед його нотаток двічі зустрічається запис: «Гуцул – здоровий, як гірське повітря, легкий, як потік у свому бігу».

Написавши «Тіні забутих предків», М.Коцюбинський не припиняє вивчення Гуцульщини. Навпаки, інтерес до неї в письменника ще більш поглиблюється, особливо під впливом знайомства з особливостями сімейного та громадського побуту українських горян. Про це свідчать численні записи, що були зроблені Коцюбинським у його записних книжках, а також спогади Гнатюка: «Тіні забутих предків» дихають народною творчістю. Уже з перших сторінок повісті потрапляємо в атмосферу прадавніх вірувань гуцулів у добрі і злі сили. Радість від народження дитини тут же заступає смуток: неспокій дитини мати пояснює підміною. «Мабуть, баба при пологах не обкурила десь хати, не засвітила свічки і їй підклали бісеня», – розмірковує молодиця. Життя гуцулів настільки оповите казковістю, просякнуте вірою в таємні сили, що навіть малеча знає, що на світі є Бог і чорт, що є речі і явища, яким треба поклонятися, і є такі, що їх треба боятися».

Отже, міцна творча співпраця та духовна дружба була надзвичайно важливою. Вона впливала на обох письменників. У спогадах про Михайла Коцюбинського В.Гнатюк читаємо: «Середнього росту, стрункий, худорлявий, в останніх часах трошки вперед похилений, одягнений скромно, але все без найменшого закиду і, звичайно, з якоюсь квіткою в бутоньєрці. Квіти – це була його пристрасть і розкіш... Любив пристрасно природу і давав цьому вираз на кожнім кроці. Любив добрих людей, любив приємне товариство, а знайшовшись у ньому, любив вести безконечні розмови, аж не раз умучувався ними. Незвичайно любив дітей і ніколи не пройшов коло них, щоб їх не зачепити, не заговорити та не пожартувати трохи [Спогади…1989: 33].

Для Михайла Михайловича Володимир Гнатюк став взірцем творчої й духовно сильної людини, яка все життя боролася за свої погляди, справжнім орієнтиром та наставником у власній літературній і громадській роботі. Про цю роль постаті В. Гнатюка засвідчує епістолярна спадщина М.Коцюбинського.

Література: *Гнатюк 1966*: Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість.–К.: Наукова думка. – 1966. – 246 с.; *Гнатюк 1917*: Гнатюк В. Причинки до пізнання Гуцульщини // Записки НТШ. Львів, 1917. – Т. 123 – 124. с. 1 – 57; *Денисюк 2005*: Денисюк І. Гуцульські п'єси Гната Хоткевича // Неопубліковані гуцульські п'єси. – Луцьк: ВМА «Терен», 2005. – 312 с.; *Коцюбинський 1974*: Коцюбинський 1975: Коцюбинський М. Тв.: У 3 т. – Т. 3. –К., 1975 – 381, 386 – 397, 423 с.; *Коцюбинський 1975, 7*: Коцюбинський М.Тв.: У 4 – х т. – Ніжин, 2003. – Т. 4.– 203, 205, 266; Гнатюк 1975: Гнатюк В. Листи до Михайла Коцюбинського. – Т.1.– с. 6, 17,91, 97, 245; Коцюбинський 1914: Коцюбинський М. Листи до Володимира Гнатюка – Львів, 1914 –С. 21, 35; Мушинка М. Взаємини Михайла Коцюбинського з Володимиром Гнатюком // Народна творчість та етнографія. – 1996. – № 4. – С. 11 – 19; Магія коломийок / /Карпати. Туризм. Відпочинок. – 2007 № 9: С. 68 – 69, 106; Спогади і розповіді про М. М. Коцюбинського. – 1965.– С. 58, 103; Спогади про Михайла Коцюбинського.– 1989.– с. 190; Листи до Михайла Коцюбинського.– Т.1.– С.6, 17, 33, 37, 91, 97.

Тетяна Гонтар, к. і. наук, доц. (Тернопіль)

ББК 821. 160. 2
УДК:82-6(009)

Особливості спілкування Володимира Гнатюка з представниками української інтелігенції

Коло спілкування Володимира Гнатюка було надзвичайно широким, про що свідчить багата епістолярна спадщина вченого. Він умів спілкуватися з дуже різними людьми: виконував численні доручення своїх учителів, давав настанови і поради колегам-етнографам, обговорював питання літератури і мистецтва з письменниками і митцями. В основі такого вміння – толерантність і відсутність надмірних амбіцій.

Ключові слова*: спілкування, епістолярна спадщина, етнографія, інтелігенція*

Tetyana Honta. Features of Volodymyr Hnatiuk's personal communication with representatives of Ukrainian intellectuals

The circle of Volodymyr Hnatiuk's communication was extremely broad, as evidenced by his rich epistolary heritage. He was able to communicate with very different people - served many errands of his teachers, gave guidance and advice to fellow writers, discussed the issue of art and literature with writers and artists. The basis of such skills is tolerance and lack of excessive ambition.

Key words*: communication, epistolary heritage, ethnography, intellectuals.*

Особа і діяльність етнографа, фольклориста, літературознавця і критика Володимира Гнатюка неодноразово викликали інтерес дослідників, який реалізувався в написанні як біографічних нарисів, так і розвідок, присвячених багатій спадщині українського вченого. Разом з тим широкому загалу Володимир Гнатюк залишається відомий значно менше, ніж його колеги по роботі в НТШ. Він був одним з перших науковців у Східній Галичині, котрий жив науковою, видавничою діяльністю не лише фігурально – це було його основне джерело існування, так само як Іван Франко був першим письменником, кому перо давало кошти для життя.

Серед праць, присвячених Володимиру Гнатюку, переважають дослідження біографічного характеру, а також ті, що аналізують його багатогранну діяльність. У більшості з них спостерігаємо звертання до епістолярної спадщини вченого. Листи, написані та одержані В.Гнатюком, спогади про нього засвідчують його чисельні наукові зв'язки та особисті контакти. *Предметом* нашого дослідження стало спілкування українського вченого, що відзначається особливою насиченістю і різноманітністю.

Відомо, що коло спілкування у науковця було дуже широким і різноманітним. Він співпрацював з М.Грушевським та І.Франком, активно листувався і неодноразово спілкувався з М.Коцюбинським, Л.Українкою, Ф.Вовком, М.Лисенком, В.Стефаником, О.Пчілкою, М.Павликом. Широким і різноманітними були його контакти із закордонними літераторами та фольклористами, видавцями та україністами. Спеціальне дослідження спілкування Володимира Гнатюка дає можливість осягнути масштаби його творчих і особистих зв'язків, зрозуміти витоки надзвичайної працездатності вченого-дослідника. Отже, *метою* цієї статті є аналіз різноманітних наукових та особистих контактів Володимира Гнатюка, виявлення притаманного йому стилю спілкування.

Донині найчастіше досліджувались контактні зв'язки Володимира Гнатюка з окремими представниками української творчої еліти, без спроб їх порівняння та узагальнення. Так, предметом розгляду вже було листування Володимира Гнатюка з Михайлом Коцюбинським [Грабовецький 2011], а ще більшою мірою – епістолярна спадщина останнього, котра засвідчує значний вплив етнографа на творчий інтерес письменника. М.Коцюбинський визнавав, що саме під впливом сформованого В.Гнатюком інтересу до життя і побуту гуцулів написав «Тіні забутих предків». Втім, вперше листи М.Коцюбинського до В.Гнатюка вийшли у 1914 році з передмовою В.Гнатюка.

За тематикою наукових конференцій та у публікаціями їх матеріалів спостерігаємо інтерес дослідників до взаємин Володимира Гнатюка та Івана Франка, відносин з Михайлом Грушевським. Це й закономірно, оскільки обох Володимир Грушевський вважав своїми вчителями, а окрім того, вони були його працедавцями. Іван Франко, ставши видавцем

«Житія і Слова», залучив до видавничої роботи Володимира Гнатюка. У цьому виданні певне місце посідають етнографічні матеріали, котрі Франко доручав реферувати, редагувати, а далі – й писати нариси та цю тему [ДАТО: 2, арк.3].

У спілкуванні Володимира Гнатюка можна виділити кілька особливих рівнів. Першим був рівень шанобливого спілкування з наставниками – І.Франком, М.Грушевським. Гнатюк виконував багато їх доручень, у разі потреби – підтримував організаційно і політично – як у випадку з маніфестом української демократичної інтелігенції «І ми в Європі». Його підписали разом з І. Франком М.Павлик, В.Охримович, Ю.Романчук, Н.Кобринська, В.Гнатюк. З обома – І.Франком і М.Грушевським – В.Гнатюк був духовно близьким. Саме це спілкування неодноразово підкреслювали дослідники. М.Мочульський з цього приводу зазначав, що «Гнатюк був люблений Франком і Грушевським» [Мельник 1991: 53]. Хоча відносини з обома не були у нього тотожними.

Листування В. Гнатюка з М. Грушевським найчастіше стосується видань НТШ. Стиль такого спілкування відображає, зокрема, такий лист: «Усіх передплатників Вістника тепер 724 (таких, що платять). Колесса написав з Києва, що дирекція університетської бібліотеки жалувалася, що вона висилає нам «Известія», а ми не посилаємо «Записок». Вже просив вислати кілька томів, яких у них не було, і я вислав» [Листи до Франка 2011]. В іншому листі пропонується провести рекламні заходи для розширення кількості передплатників Літературно-Наукового Вісника: «Я думаю, що добре було би надрукувати проспект ЛНВісника і порозсилати його на різні адреси урядників, які я тепер маю, може, дехто з них приступить до передплати. Книжку на показ висилати шкода, як се показалося минулого року, а проспекти не дорога річ і можна розіслати їх зо дві – три сотки»[Листування 2006].

У деяких листах йдеться про життя і смерть представників української інтелігенції, обставини їх особистого життя. Часом це дає змогу відтворити маловідомі сторінки біографії багатьох визначних діячів. Так, В. Гнатюк у листі від 19.09.1899 року повідомляє М. Грушевського: «Побіч так радісних хвиль треба зазначити й сумні: недавно помер Дністрянський, батько Станіслава, вчора помер др. Борисікевич в Грацу і ір. Волод. Дїдушицький, основатель музея у Львові. Перед кількома днями прислав він до нашої бібліотеки три книжки, я мав вислати йому за них подяку, але запізнився. Вол. Шухевич перед двома днями захорував також тяжко: як кажуть, йому пухла якась жилка в мозку: чи вийде з того, не знати. У Львові гостить тепер Соломія Крушельницька: вона буде співати сеї зими в Варшаві (за 4 000 франків місячної плати), потому в Петербурзі. Я намовляв Труша, щоби купив фляшку горілки і боханець хліба, та я піду з ним в свати до неї, але він не хотів. Каже, що він вже лишиться на все старим парубком» [Листування 2006].

Попри згадані в листі події з життя спільних знайомих, часом іронічні оповіді, власне щодо самого Гнатюка лист не містить нічого особистого, навіть власних вражень чи оцінок. Це було спілкування людей, що мали спільну справу – і це найголовніше. Проте довірливим і надто особистим таке спілкування не було. Листи до Грушевського Гнатюк зазвичай починав звертанням «Високоповажний пане Професоре», і ділова інформація в них переважала, навіть у посланих з місць лікування, хоча інколи в таких листах і міститься дуже стислі повідомлення про стан здоров'я. Згодом відносини між двома вченими були затьмарені проблемами розподілу посад і платні.

Спілкування з Іваном Франком мало для Володимира Гнатюка свої особливості. Він високо цінував його письменницький талант і політичну діяльність. І.Франко знав і поважав етнографічну роботу Гнатюка, він і сам користувався його рукописами при написанні етнографічних праць. Разом з тим часто давав йому доручення надіслати матеріали то народознавчого, то суспільно-політичного характеру. Так, у листі від 27липня 1902 р. він просив прислати номери «Діла» з повідомленнями про страйки, а також і номери польських газет з подібною інформацією – Франко саме готував публікацію на цю тему [Черемшинський 2006: 43].

Втім, Володимир Гнатюк завжди ставився до Івана Франка як до учителя, між ними не виникало прикрих непорозумінь. Франко неодноразово відвідував дім Гнатюка. В листівці до Івана Франка від 18 серпня 1915 року, коли Володимир Гнатюк знаходився у Криворівні, він

пише і про погоду, і питає, що хвилює Франка, згадує про відвідини сина Петра – стиль цього послання є неофіційним, але виключно шанобливим [Листи до Франка 2011].

Дещо іншим був тип спілкування В.Гнатюка з етнографом, дослідником звичаїв лемків та бойків М.Зубрицьким. Хоча Зубрицький і був старшим від В.Гнатюка, однак відчував, що у Гнатюка більший досвід і більша етнографічна підготовка. Тому листи мають характер творчої роботи над фольклорним та етнографічним матеріалом, з порадами і побажаннями, пошуком кращої подачі матеріалу. Часто В.Гнатюк повідомляв про можливість публікації матеріалів. У листі від 17 листопада 1910 року він просив подати до збірки опис похоронного обряду і голосіння бойків, тому що такий матеріал М.Зубрицький вже збирав щодо обрядів лемків [Листи Гнатюка до Зубрицького 2011].

В іншому листі від 3 січня 1911 р. В.Гнатюк просить додати до рукопису малюнки або фотографії, втім, в наступному листі від 20 лютого 1911 р. відзначає, що це – побажання, а не обов'язкова умова публікації матеріалів. І малюнки не обов'язково повинні бути з Мшанця, де жив Зубрицький, головне, щоб вони відображали поховальний обряд.

У 1913 році, коли здоров'я В.Гнатюка істотно погіршилось, він просить у листі від 2 травня знайти йому з родиною недороге помешкання в горах, щоб не було далеко від залізниці, щоб була пошта, а в хаті щоб була постіль і кухонне начиння. Та ще, щоб річка була близько, бо важко далеко ходити, і щоб був холодок від дерев, щоб відпочивати вдень, – скромні бажання нездорової і небагатої людини, що сподівається поправити здоров'я [Листи Гнатюка до Зубрицького 2011].

Із М.Зубрицьким В.Гнатюк з'ясовував етнографічні питання: в листі зі Львова від 14 лютого 1908 році він запитує про те, що, очевидно, стало темою його наукового інтересу, чи не знає Зубрицький про «ревізію дівчат з приводу народження дітей», коли невідомо, хто мати покинутої дитини. З тексту листа видно, що етнографа цікавлять питання співвідношення органів влади з громадою та її традиціями. Він розпитує, чи не відомі випадки, коли б злочинця порятувало бажання когось із громади одружитись з ним [Листи Гнатюка до Зубрицького 2011].

Саме М.Зубрицькому, котрого, як видно, В.Гнатюк цінував як колегу-етнографа, він писав про свої матеріальні нестатки, детально з'ясовуючи джерела своїх прибутків. Лист від 5 березня 1909 року містить пояснення матеріального становища і перелік прибутків від посад, котрі обіймав В.Гнатюк у НТШ. З цього листа видно, що фінансові питання турбували вченого постійно. Він повинен був ретельно розраховувати кошти, щоб прожити самому й утримувати сім'ю. До служби, пише Гнатюк, він приступив у 1898 році в кінці вересня з платнею у 40 корон, а з другого кварталу 1899 року платню підвищили до 60 корон. Згодом він став працювати в редакційному комітеті Літературно-Наукового Вісника НТШ на посаді, котру раніше обіймав Маковей і одержував на ній 70 корон. До речі, менше, ніж його попередник. Отже, разом – 130 корон. У 1904 році на зборах за поданням М.Павлика платню в редакційній комісії збільшили до 100 корон, у 1906 р. – до 120 корон, а у 1907 р. – до 170 корон. Однак у цей рік М.Грушевський перевів редакцію Вісника до Києва, і Гнатюк свою посаду втратив, натомість перебрав на себе адміністрацію Вісника (власне, це були секретарські обов'язки) з платнею у 80 корон. В.Гнатюк писав, що всі його прибутки складають 170 кор.+80 кор., і без нагадування НТШ не підвищує платні. Хоча прожити у Львові з родиною на ці гроші було дуже сутужно [Листи Гнатюка до Зубрицького 2011].

Детальний виклад матеріальних нестатків є свідчення спілкування з людиною, котру Гнатюк вважав собі рівною. Виклад матеріального становища подавався з прикрістю, але без заздрощів і звинувачень. В.Гнатюк бачив, що його праця в матеріальному відношенні була досить невдячною, однак пояснював це по-своєму: тим, що етнографія не дуже оплатна наука, ціни на неї нижчі, ніж на інші. «А от якби був учителем, то вже мав би вже VIII ранг і платню вищу і міг би заробляти, як Томашівський, Людкевич і Ф.Колесса»[Листи Гнатюка до Зубрицького 2011].

У листах до іншого етнографа та антрополога Ф.Вовка, в подальшому – з 1912 року Володимир Гнатюк вже відверто скаржиться на фінансову політику М.Грушевського в НТШ. На той час відносини між Грушевським і Гнатюком вже погіршились саме з фінансових

причин. Про це свідчить лист до Ф.Вовка від 25 листопада 1912 року: «Грушевський веде далі війну проти мене, але етапами, видно бажає, мене поволі, але ґрунтовно знищити. Тепер, як я вже лежав хорий, відобрав мені редакцію (львівських) видань Видавничої Спілки і зробив редактором Мочульського, а його заступником Федюшку» [Листування Федора Вовка 2001: 120 – 122]. У наступному листі до Ф.Вовка 21 лютого 1913 року В. Гнатюк пише: «Сталося так, як я оповідав Вам і пророкував і ще восени у Львові. М.Грушевський, як знаєте скинув мене у Вид[авничій] Спілці – де є директором і д. Раковський – за секретаря, як я був у Криворівні, і наділив цим чином Джиджору; восени скинув мене з редактора видань і наділив цим чином німого Мочульського; тепер відібрав мені адміністрацію «Літературно-Наукового Вісника», ...так по-нелюдськи поступати з людьми, як він, годен дійсно тільки російський вихованок, а мабуть, жаден інший ні» [Листування Федора Вовка 2001: 127 – 128].

Варто згадати, що Володимир Гнатюк, матеріальне становище якого ніколи не було достатньо забезпеченим, брався за всяку редакторську, коректорську роботу, будучи вже визнаним вченим. У 1902 році Російська Академія наук обрала його членом-кореспондентом. З цього приводу Агатангел Кримський писав Гнатюкові: «Така честь випадає далеко не кожному російському вченому, а тим паче – заграничному» [Черемшинський 2006: 45]. Втім, Гнатюк наукові розвідки мусив писати в час, вільний від коректур.

Ділові контакти Володимира Гнатюка вражають різноманітністю і вмінням поєднати прагматичні питання з науковим спілкуванням. Такі зв’язки з науковцями різних країн В.Гнатюк використовував і для поширення своїх книг, і для обміну літературою з метою самоосвіти. Інтенсивним було ділове листування з етнографом, видавцем, організатором музейної справи, професором Михайлом Сумцовим. З листа від 5 січня 1899 року видно, що Гнатюк послав йому «свої збірки галицько-руських анекдотів та фацецій», натомість одержав прислані книги і просив переслати літературу про Лазаря Барановича, Іоаникія Галятовського, Інокентія Гізеля та Івана Вишенського [ДАТО: арк.1– 2].

У подальшому, коли поліція затримала видані у Лейпцігу збірки Гнатюка з фольклором сороміцького характеру, він звертався до Сумцова як вченого зі світовим ім’ям у питаннях арбітражу, щоб уникнути конфіскації видань [Приходько 1991: 56]. М.Сумцов цінував наукові контакти з галицькими вченими – а найбільш інтенсивними вони у нього були з В.Гнатюком. На XII Міжнародному археологічному з’їзді, що проходив у Києві у 1899 р., а потім і на XIII археологічному з’їзді у Харкові в 1902 року серед робочих мов, якими виголошувались доповіді, не була зазначена українська, хоча польська і сербська були вказані. Галицькі вчені висловили свій протест, не поїхавши на з’їзди, а їх реферати були опубліковані в наукових «Записках» як свідчення проведених досліджень. У таких умовах Сумцов висловив солідарність з науковцями з Галичини, а керівництво НТШ надіслало йому гаряче співчуття, як і усім, хто на з’їзді виступив на захист української мови [Приходько 1991: 56].

Втім, як видно з подальшого листування, суто ділові контакти сприяли зацікавленню М.Сумцова гуцульським побутом, він просив придбати для музею гуцульський одяг, на що В.Гнатюк зацікавлено відгукнувся. В листі зі Львова від 6 червня 1910 р., написаному на бланку НТШ, він детально розпитував, який одяг потрібен – літній чи зимовий, новий чи вживаний. Згодом він і справді закупив гуцульський одяг через вчителя Луку Гарматія, а також вислав для музею фотографії українських етнографів – Я.Головацького, Ф.Вовка, І.Франка, О.Роздольського і свою. При цьому він не забував і про інтереси видавництва НТШ: «Колись ви писали, – нагадував він, – що філологічне товариство відступить нашій Етнографічній Комісії деякі фольклорні матеріали. Наша комісія ухвалила видавати корпус українських народних пісень, до яких вже є багато матеріалу і збирається далі» [ДАТО: арк.9 – 10].

Коло спілкування Володимира Гнатюка вражає широтою і різноманітністю. Певною мірою воно зумовлювалось його редакційною діяльністю в науковому збірнику НТШ. Втім, і тоді, коли його було відсторонено від редакційної комісії, Гнатюк зберігав широке коло

наукових контактів. Чеський письменник А.Черни консультувався з ним щодо публікації в журналі «Slovansky prehled» оглядової статті про українську літературу. Мав Гнатюк творчі контакти з білоруським вченим Ю.Карським, чеським етнографом Ф.Ржегоржем, чеським філологом І.Полівкою, болгарським дослідником І.Шишмановим, мовознавцем Я.Бодуеном де Куртене і багатьма іншими. Вдячні листи писав йому М.Горький. Через Гнатюка діячі культури УРСР намагались розшукати клавір опери «Роксолана» Д.Січинського для постановки її в Харкові, знайти твори С.Людкевича [Черемшинський 2006: 67].

З письменниками, людьми мистецтва В.Гнатюк умів спілкуватись щиро і безпосередньо, що вони дуже цінували. Український письменник Антін Крушельницький залишив такі спогади: «Веселою своєю товариськістю він заставляв усіх, з ким був знайомий, не минати його хати під час приїзду до Львова. Всякий, хто вступав хоч би на хвилинку до хати Володимира Михайловича, напевно знав, що проведе час на дуже веселій розмові» [Черемшинський 2006: 82]. Бували у нього М.Коцюбинський, Г.Хоткевич, В.Стефаник. Досі в музеї Володимира Гнатюка у Велесневі знаходиться дарча фотографія українського співака Михайла Голинського, котрий мав дружні стосунки з дослідником.

Проте не завжди оточення Володимира Гнатюка виявляло до нього належну увагу та повною мірою поціновувало його працю, та, власне, і саму особистість. Біограф вченого Микола Мушинка небезпідставно звинувачує М.Грушевського як голову НТШ у тому, що він восени 1912 р. відняв у Гнатюка редакцію «Етнографічного збірника», ледь не єдине його джерело прибутків, після чого здоров'я Гнатюка погіршилось, оскільки він втратив кошти навіть на необхідну медичну допомогу. До кінця життя Гнатюк був лише тимчасовим працівником НТШ. Сам він про це писав: «Я сиджу в Товаристві вже чотирнадцятий рік і все лише провізорно, без ніяких зобов'язань з боку Товариства супроти мене. Я бажав би одначе, щоби моя провізія бодай перед смертю скінчилася, а в її місце наступили взаїмні зобов'язання між мною і Товариством» [Мушинка 1967: 27]. Сам В.Гнатюк зі своєю працездатністю зобов'язань не боявся, хоча й хворів, бо добре знав, що буде працювати і при хворобі.

Врешті, Гнатюк і сам відчував образу за недостатнє поціновування багаторічної праці. В листі до Охримовича він скаржився: «Кожному, хто мене знає з давніх часів відомо, що я вступив на службу здоровий…та що жив я скромно, не вів гулящого життя. І стратив здоров'я на службі, урядуючи два роки в локалі, в якім аж санітарна комісія магістрату заборонила працювати» [Мушинка 1967: 32].

Не був достатньо поцінований Гнатюк і своїм останнім працедавцем. Після війни єдиним його заробітком стала редакторська і коректорська робота у «Літературно-науковому віснику», котрий видавався Дмитром Донцовим. У 1924 р. Гнатюка було обрано академіком Всеукраїнської Академії наук. Агатангел Кримський кликав його до Києва, обіцяв, що там він стане штатним академіком. Однак здоров'я вже не дозволяло переїхати, а коштів на життя не вистачало.

В ці непрості часи Гнатюк одержував листи від Богдана Лепкого, який жив у Німеччині. Насамперед, обох цікавила нова українська література. Лепкий дуже позитивно характеризує творчість К.Гриневичевої, Р.Купчинського, О.Олеся. Про О.Маковея пише: він – як лікар, добрий, але уважний. Однак, матеріальні нестатки – це те, в чому Гнатюк і Лепкий теж добре розуміли один одного. Лепкий також відчував образу через відсутність оплачуваної літературної праці: «Ніхто ж не спитає, як я собі даю раду. А про других дбають. У Празі поприміщували багатьох. Олесь дістав стипендію. Та й гарно. Але зі мною зле» [Листи Б.Лепкого ДАТО арк.1].

У 1920 – 1926 роках Гнатюк за безцінь продав значну частину своєї бібліотеки, бо двоє його дітей – Олександра і Юрко – навчались у чехословацьких вищих навчальних закладах, що також вимагало коштів. Тому В.Гнатюк і змушений був займатися коректурами. Втім, у 1925 році він написав заяву на звільнення по хворобі. Донцов відмовив і написав: «Відповідальність за спізнений вихід чергової книжки ЛНВ-ка і шкоду, яку се принесе Видавництву, складаю на Вас» [Мужинка 1967: 33 – 34]. Гнатюк припинив роботу над коректурами 4 жовтня 1926 року – за два дні до смерті.

У широкому спілкуванні Володимира Гнатюка бачимо кілька типових взірців. Для своїх працедавців він виконував регулярну, часто непримітну і не високо оплачувану роботу, однак образу відчував і висловлював лише в справді критичних випадках – при безгрошів'ї та хворобі. Вмів знаходити спільне і зацікавити людей з різними науковими інтересами, чому, очевидно, сприяла етнографічна практика спілкування з людьми і багаторічна робота в редакції Вісника НТШ. В.Гнатюк не був амбіційною людиною, навіть ставши академіком. Характер спілкування, справді, додає характеристик до особи визначного вченого-етнографа: він був людиною працьовитою, відповідальною, товариською і скромною. На жаль, не завжди належно поцінованою.

Література: Грабовецький 2011: Грабовецький В. Історія українських Карпат. Видатні люди. – Режим доступу: http://www.carpathians.eu/karpatskii-narod/istorija-ukrajinskikh-karpat/vidatni-ljudi/kocjubinskii-mikhailo.htmlю – 12 квітня 2011 р.; *Кубійович* ДАТО: Кубійович В. Життя і творчість Володимира Гнатюка. Доповідь до 100-річчя від дня народження. Париж // Державний архів Тернопільської області (далі – ДАТО). – Ф.3443. – Оп.1. – Спр.14. – 12 арк.; Мельник Я. Іван Франко і Володимир Гнатюк: до історії творчих взаємин та особистих контактів // Роль Володимира Гнатюка у розвитку української національної культури. Тези доповідей і повідомлень наукової конференції, присвяченої 120-річчю від дня народження Володимира Гнатюка. – Тернопіль, 1991. – С.52 – 54.; *Листування з М. Грушевським:* Листування Володимира Гнатюка з Михайлом Грушевським / Упорядник, автор вступу, коментарів та покажчиків Н.В. Руденко // Старожитності Південної України. – Вип. 16. – Запоріжжя, 2006. – 92 с. – Режим доступу: http://npu.edu.ua/!e-book/book/html/D/iio_kdsd_Lustyvannya_s_gr/20.html. – 13.04.2011.; *Черемшинський 2006*: Черемшинський О., Бачинський В. та ін. Етнографічно-меморіальний музей Володимира Гнатюка у Велесневі. Нарис-путівник. – Тернопіль, 2006. – 94 с.; Листи до Івана Франка. – Режим доступу: www.**franko**.lviv.ua/.../**franko**.../index.php?. – 13 .04.2011.; Листи В.Гнатюка до М.Зубрицького. – Режим доступу: www.anthropos.org.ua/jspui/.../293-308_Дем%20ян_Г%2ВГнатюк_В.pdf – 12 .04.2011. ;Листування Федора Вовка з Володимиром Гнатюком / Упоряд. та коментарі В.Наулка, Н.Руденко, О. Франко; передм. В. Наулка. – Львів – Київ, 2001. – 215 с. ; Листи В.Гнатюка до М.Сумцова (1899-1913). – ДАТО. – Ф.3443. – Оп.1. – Спр.5. – 26 арк.; Приходько І. Наукові взаємини Володимира Гнатюка та Миколи Сумцова // Роль Володимира Гнатюка у розвитку української національної культури. Тези доповідей і повідомлень наукової конференції, присвяченої 120-річчю від дня народження Володимира Гнатюка. – Тернопіль, 1991. – С. 55 – 57.; *Мушинка 1967:* Мушинка М. Володимир Гнатюк – перший дослідник життя і народної культури русинів-українців Югославії. – Руске слово – Руски Керестур, 1967. – 69 с. ; Лист Б.Лепкого до В.Гнатюка. – ДАТО. – Ф.3443. – Оп.1. – Спр.10 – 1 арк.

Гонтарь Т. Особенности личного общения Владимира Гнатюка с представителями украинской интеллигенции.

Круг общения Владимира Гнатюка был чрезвычайно широк, о чем свидетельствует богатое эпистолярное наследство ученого. Он умел общаться с очень разными людьми – исполнял многочисленные поручения своих учителей, давал советы и наставления коллегам-этнографам, обсуждал вопросы литературы и искусства с писателями и представителями художественного творчества. В основе такого умения – толерантность и отсутствие чрезмерной амбициозности.

***Ключевые слова**: общение, эпистолярное наследство, этнограф, интеллигенция.*

Іван Зуляк, проф. (Тернопіль)

УДК 94 (477)
ББК 83.3 (4УКр)

Побутові умови і матеріальне становище Володимира Гнатюка в 1919 – 1926 роках (на основі архівних матеріалів)

У статті досліджено побутові умови і матеріальне становище В.Гнатюка упродовж 1919 – 1926 рр. Розкрито їх вплив на вивчення родинного й побутового життя ученого, дослідження його наукової діяльності. Охарактеризовано місце і роль В.Гнатюка у складний для сім'ї та родини час через призму бачення побутових умов і матеріального становища, оцінено його не лише як відомого науковця, вченого, але й як турботливого чоловіка і люблячого батька.

Ключові слова*: повоєнний період, побут, побутові умови, матеріальне становище, В.Гнатюк, «Літературно-науковий вісник», архівні матеріали, листування, Львів, Криворівня.*

Ivan Zuliak Living and financial conditions of Volodymyr Hnatiuk in 1919 and 1926 (on achieve materials basis).

This article deals with the living and financial conditions of Volodymyr Hnatiuk in 1919 and 1926. It shows their influence on study of the scientist's family life and living conditions, his scientific activities. It also shows V. Hnatiuk's role and place during the difficult period for his family through the living and financial conditions, evaluates him not only as famous scientist, but also as diligent husband and loving father.

Key words*: after war period, living conditions, financial conditions, V. Hnatiuk, "Literature and scientific magazine", archieve materials, Lviv, Kryvorivnya.*

Цього року минає 140 років з дня народження визначного українського вченого, організатора вітчизняної науки, фольклориста, етнографа, довголітнього члена і вченого секретаря НТШ – Володимира Михайловича Гнатюка. Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена тим, що незважаючи на значну увагу вітчизняної історіографії до творчої спадщини В.Гнатюка загалом, маловивченим аспектом його діяльності залишаються побутові умови і матеріальне становище упродовж 1919 – 1926 років зокрема.

Готуючи наукову статтю, керувався наміром насамперед з'ясувати власне ці практично ще не зовсім вивчені аспекти його багатогранної постаті на основі аналізу листів, позаяк листування ученого є цінним джерелом у всебічному вивченні родинного й побутового життя, дослідженні його наукової діяльності.

Об'єктом дослідження є суспільно-побутові та соціально-економічні процеси, що відбувалися у Західній Україні впродовж 20-х рр. XX ст. та місце в них В. Гнатюка. *Предметом дослідження* є побутові умови та матеріальне становище В.Гнатюка і їх вплив на вивчення сімейного і родинного життя ученого, дослідження його наукової діяльності. *Мета статті* – на основі аналізу листів висвітлити побутові умови та матеріальне становище В.Гнатюка в досліджуваний період.

Для досягнення мети поставлено такі завдання: по-перше, висвітлити як побутові умови і матеріальне становище В.Гнатюка у 20-х рр. XX ст., так і їх вплив на його наукову працю, по-друге, оцінити його місце і роль у складний не лише для власної сім'ї та родини час, але для української інтелігенції зокрема, по-третє, через призму бачення побутових умов і матеріального становища оцінити його не лише як відомого науковця, вченого, але й як турботливого і люблячого батька.

Хронологічні рамки публікації охоплюють період упродовж 10 лютого 1919 р. – 7 березня 1928 р. Історіографія досліджуваної проблеми представлена працями О.Черемшинського [Черемшинський 1996: 2; Черемшинський 1998: 16], І.Герети [Герета 1996: 101], М.Мушинки [Мушинка 1996: 11; Мушинка 1975; Мушинка 1998: 4; Мушинка 2002: 3], О.Купчинського [Купчинський 1999: 72], О.Романіва [Романів 1996: 10], О.Сапеляк [Сапеляк 2004: 794] та багатьох інших дослідників, у яких в основному розкрито взаємини В.Гнатюка з І.Франком, К.Студинським, М.Коцюбинським, окремі віхи життя і творчості як дослідника фольклору Закарпаття, його місця і ролі в НТШ та інше. Однак досліджувана нами проблема не набула цілісного і комплексного аналізу.

Основу джерельної бази складають архівні матеріали фонду Р-3443, що зберігаються у Державному архіві Тернопільської області (далі – ДАТО). Аналізовані архівні матеріали – 175 листів В. Гнатюка та його дружини до дітей, потрапили на зберігання до архіву завдяки

плідній співпраці відомого дослідника творчості В.Гнатюка – М.Мушинки і Б.Хаварівського, колишнього директора ДАТО [ДАТО 18: 1].

Аналізуючи листи, маємо змогу не лише прокоментувати їх зміст, але й дослідити побутові умови і матеріальне становище В.Гнатюка у складний для його сім'ї та родини час, простежити відносини між окремими членами родини, побачити піклування батька про майбутнє своїх дітей, зокрема щодо питань, пов'язаних зі здобуттям освіти тощо.

Переважна більшість листів написана саме до дочки Ірини, менше до Лесі й практично поодинокі листи до сина Юрія. По-різному можна оцінити таку кількість листів, написаних власне до дочки Ірини та її чоловіка Василя. Однак, на нашу думку, саме цим пояснюється неоднозначне ставлення до своїх дітей, оскільки саме старша дочка – Ірина – була відповідальнішою, частіше письмово спілкувалася з батьками і можливо, навіть більше про них дбала в матеріальному плані.

В. Гнатюк, незважаючи на власну недугу та хворобу дружини – Олени Майковської, постійно турбувався про своїх трьох дітей – Ірину, Лесю, Юрія. Звичайно, що це відображено практично в усіх його листах. Прагнув отримати від них хоча б одного листа щотижня. Так, у листі від 12 січня 1920 р. писав про те, що одержав від дочки Лесі за чотири місяці одного листа, від Ірини – за два місяці одного листа і поштову листівку [ДАТО 18: 20]. Складність листування з дітьми пов'язана також ще й з тим, що вони, перебуваючи за кордоном, постійно змінювали місце проживання, тому є імовірність того, що значна частина листів, просто не доходила до адресата і, звичайно, перевірка цензури, що особливо посилилася після 1922 року.

Окрім того, варто наголосити на тому, що в орендованому помешканні В.Гнатюка у Львові було завжди велелюдно, що не зовсім подобалося дружині і створювало певні труднощі для сім'ї, пов'язані як з харчуванням гостей, так і їх комфортним перебуванням у місті [ДАТО 1: 1, 8]. Окрім того, його дружина також часто хворіла, деколи навіть упродовж шести тижнів [ДАТО 18: 22], тому піклування про гостей було доволі складною справою [ДАТО 17: 24 зв].

Маючи непрості побутові умови, винаймаючи помешкання, В.Гнатюк намагався не залишити у біді й підтримати своїх знайомих, родичів, друзів та інших. Упродовж певного часу в них проживала пані Вітовська з двомісячною дитиною [ДАТО 18: 10]. Сім'ю І.Франка власник житла також «викидає з хати» і вони не змогли знайти іншої, тому просилися до них пожити якийсь час [ДАТО 18: 33]. У них винаймав помешкання Ю.Полянський за харчі, а саме: 20 кг пшеничної муки, 15 кг кукурудзяної муки, 5 кг гречаної крупи, 2 кг цукру, 4 кг м'яса [ДАТО 1: 195 а].

Для того, щоб мати змогу вижити у складних умовах того часу, в орендованому помешканні В.Гнатюка майже постійно квартирували гімназисти з 1-ї гімназії [ДАТО 18: 10]. Наприклад, вартість обіду в ресторані складала 4 – 5 тис. м., у В.Гнатків – 3 тис. марок (далі – м.). [ДАТО 1: 200]. В умовах міського житла дружина навіть придбала для утримання десяток курей. Хоча власник квартири був проти цього [ДАТО 18: 31].

Річ у тому, що у вересні 1922 р. в будинку, орендованому В.Гнатюком, стався вибух, що призвів до того, що у передпокої повилітали вікна, була пошкоджена стіна [ДАТО 1: 195 а]. Часопис «Діло» пояснював ситуацію тим, що вибух стався у приміщенні головно через вибори до польського сейму. Окрім того, пошкоджень від вибухів зазнали НТШ, Академічний дім у Львові, Українська гімназія у Долині, «Сокіл» у Станиславові.

В.Гнатюк постійно відчував нестачу коштів для купівлі палива на зиму, як він писав в одному з листів від 16 січня 1920 р., що «не знає, чи доживе до весни...» [ДАТО 1: 22]. Певну матеріальну підтримку В.Гнатюку надавали його діти, зокрема дочка Ірина та зять Василь. Знаючи про відсутність коштів на придбання дров, вони неодноразово надсилали для цього кошти [ДАТО 18: 22].

Деколи продукти харчування В.Гнатюкові доставляли родичі. Влітку 1920 р. вони привезли 1,5 кг масла, 2 хлібини, пізніше 4 хлібини. В умовах зростаючої інфляції вартість буханця хліба складала 7 м., кілограма сала 140 м., м'яса – 150 м., картоплі – 2,40 корон (далі – кор.). Для приготування салату купляли лободу [ДАТО 1: 44 зв]. Наприклад, на святкування

ювілею 50-річчя у В.Гнатюка на вечерю навіть не було 300 м. [ДАТО 1: 44 зв]. Дружина у листі до дітей, датованому 8 січня 1921 р. писала про те, що його зарплати навіть не вистачає на 2 кг м'яса [ДАТО 1: 104].

У листі від 8 червня 1920 р. В.Гнатюк пише про відсутність продуктів харчування, позаяк його твори не друкують і зарплата коректора у нього доволі мізерна. У нього навіть виникала ідея влітку покинути Львів і податись у село [ДАТО 1: 49]. На думку В.Кубійовича, зважаючи на хворобу, В.Гнатюк зміг прожити ще 20 років, завдяки дбайливій лікарській опіці, розумному домашньому режиму і перебуванню щороку в горах і Криворівні [ДАТО 14: 5].

В.Гнатюк з сім'єю доволі часто приїжджав до Криворівні, вважаючи відпочинок там найкращим. Правда, діти з цього приводу мали іншу думку [ДАТО 1: 44]. В. Кубійович писав про те, що Криворівня, була місцем відпочинку не лише В.Гнатюка, але й І.Франка, М.Грушевського, М.Коцюбинського, Г.Хоткевича, М.Павлика, Ф.Колесси та інших відомих постатей [ДАТО 14: 5]. Власне, у Криворівні В.Гнатюк зупинявся у місцевого дяка [ДАТО 1: 30], був добре знайомий з парохом Олексієм Волянським [ДАТО 14: 8].

Незважаючи на свій науковий статус, В.Гнатюк був невибагливим до місцевого середовища, привітним і користувався цілком заслуженою повагою серед населення. У спогадах про нього І.Крип'якевич писав, що «В.Гнатюк був погідної, веселої вдачі, дещо іронічно-скептичний, писав дотепні листи, між іншим латинською мовою» [ДАТО 14: 2].

В.Кубійович описував цікаву ситуацію, коли селяни Закарпаття навіть вважали його австрійським престолонаслідником Рудольфом, який інкогніто намагається вивчити важке життя простого люду, тому до нього часто вони зверталися зі скаргами на панське свавілля [ДАТО 14: 8].

Влітку 1923 р. В.Гнатюк з дружиною і М.Бондарівною відпочивали у Соколівці, вартість поїздки склала 1 млн м. [ДАТО 1: 213, 213 зв]. Востаннє він виїжджав на Гуцульщину у 1925 році [ДАТО 14: 5].

Будучи важкохворим, В.Гнатюк запрошував своїх дітей відпочити у лісі, покупатися, порибалити у гірських потоках. Надіявся, що приїде лише Іра, однак і вона не змогла приїхати у гості до батька [ДАТО 1: 174]. Справа у тому, що на лікування в санаторії у В.Гнатюка хронічно не вистачало коштів. Його дружині необхідно було пройти курс лікування у Карлсбаді і відповідно мати пристойний одяг для поїздки. У одному з її листів до дітей йдеться про те, що він в усьому був надзвичайно ощадливим, вважав, що вона може їхати в тому одязі, який має. «Одже, сподівайтеся кочкодана...» – писала вона [ДАТО 1: 28].

Як свідчить аналіз листів, В.Гнатюк, незважаючи на важку хворобу, постійні побутові клопоти, складне матеріальне становище, був толерантним, з повагою ставився до своєї дружини, передусім, дбав про неї, високо її цінував і шанував. Власне, в цьому виявився яскравий приклад самопожертви В.Гнатюка. Відповідно і Олена Майковська, відчуваючи турботу чоловіка про себе, намагалася створити йому нормальні умови існування, зважаючи на його важкий стан здоров'я. Підтвердження цьому є його лист до дітей, датований 22 травня 1926 року, в якому він пише: «Якби на місці мами була така «господиня», як Франчиха (дружина І.Я.Франка – автор), то я, певно, вже 15 літ лежав у гробі. І якби Франко мав іншу господиню, що про нього дбала би, він був би жив до нині і працював, бо був сильної конституції...» [ДАТО 1: 237 зв].

Побутові умови сім'ї погіршилися після смерті В.Гнатюка. В його дружини виникли серйозні проблеми з житлом, позаяк К.Студинський запросив за оренду помешкання 150 доларів США [ДАТО 1: 241]. Зрозуміло, що таких коштів Олена Майковська не мала. Відбувався суд. Намагаючись підтримати вдову, В.Левицький, Л.Цегельський та інші, вели перемовини про те, що ще за життя В.Гнатюк вніс прохання до виділу НТШ про виділення йому службового житла. В.Охримович звертався до судді з такими словами: «Чого Ви ту бідну Гнатюкову в біду пхаєте, знаєте, що право локаторів скінчитися, і она тогди буде мусіла випровадитися без нічого, а тепер ми її дамо 100 зл. місячної пенсії і 200 дол. на хату» [ДАТО 1: 243 зв].

Судовий процес відкладався до 28 червня 1927 р. у зв'язку з відсутністю К.Студинського, який поїхав до Харків на з'їзд. Не маючи виходу із ситуації, Олена Майковська в принципі погоджувалася на те, що НТШ дасть їй на оренду інше помешкання за 350 доларів США і 100 зол. місячної пенсії [ДАТО 1: 246]. Щодо призначення пенсії вдові В.Гнатюка турбувався К.Студинський [ДАТО 1: 214] і М.Грушевський [ДАТО 1: 247 зв]. Однак надії на її призначення практично не було [ДАТО 1: 249]. Прикра ситуація, пов'язана із помешканням, вирішилася, і Олена Майковська мала змогу винаймати житло за 30 зол. місячної оплати [ДАТО 1: 251].

Матеріальне становище В.Гнатюка у той час було доволі складним. Він намагався отримати будь-які кошти для того, щоб вижити. Через своїх дітей, в основному дочку Ірину і зятя Василя, намагався знайти можливість надрукувати свої твори за кордоном на таких умовах: з тиражу 5000 примірників вартістю 5 – 10 корон (далі – кор.) мати 5 – 10 % від ціни кожного примірника [ДАТО 18: 11].

На таких умовах В.Гнатюк домовився про друк своїх творів видавцем Фірулком, намагався дізнатися про умови друку у видавництві «Час», «Всесвіт» [ДАТО 1: 27 зв.]. Окрім того, В.Гнатюк планував друкувати свої твори у США, Канаді, однак від видавців навіть відповіді не отримав [ДАТО 1: 152], намагався домовитися з Я.Оренштайном про видання популярних книжок для молоді та селян [ДАТО 1: 226].

До літа 1920 р. В.Гнатюк підготував для видавництва 9 – 10 книжок популярного змісту з ілюстраціями до трьох О.Кульчицької, до інших – Ю.Панькевича. Він планував, що кожна книжка матиме систематизований вибір текстів усної народної творчості з передмовою [ДАТО 1: 30].

У житті В.Гнатюка був період, коли він змушений був продавати деякі твори зі своєї бібліотеки в основному російські до Ужгорода у зв'язку зі складним матеріальним становищем [ДАТО 1: 194 а]. З часу відправлення книг минуло більше року, а грошей за них він так і не отримав. З цього приводу він писав, що «бо то все йде бюрократичною дорогою, отже, тягнеся, як циганський батіг» [ДАТО 1: 198 д].

Незважаючи на важку хворобу, особисту зайнятість, пошуки можливості отримати певні кошти, В.Гнатюк цікавиться видавничою справою, зокрема «Граматикою» З.Кузелі. З цього приводу висловлює власну думку щодо вживання галицьких форм слів «сей», а не «цей», поміркованого використання українізмів, що були модними на той час. У цьому контексті він наводить приклад публіцистичного стилю преси і праць І.Огієнка [ДАТО 1: 37 зв].

Складність ситуації пов'язана з тим, що В.Гнатюк у цей час навіть не мав пристойного одягу, незважаючи на свій високий науковий статус. Зокрема, у листі до Ірини просить передати для нього сюртук і камізельку, залишені сином Юрієм у сестри Лесі [ДАТО 1: 20]. Наскільки складним було матеріальне становище В.Гнатюка, що його син ходив у позиченому одязі, однак батько все ж таки більше дбав про його духовний розвиток і на певну незначну суму придбав для нього літературу [ДАТО 1: 44 зв]. До речі, дружина також доношувала речі, що їх передавала дочка Ірина. Так, в одному із листів вона писала про те, що доношує старий плащ, підшитий чорним жакетом, у ньому доволі тепло, але виглядає вона як «київський ізвозчик» [ДАТО 1: 24 зв].

З вересня 1922 року В.Гнатюк отримував місячну зарплатню в розмірі 40 тис. м. [ДАТО 1: 198 а], одноразовий виклик лікаря коштував 50 тис. м. [ДАТО 1: 174]. Від 3 березня 1923 р. йому підвищили зарплату до 200 тис. м., В.Гнатюк жартував, що в такому розмірі «...перед війною її не мали президенти і міністри» [ДАТО 1: 198 г]. Однак вартість продуктів харчування, порівняно з його зарплатою, була високою. Наприклад, 1 кг м'яса коштував 36 тис. м., сала – 20 тис. м, кави – 54 тис. м., 1 л молока – 100 тис. м., яйце – 360 тис. м. тощо [ДАТО 1: 199].

«Літературно-науковий вісник», у якому працював коректором В.Гнатюк, практично від 1924 року не видавався, тому він втратив і цей скромний заробіток [ДАТО 1: 226 зв]. В.Качкан писав про нього, що «Таким прийшов в українське народознавство галичанин, аби своїми руками підняти на висоти всеєвропейської науки такі пласти, що до сили цілим

поколінням» [Качкан: 1994: 127; ДАТО 15: Арк. 1]. Його новаторсько-дослідницька праця сприяла не лише збереженню національної культурної спадщини, але й її популяризації серед загалу.

Незважаючи на невиліковну хворобу, складні побутові умови і важке матеріальне становище, В.Гнатюк відігравав надзвичайно важливу роль в українській науці.

Література: *Черемшинський 1996*: Черемшинський О. Дружба і співпраця Володимира Гнатюка з Іваном Франком // Русалка Дністрова. – 1996. – № 19. – С. 2.; *Черемшинський 1998*: Черемшинський О. Дружба академіків-земляків: [В. Гнатюк та К. Студинський] // Русалка Дністрова. – 1998. – № 21 – 22. – С. 16.; *Герета 1996:* Герета І. Володимир Гнатюк: сім етюдів про вченого на його 125-річчя // Тернопілля' 96: Регіон. річник. – Тернопіль, 1996. – С. 101 – 107.; *Мушинка 1996:* Мушинка М. Взаємини Михайла Коцюбинського з Володимиром Гнатюком // Народна творчість та етнографія. – 1996. – № 4. – С. 11 – 19.; *Мушинка 1975:* Мушинка М. Володимир Гнатюк – дослідник фольклору Закарпаття: Праці Історично-Філософічної Секції. – Париж – Мюнхен, 1975. – 118 с.; *Мушинка 1998:* Мушинка М. Найвизначніший фольклорний збірник русинів-українців Закарпаття: (Про діяльність вченого В. Гнатюка, його праці) // Берегиня. – 1998. – № 3 – 4. – С. 4 – 8.; *Мушинка 2002:* Мушинка М. Академік Володимир Гнатюк як дослідник фольклорних скарбів Закарпатської України // Народна творчість та етнографія. – 2002. – № 5 – 6. – С. 3 – 14.; *Купчинський 1999:* Купчинський О. Українознавчі студії Володимира Гнатюка // Київська старовина. – 1999. –№ 2. – С. 72 – 81.; *Романів 1996:* Романів О. Володимир Гнатюк і Наукове Товариство ім. Шевченка // Форум. – 1996. – № 2. – С. 10 – 12.;*Сапеляк 2004:* Сапеляк О. Володимир Гнатюк – секретар етнографічної комісії // Народознавчі зошити. – 2004. – Вип. 5 – 6. – С. 794 – 796.; ДАТО 18: ДАТО. – Ф. Р-3443. – Оп. 1. – Спр. 18. – 12 арк.; ДАТО 1*:* ДАТО. – Ф. Р-3443. – Оп. 1. – Спр. 1. – 273 арк.; *ДАТО 14:* ДАТО. – Ф. Р-3443. – Оп. 1. – Спр. 14. – 12 арк.; *Качкан 1994:* Качкан В. Обшари його таланту // Вітчизна. – 1994. – № 1 – 2. – С. 127.; *ДАТО 15:* ДАТО. – Ф. Р-3443. – Оп. 1. – Спр. 15. – 5 арк.; *ДАТО 13:* ДАТО. – Ф. Р-3443. – Оп. 1. – Спр. 13. – 2 арк.

Володимир Качкан, д.ф.н., проф. (Івано-франківськ)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 398 (477)

За традицією Володимира Гнатюка (осмислення діяльності фольклористичних імен: Анастасія Качкан – Параска Плитка)

На польовому та архівно-історичному матеріалі проаналізувано надбання двох жінок-фольклористок, що репрезентують діаметральні етнографічні пласти - Бойківщину й Гуцульщину та ввести їх імена в науковий набуток як продовження традицій В.Гнатюка.

Ключові слова: *фольклор, традиції, історизм, досвід, художність, науковий обіг*

Volodymyr Kachkan Following Volodymyr Hnatiuk's tradition (comprehension of folklore names reality: Anastasia Kachkan — Paraska Plyta)

The article attempts to analyze the achievements of two women folklore study researches that represent diametrically ethnographic layers – Boiko and Hutsuls regions and enter their names in the scientific acquisition as a continuation of traditions V. Hnatiuk using field and archival and historical material.

Key words*: folklore, traditions, historical, experience, artistry, scientific use.*

Незнищенність народу якраз виявляється у тому, що він – творець, вічний, безконечний. П'ючи з ручаїв народжений попередніми і примножений наступними поколіннями досвід, вікопомні традиції, кожний народ додає до історичним часом законсервованого усе нове й нове. Так напластовується найцінніше, а в поступі відмежовується маловартісне – і залишається нації скарб.

Духовні надбання українців, їх предковічні обереги – то і є якраз те небо, під яким убереглася нація, її ядровий етнос. Ні нашестя монголо-татарських завойовників, ні кровопролитні міжкняжі бойовища, ні лядські намагання винародовити українство, ані

московсько-більшовицькі заарканювання душ – ніщо не виявилося здатним пришвидшити чи змінити хід історичної ходи.

Найкрутіші і найкарколомніші повороти української історії показали, що творчість, те, що вибухає з глибин її, генеалогії, – найвартніше і найдостойніше. Пісня і дума, співанка-хроніка і балада, казка і притча, легенда й приповідка – ці діаманти упродовж запам'ятних часів були еталоном високої проби на вічність нації.

Кожна сім'я, родина, село, край мали і завжди зберігатимуть своєрідність, неповторність, яка, з одного боку, відбиває автентичність створюваного, а з другого – фіксує регіональну специфічність. Так само і в моїй маленькій батьківщині – селі Рибно Тисменицького району на Івано-Франківщині колись жили і продовжують жити творці: одні робили «дива» з простого березового гілля – такими віниками підмітали урядові майдани і площі; другі з вербової лози плели кошики, у вигідності і міцності яким не було подібних у цілій околиці; треті такі вози майстрували, що сам Цісар був би радий підвезтися на такому; четверті дивували заїжджих вишиванням та робленням «білого полотна»; п'яті так увивали селемени, що гості весільні із сусідніх сіл заворожувалися подивом; шості звичайною сокирою переводили бруси дерева в архітектурні оздоблювальні шедеври; сьомі співали, але так, як ніде інде…

Ось, приміром, жила у селі жінка, мала дуже складну долю – це Анастасія Дмитрівна Галько (найстарша донька мого діда Дмитра Качкана). Вона все бачила на своїй довгій жіночій життєдолі (7.01.1907 – 13.04.1995): і щасливу працю на власному грунті; і втіху від тієї низькопоклонної шаноби, що припадала її батькові, а водночас – усій сім'ї, родині; і сивий страх, що вихором пронісся обійстям, як зайшли сюди «перші», а відтак – «другі совіти»; і чорнохмарення часів війни; і нищительські вивози; і радісно-обнадійливе повернення на свій «креглик», на отой клаптик рідної землі, де вона дочекалася почути: є Україна, є незалежність!..

Пам'ятаю ще малим шпеником бігав я до тети на цукрівки. І найбільше врізалося: відчинені сінешні двері, сидить тета на порозі, поправляє кінці хустини тугіше і лущить квасолі. І тут же зроджується легке гумкотіння. Видно, хлопчача цікавість взяла верх над пустощами, бо поволі-поволі, ніби підкрадався лиском, підсувався до неї. І прилипло до вух: «Ой, ходила Базина / У ліс на малини, / Та й бавила Базина / Два дні й дві години. / Ой, чого ти, Базино, / Та й по лісі блудиш, / Ой, відав ти, Базино, / Мого хлопця любиш...»

Далі слова десь перетерлися роками, але достеменно сидить трагічний кінець пісні-розпуки у моїй сивій голові: тіло дівчини прийняв тихий Дунай.

Кажуть люди, що такої доброзичливої, податливої характером, уступливої і здільчивої жінки не знайти у селі. Не раз поїдуть з чоловіком до міста, не вийшов торг; хтось їде назад на возі насуплений, хтось батюгою переливає злість на бідного коника, хтось «шляхтрафи» розсипає поміж полудрабки, а вони з чоловіком, як голубочки, – і наспівують. Її чоловік Василь мав бархатистий бас, його поява на будь-якій забаві чи весіллі – то найбажаніша. Ото, бувало, повезе фіру дров на продаж – не пішло. Стояти хто-зна скільки – жаль час марнувати, залишить дрова у Пасічному в знайомих, приїде на подвір'я, розпрягає конину, а з вуст – мелодія.

На жаль, від Анастасії Дмитрівни нічого не записав я, та, на щастя (уже після її смерті), син Василь передав мені один зошит із записаними нею піснями (25. 10. 1997 р.). Ці пісні, на відміну від тих, що доводилося чути від неї, – не всі оригінальні. Переважно, це варіанти відомих в Україні: «Відправляла мати сина в далеку дорогу», «Ой ти, дівчино зарученая», «Ой там за горою жив змаленька брат з сестрою», «Ой вербо, вербо кучерявая», «Ой колишися, колисочко новенька, ой спи, дитино маленька», «Чесала Галюся косу кучерявую», «Зелене листя, білі каштани», «Ой там під дубом, під дубиною», «Ой попід гай зелененький», «Зажурилася, зажурилася молоденькая вдова», «Ой калино, калинонько, чого гілля угинаєш», «Нема та й не буде з милого потіхи», «Тихо, тихо Дунай воду несе», «Ой на горі дуб, дуб, листячко зелене», «Ой у поли, у поли, там літають соколи», «Ой Морозе-Морозенку», «Мала мати сина, звали Василя», «Нещасливий Прокопонько не хтів батька шанувати», «Ци ви чули, люди, у такій новині», Як я мала дрібні діти, так ся зажурила»,

«Голубка на вишні, голуб на черешні», «Ой вийди, вийди, ти зоре вечірняя», «Плаче зажурене небо», «Ой ішов я вулицею раз, раз», «Червона калина, чом не процвитаєш», «Половина садів цвите», «Ой дівчино, дівчиночко, том ся з тобов закохав», «Ой у саду голубонька – ой то моя досадонька», «Зелений дубочку, чого похилився», «Розорали сади, розорали ярмо», «Ой гаю мій, гаю, густий, не зелений», «Ой відти гора, відти другая», «Як ми ся полюбили», «Взяв би я бандуру», «Шумить гай зелений», «Їхав козак з України, з самого Поділля», «Йшла Маруся дорогою до тихого Дунаю», «Птиці-канариці та й сумно співають», «Ой вийду я, да ой вийду я на гору», «Ой світить місяць та й дві зорі», «Вітер гудит – трава шумит», «Ой, де ж ти їдеш, ой, де ж ти їдеш», «Поїхав милий, мій чорнобривий», «Ой у полі, в полі дуб на дуба звивсі», «Горівку гонила, зливала в збаночок», «Ой піду я лугом, долиною», «А вже ж тому сім літ буде, як по гаю жовнір блуде», «Ой ішов я ввечір від дівчини», «Ой на горі лен цвите», «Як був я ще маленький, не знав я що то любов», «Ой летіли гуси я з чужого краю», «Ходи боднар, на ліщині обручів шукає», «Ой вербо, вербо та й кучерявая», «У моїм городчику виросла мушкателька», «Ой попід гай зелененький брала вдова лен тоненький», «Ходит сербин по обрінку, за ним, за ним дівча в вінку», «Ой з-за гори високої чорні хмари йдуть», «Ой ти парубок, ой ти парубок», «Повіяв вітер степовий», «Ой сижу я в криміналі»…

З цього реєстру видно, що ряд текстів, відомих на східних теренах України, пройшов, так би мовити, своєрідне пристосування до конкретного етно-регіону; в багатьох текстах співачка зробила «вставки», тобто, замість імен та місцевості, де, очевидно, і створилися ті піснетвори, появилися свої, рибнянські «атрибути»; з переліку назв бачимо, що потрапили у репертуар Анастасії Дмитрівни і пісні літературного походження, і ті, що, мабуть, запозичені у Манівці Кіровоградської області, де перебувала з 1951 р. на спецпоселенні фольклористка. Бо, скажімо, сюжети про «гоніння горівки» – то, так би сказати, привезені зі сходу, тут такий промисел в ті часи не мав місця.

Отой кількісний масив дає підставу говорити про широкий діапазон носія уснопоетичної народної творчості; в її пам'яті жили пісні переважно про кохання, нещасливе заміжжя, історичні сюжети. Але кожну співану річ жінка виграновала дивовижним почуттєвим омиванням, якось наче вигрівала під серцем, а вже відтак пускала на вуста – і далі.

Десь протягом пізньоосінньої пори, коли люди впоралися з польовими роботами, я приїжджав до Рибного у пошуках казкарів. То були 1963 – 1964 роки. Від жінок Ружанської К.О., Мачкур С.Ю. пощастило записати до семидесяти казок, оригінальних текстів та їх варіантів. Записував я тоді на портативний магнітофон, відтак дублював з плівки, надавав можливої стилістики – і на передрук. Коли текст був готовий, 193 сторінки рукопису відправив до видавництва «Карпати» в Ужгороді з надією, що принаймні якийсь десяток-два творів увійде до збірника казок (тоді такі збірники видавалися щороку). Пройшов певний час і на моє прикре здивування рукопис мені повернули з редакційним висновком, підписаним старшим редактором Василем Басарабом, завідувачем редакції Іваном Долгошем та головним редактором Олексієм Довганичем. І хоча там йшлося, що «рукопис складають в основному оригінальні сюжети» і що казки «багаті на деталі, які захоплюють увагу і надають оповідям в цілому відчутної художньої сили», – все ж радили «відібрати соціально гострі (поки що в цьому плані тексти нечіткі, надто багато в них чортів та іншої нечистої сили). Нема глибоких соціальних характеристик...». Насамкінець видавці обіцяли цей рукопис «взяти до уваги для перспективного видання збірників казок» (Особистий архів. – Папка «Рибно: фольклор. Носії». – Од. зб. – 123. – Арк. 1 – 3).

Отож зрозуміло мені було тоді відразу: раз «немає глибоких соціальних характеристик...» (читай: так натякалося записувачу, щоб у вуста казкарів вкласти «соціальне підсилення», а це вже штукарство, фальшування, які нічого спільного із фольклором, його оригінальністю не мають), значить, забути про будь-які перспективні плани, змиритися з відпискою і відкласти рукопис на невідому пору.

І ось минуло понад тридцять п'ять літ. Нічого тут я ні тоді, ані тепер не виправляв, не дописував і тим більше, – не «посилював». Час підказав саме ту пору, коли ці тексти можна

повернути знову до людей, з середовища яких я їх і «повиймав». Весь казковий масив – це переважно сюжети соціально-побутового та героїко-патріотичного характеру. Основний сюжетний мотив – це добро перемагає зло, чесність – брехливість.

Отже, промовляє рибнянська казка, теж творячи неповторну сторінку історії (див.: Качкан Володимир. Незнищенне село: Сторінки історії Рибного у слові і фотодокументах. – Коломия: Вік, 2000. – С. 127 – 194).

Хатина Параски Степанівни Плитки (01.03.1927, с.Бистрень Верховинського району – 20.04.1998, с. Криворівня), неначе сполоханий перепіл, вишмигнула з-поміж трав'я, яке від самого потоку, від каменів-валунів, що позастигали у придоріжжі не знати з яких часів, від рань-весни та аж до шипшинової осені таки виносить на своїх зелених пригорщах все вище і вище – у саме підгір'я хати, стоділки, стайнини. І пристанула, упершись плечима у густу стіну ялинника. Та, здається, уже тут, мов натомлена перельотами птаха, опустила крила, присіла і нікуди не зрушиться ні сама, ні ніхто інший її не зжене. Стоїть і двома невеличкими віконечками та сінешніми дверима дивиться до схід сонця, тішиться червоним полуднем – і направду-таки молодіє. А ось і господиня на порозі. Невеличка, мов вигулькнула з кичериці пташка-малець, вона у блузочці квітастій, такій же запащині, переступає поріжок, навіть не пригинається, аби проступити через арку, яку творять з одного боку кущ калини, а з другого – листатий виноград. Кладе руку на стовпчик фіртчини і ледь-ледь прижмурює голубувато-молоді, як житні блавати, очі. Тонесенька кіска якось дивно, майже по-дитячому обрамлює голову, а широкий, щирий і привітний усміх одразу ж запрошує підійти ближче, відчинити дверцята і стати на поріг хатини-житниці.

Жінка, може, вчора стояла тут довго перед годиною дванадцятою, бо саме у цю пору, коли сонце щедре, по-справжньому літнє, гора Кичера упевнює горянина в тім, що якраз тепер «вага днини». Бо таки справді в передзенітний час до її хатини наближається гора Магора, за якою десь порозбігалися будинки Красноїлля, дає про себе знати гора Палієва, немовби хоче доступитися до цілої гряди і таки бодай на крок випередити Біле каміння. Навіть найвищий верх Студеняк прагне присунутися до гурту крутих кам'яних чубків, укритих густолісом, приступити до Криворівнянського гостинця, прямо-таки переступивши через яр Синиця. Ніби справді усе живе: і високі гори, і глибезні яруги, і хмари підлісні, і потік понизинний, і саме сонце, й вітер загонистий тягнуться до рук цієї жінки, до її очей, до сердечного приторку, бо, виявляється, володіє вона незвичайним даром – переносить їх красу, голоси, мову у свою душу, витворює з усього цього неповторний матеріал – слова, а уже потім так їх укладає на папері, що у першому разі – то висока, як і самі гори, співанка, що б'є голосно крильми, злітає аж до серця Чорногори, вертається переповненою нектарами її гойності, веселості і гордині; а в другому разі – то сумовита дума про молодесенькі, зів'ялі від неправди і непоправної наруги власні роки, про утрачену молодість; а в третьому разі – то мудрі притчі, які видобулися з-під самого кореня серця, пересипані, мов зерном перед весняною сівбою, життєвими історіями, буттям її ж земляків, односельців; а в четвертім разі – то до найдрібніших нюансів історичної правди минувшини відтворені гірські коляди та записані від старожитніх, кого уже давно нема серед живих на землі, зате видно їх поміж зірками безкрайнього неба,– давні-прадавні весілля, в основі яких – мудрість, культура, етика і мораль наших пращурів; а у п'ятім разі – то її казковий світ, що ходить поміж горбами, косичить груні, пасе місяць у горах, купає Білий камінь, аби світив її горам аж допізна і довго не впускав під Ігрець ніч; а в шостому... а у цьому разі – на білесенький, як її совість, папір вишнуркуються слова-діаманти, бо їх ясноту, блиск уже мало хто бачить, бо ці дивнії перли майже зникли, пропали у місиві агресивної безкультури, мовного загаття та спручіння. То слова, що колись, ще у Франкові та Коцюбинського приїзди до «українських Афін» – Криворівні, брунькувалися, цвіли і на вустах, і в книжках. А тепер що сталося з ними: чи випололи їх до одного, чи визбирали, як колорадського жука, а чи ж посипали якимось погибенним порошком – і немає. От і шукає ті слова-гуцулізми Параска Плитка, як

золотошукачі дорогих крупинок жовтого металу, й укладає з них своєрідний словник – енциклопедію гір...

Горянка стоїть коло своєї хатини, на причілку, і так владно обводить очима довкруж, що, здається, їй тут підкорено все: і дерева, і трави, і птаство, й чуркала, і скелі німо-говіркі, і провалля-гугуни, й низькоплинні дощові хмари. Бо вона вродилася в горах і з гір, бо дихає, як і вони, красою, бо ж тішиться цим краєм, коли йому легко, і гибіє, як і її гори, коли наступає непоправна скрута, коли, мов дикунське іго, сила хапаючого усе, аж до пня, людського нашестя хоче упокорити і гори, і доли, не думаючи про день прийдешній, про ті злигодні, що невдовзі сповзуть з оголених скель на сумні подвір'я їх внуків.

Мов бджола з первоквіту перги, набирається жінка ув очі та душу баченого й почутого, вимовленого й затамованого, повертається обличчям до маленьких віконець і стоїть, неначе перед святими образами у храмі духовнім. А відтак... переступає поріг, увіходить до сінок, котрі розділяють її скромненьке житло на дві половини: справа – то «творча зала», заповнена мало не до стелі томами рукописних книг, саморобними коробочками та ящиками, акуратно оклеєними різнокольоровими витинанками, у яких зберігаються менші за розмірами книжечки-кантички, стосами ще не використаного паперу, першими ескізами та кольоровими замальовками окраїн гір, лісу, численними картинами на релігійні сюжети, альбомами-присвятками видатним діячам української та всеслов'янської культури, томиками книжок, серед яких – і невідцвітне «Слово про Ігорів похід», і поезія Анни Ахматової, там і численна книгозбірня про індійський побут, звичаї, обряди, вірування...

На стіні годинник, що показує години по-місцевому, складений її руками з багатьох частинок і власноруч розфарбований. Параска Степанівна, яку у селі знають як Штефана Андрійцевого доньку, про що б не розповідала, бере будь-який томик своїх рукописних книг, перегортає листки з рівненьким красивим почерком і, ніби вичитує з них, веде мову:

– Ми родилися у Бистреці, під Чорногорою. Ми були маленькими діточками, нас у бесагах сюди звезли, бо тутечки-таки було родинне дідове місце. Ця місцевість називається Гурівка, під Ігрецем. Чому так зветься? Бо там завше якась вода журчить, перший град до нас звідти приходить. Кажуть старожили, що цей Ігрець на одне яйце нижчий від Чорногори...

Уже п'ять літ як попрощалася з мамкою, а з татом – десять. Ще на батьківськім живе сестра. Але нині такий світ: «Брат – за брата, а бриндза – за гроші...». Доки працювала у музеї Івана Франка Платоніда Володимирівна Хоткевич, сюди багато людей приїжджало. Вона засівала красою знань увесь довколишній світ.

І до мене двері не запиралися: з Житомира, Запоріжжя, Одеси, Чернігова – і всі за одним – наслухатися фольклору, напитися з чистої гірської ріки народної культури, моралі етики, пізнати побут, звичаї гуцулів.

Як ставили «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського, з кіностудії питають мене: «Що ви, Парасочко, з того маєте? Ви говорите мало не щодень, а вони пишуть і пишуть». Та нічого не хочу, лишень одне: аби люди знали, що є така краса, що це – наше, українське...

Я лісницький робітник, працювала сезонно. Ліси садила – най росте краса у Карпатах. Пенсії не мала довго. Щось дали... Мені доста, аби стало світло оплатити та й кусок хліба купити.

Мені якби навіть і дали корову, то де би-м діла, хіба би витягла на піч. Та й не маю коли то обходити, я завжди щось маю написати.

Чоловік живе не лише хлібом – треба трошки і духовно пожити. У мене в руках мусить бути папір. Хочете пізнати справдішне божество, приглядайтеся до краси природи, до усього: до квіток, до трав, до погибаючого, до живучого – і вас це омолодить, оздоровить, ви відчуєте земну силу...

Я колись дуже слабувала. П'ять літ калікувала, не могла ходити. П'ять місяців не вставала взагалі. А підняла мене на ноги віра. Думаю: Боже, повернеш мене до життя,

буду тобі славу писати. І дотримую цієї обітниці – вже з двадцять книжечок написала: то є у поетичній формі переказані історичні факти з життя святих, святої Діви Марії, Ісуса. Тепер я себе височила і можу вмирати. Адіть, гезде мама моя жде мене – трунвонька готова. Бачите, файненько розмальована, витинанками прибрана...

І аж тепер, після дещо скупуватої, уривкової розповіді Параски Степанівни, по тім, як вона зовсім спокійно, ніби й ще до того наспівно-поетично сказала про труну, я й справді звернув увагу на те, що труна посеред кімнатки, а на ній, як на лаві, стосики коробок. Під стіною стоїть зварений з металічних прутів хрест, на котрому і надпис готовий, що тут спочиває раба Божа... Але той надпис прикритий бляшаною накривкою, на ньому, ясна річ, не проставлено дату упокоєння.

На якусь мить стало ніяково, по душі проповзло відчутне подряпування, у вухах запінькало, враз сухота обняла губи, бо зіткнувся з подібною ситуацією уперше за життя. Я, правда, чув про випадки, коли самітні люди за життя готуються до тієї перехідної часини, коли треба покинути хатні хороми. Та уперше побачив, як одинока жінка, по суті, живе з хрестом і труною поруч, що хвильно за день і вечір бачиться з ними – і це її ні страшить, ні лякає, ані дивує. Вана розуміє, що колись-то цей кінець прийде, бо він неминучий. Така правда життя, у цьому – істина буття.

Я намагався, може, дещо і неприродно перекинути інтерес на темно-зелені побоки товстезних томів її написаних за десятки літ книг. Ось книга «Варто мислити», а це – «Поетичний дзвін», «Ой потоки-струминочки», «Хвилі ви мої», «Так серце підказало...», «Радуйся, земле», «Подарунки синіх гір», «З народних повісток», «Невольничі думи (з пережитого)», «Чуєш, брате мій... (власне життя, передане віршами, 1944 – 1954 рр.)», «Дорогі мої спогади», «Мила книжечка (з моїх наймолодших років)», «Степ та степ... Поезія болюча», «А літа пливуть»...

Уявою намагався вийти з цієї кімнатчини, сісти під хатою на лавочку, на якій десятки каменів-трикутників («То – всевидюще око Господнє, то – символ Святої Трійці...»), й розмовитися з її калиною, з отою горлицею, що перелітає з островки на островку, доконечно намагається стріпотіти крильми над її хвірткою. Що це – якесь віщування?

Та Параска Степанівна взяла в руки одну із своїх книг і перевела моє думкування на слухання.

– Це укладається – як живе. Усе це – вечорове. От сідаю або лягаю в ліжко, а воно – пливе й пливе. Йде з душі щось то поетичне, то критичне. Або сміховинки, нісенітниці, недочуваниці. Усе це виробляється десь тут, в душі.

Я завжди боялася, щоб чогось чужого не перехопила, щоби було тільки власне.

Це виходить із порівняння з життям. Це – віддзеркалення душі.

Люблю життя, бо то є відтінком усього того, що маю. Доки життя дається, трудімося, щоб не залишитися у довгах. Ось мої роздуми: «Ждучи на весну, легше мріялося і тужилося. Туга – це теж немалий простір у житті людини. Доки тужилося, то й серцю без болю не обходилося, та й творчість обривала золоті нитки щастя. Журба – не безпідставна, як і усі життєві видозміни. Коли приходить мовчання, я інколи тішуся цим. Творчістю дорожу, бо то є життєвий неспокій у путі до... З друзями інколи трачу настанову гідну, бо у кожного свої збагнення не одного часу. Щодень вклоняюся досвіту, бо то мої гожі почерпання. Доки дивлюся до світла, доти врізноманітнюються мислі. Мислити – просівати на гоже. Доки в гаю веснить, усе пернате веселиться, доки життя горить – на ста конях галопуємо і в підйомних невізних дорогах. Що то буде з нами, весно, як не докличемося одна одної. Болить моя душа: то завжди так буває, коли цвітіння весни полишає. Коли весна молодістю віддзеркалює, дихаймо тим даром на повні груди: «Як то гарно нині в гаю, / Як торік бувало, / Весна вбралась в відмолоду, / Та й таки немало. / Бо дерева в зеленині, / Та ще й у цвітінні, / О, яка то краса Божа / в диво-духмянінні. // Напій мене в сьогоденні / Творчою снагою, / Зелен-гаю, доки в тобі / Дихаю красою, / Щоб додому повертатись / Надбанням в серденьку. // Ішов поштар попри хату / Та й не подивився, / Бо листів мені не було, / Хоч би й час заждався. / Не пишеться – так вгадую, / Бо таке буває, / А у мене що в бажанні – / Думка не спливає. // Життя – хвиля незастійна, / Яка обриває, / Беріженьки і дерева / У прірви

кидає. / Так і люди – це дочасні / Мандрівці в цім світі, // Зазнають і роздоріжжя, / Обривів скалистих. / Життя-буття колоскує, / Доки ми ще в силах, / То й байдуже нам і гірке, / Й те, що в пересолах».

В один час я така була натхненна, що просто сідала за машинку, друкувала і складала на купку, без жодних чорновиків. Колись-то задумалася, як то виглядала коляда наша у горах, і написала гуцульською говіркою усе, як це було. Пишу і плачу, пишу і плачу – й так аж до кінця. Відтворила повністю весь обряд.

Маю записано троє гуцульських весіль – повністю обряд передано. А розповідала це колись і приспівувала мені Марія Плитка, ще одна старенька гуцулка, що мешкала на Царині. Її завжди брали на весілля вінки шити, вдягати княгиню. То лише вона знала до точностей цей обряд.

Колись у давнину весілля були красні, поетичні, щирі, сердечні. Де тепер щось подібне збереглося. Тепер – лише про подарунки думають...

І розкрила Параска Степанівна переді мною ще один скарб – збірник укладених власних казок «Сміхівниці, недоточиці, дітолюбиці», куди увійшло 126 творів: «У лісі-прилісі», «Чобіток-дубанок», «Дощик-цимбал-цінь», «Сонечко-всміхонечко», «Весна-засівниця», «Бобець-шулькотець», «Будячок-колючок», «Коник-золотогривничок», «Ручка-неслухничка», «Про їжачиху Гопку та їжачиху Задериносичку».

А після цього – показала дві бокаті папки витинанок. І додала коротко:

– Витинання складаються дуже просто: беру звичайні обкладинки від учнівських зошитів, ножиці – і ріжу. Найбільше виходить у мене килимових узорів. Наснагу мені дає гарне перо і папір. А ще розповіді старих людей, багатьох з яких я знала замолоду, а їх уже давно немає. І пропали їх скарби духовні. Розповідала мені колись одна старенька бабуся, як це був у нас незвичайний дідусь Калинюк. Жив бідненько, ловив рибку. А доживав коло церкви у вартівні.

А був дивний, сміховинний чоловік. Прийшов раз до одного багачика. Хатні щось робили на городі, а йому сказали, аби заждав. Але ніхто не квапиться йти до хати. Відтак питають, що там нового у селі. А він піддивився, що у горшку вариться їда. Пахне м'ясом, солонинкою, смаженицею. Подумав собі, бідака, що попробував би того борщу, але ніхто не спішиться давати. Заздрів він під лавицею проношені постоли. Розглянувся та й думає: зшкварю їм якусь сміховину.

Нарешті сам ґазда питає, що там нового. Та що нового, чув-єм, що царі помінялися: Кусаковський – до Торбовського, а Корзановський – до Горщовського. Ті байдуже, поволі повиходили, а цей лишився у хаті. Узяв кусники солонини до торбини, а постоли кинув у горщок. Та й схопив торбу, пішов бігами, аби ті не здогонили. Йде-йде вже собі, тікає скоріше, а господарі заходять до хати, беруться до їди, насипають страви у миски – а там корзани вилупилися. Ну вже сміху було. А вже потім наварили кулеші, зарядили салом з часником і зрозуміли, що то значить: царі помінялися.

От на цю тему я і написала на гуцульськім діалекті цілу віршовану притчу «Співанки з народних повісток. Калинюкові жарти».

Це – перед вами дев'ятий том моїх творінь. Готую десятий і одинадцятий. Це все – моя творчість, мої поетичні мудрствування, філософування: «Доки молодилося – доки й підскоків»; «Голова боліла, та не признавалася від чого»; «Горівчаний чад заведе в ад»; «Доки горівку випивали, то за тверезість не знали»; «Якби не горівка-дурманиця, то не покинула би дев'ята солодиця»; «Залицявся, доки непорожня фляшчина шкірилася з полиці»; «Говорив – як маслом мастив, але не без стограмівки»; «Казала, що дасть горло пополоскати, але аби прийшов клітку дров наскладати»; «Горіївка – не дурманиця, забрала здоров'я і життя вкоротила наполовицю»; «Дурман у голові від випивайства, а не від тверезості»; «Людина у гараздах, а біда замислює, з котрого би це боку скубнути»; «Людина в байдугах, а біда кмітить ще й з слухавками»; «Людина в розрухах, а біда жде розрахунку і на свою губу»; «Людина йде та й біду веде»; «Що людина прозіває, то біда на вус намотає»; «Що біда на вус намотає, тим відплатить»; «Людина в гаразді товстіє, а біда радується, бо є з чого мотузиння крутити»;

«Чужа річ часом життя коштує»; «Людина спить, а біда зуби гострить»; «Гаразд – із сонцем, а біда – із сирітськими слізьми».

Колись дуже вірили у різні примовки, у страшні речі, що згонили людей з світу. Вірили у ворожбитство, яке до нас прийшло ще з язичницьких часів.

Маю записані повір'я на різні пригоди: «Якщо йдеш у дорогу, а перед тобою пробігнуть або кіт, або заєць чи перейдуть з порожніми коновками без води, – знай, що буде невдачна подорож, вернися до хати»; «Якщо вертаєшся до хати за забутою річчю – ознака невдачі»; «Якщо задзвонить у правому вусі – недобре, а як у лівому– то на добрі новини»; «Якщо забудете щось із сказаного, то помацайтеся лиш за ліве вухо, то раз-два нагадаєте забутицю»; «Дзвонить у вусі – на новину»; «Якщо обпарите кінцівки пальців і вчуєте нестерпний біль, то лише хапніться ними за будь-яке вухо і скажіть три рази: «Середа-хрещок». Тут же біль втихне». «Якщо жаби болотяні звивают гнізда перед днем святого Олексія, Божого чоловіка (це навесні, у березні), то знак на непогідну пору. Жабам буває перервана праця усякою непогодою, так і людям буде непогодити у роботі навесні. А як в'ють гнізда після святого Олексія, то можна ждати погідної весни»; «Якщо навесні перший раз уздрите кольорового метелика – буде невдячний цілий той рік»; «Якщо притулити поперек до паркана чи до воринячого плоту в той день, як перший раз грім гримить, то не будуть крижі боліти таки цілий рік».

А ці прикмети розповідали місцеві старі гуцули: «Якщо у потоці накоплюється піна з пропливної води – то є знак, що буде зміна на дощову погоду»; «Якщо розбовтати дев'ять головиць-джерел та й мечити в них кухонної солі, слід чекати дощівної погоди»; «Бувало, і вошу на волоску прив'язували на кіл – то теж на дощ»; «Якщо навесні прилетіли бузьки і сідають на царинки – то ознака снігопадиці»; «Якщо пташня злітає гурмами – на непогоду»; «Як перелітні птахи восени низько летять, то повертає на скору зиму. А як ідуть високо, то зима ще не скоро буде»; «Якщо на святої Мокрини випадає дощ, то буде погідна осінь».

Йду по дрова чи ягід набрати у лісі – беру з собою папір. Побачу якийсь гарний краєвид – і враз собі притягнула на чорновик, а вдома фарбами розмалюю. Отут, на цих мальовках, видите не просто там окраєць лісу, копичку сіна як плід фантазії. То усе дійсно таке я бачила і відтворила.

Маю альбоми-присвяти Кобзареві, Лесі Українці, Юрію Федьковичу. Цей буковинський соловій справив на мене велике враження, і я з того часу почала писати гуцульською говіркою. Дивилася на його сардак і любувалася його книгами – дуже щиро й сердечно писав.

Маю кілька довших співанок, зложених про Олексу Довбуша та опришків. За двадцять років, починаючи з 1955-го, уклала томик «Зарібкових співанок», присвячених нашим робітним людям. Проілюструвала знімками, бо йшла *у* ліс і брала з собою фотоапарат...

Хотіла я писати по-гуцульськи. Та й заодно вирішила готувати словник гуцульської говірки, за алфавітом. А почала я добирати словник дуже давно, як стала писати свої книги, – то уже не один десяток років. Це, що я внесла до словника, жило в мені усі літа, з дитинства. Спочатку подаю слово (якого ми вже нині не почуємо) у місцевому варіанті вимови, а справа–йде граматичне пояснення. Та ще й збагачую синонімічний ряд. Приміром, до слова «іти» я знайшла до ста синонімів – і діточі, і сміховицькі відтінки. До одного цього слова десь з місяць добирала відповідні синоніми. Вночі і по два рази вставала, коли приходило в голову. От лежу, а воно снується-снується, ага, оце-го ще не записала. Встаю швидко, бо цього рано уже не буде – кудись пропаде чи втече.

Якось був у мене художник зі Львова, розговорилися, а він: «Що лише, Парасочко, прийде до вас, уже пишіть, бо воно більше не повторюється». І справді, я у тім переконалася, бо бувало: ой, не хочу вставати, світити. Запишу рано. Ага, пробач, Параско, нема. Полетіло листячко за листячком – і ні значка.

Ось як виглядає мій словник: «Ага – ає, так; Асек – мабуть; Ашпрут – хлоп'я; Беривка – дерев'яна посудина у формі бочівки, але продовгувата. На Гуцульщині використовують для закваски гуслянки з молока або для збереження бриндзи; Бербениця– також дерев'яна посудина, яку використовують, як і беривку. Вона розміром трохи більша за беривку; Бриндза –

виробляють переважно з овечого молока у полонині; Будз – брила сиру, що височена від води, стоячи у проріджeному мішку з полотна. Переробляють на бриндзу. Брайт – дерев'яний кілок, подібний до макогона. Ним набивають бриндзі у бербениці або у беривки...». Гадаю, що цей словничок був би принагідний, коли читати «Камінну душу» Г. Хоткевича, твори В. Гжицького, Ю.Федьковича, Р. Федоріва, В. Стефаника, М. Черемшини, Д. Осічного, М. Павлика, В. Гнатюка, І. Франка, інших письменників. А оцей пухкенький томик рукописний – то моє листування, яке не вийшло за поріг хати. Я хотіла погомоніти з людиною, от і написався цей листочок у альбомі-книжці. Ще одну таку книжку пишу, але не укінчила. Багато їх уже написано – 379 листів. От прощання з книгою: «Прощай, книго, прощай, книжечко, мій друже, горе розділимчий...».

От лист Франковому гаю: «Ти знову завеснів окрасою відмолоди, зажданий гаю. Мені так мило в тобі побути і помріяти просторо й творчо з осадом відпочинку на сумуючому корені потахаючої ялиці-стовбура, що зову завжди Франковою ялицею. Так, ти гілляла колись, ще за моєї тями, окраснице гаю, ти мене уприємнювала творчо – тож кохала я тебе. Прийти до тебе, столітня ялице, любила я, щоб помріяти на пару про час.

Стовбуре яличний, біля тебе росте потомок твій, яличка-дочка. Боже, а злі руки зрізали твою внучку на Новий рік, і я заплакала, як прийшла: темнoто людська! З неї гілочку взяла зелену та й у листі відіслала до Рахова, і я рада, що цей пласток з ялини у гаю став реліквійною красою народній поетесі із Закарпаття Марії Тисянській (1987 рік)».

Ота ялиця щось таке пережила, як сам Франко: і грім її бив, і буря крутила, звернула, до половини зірвала, збила. Так жалісно.

Писала я і до музею Івана Франка у Криворівні. «Коли заходжу на передхаття скромного будиночка, у якому жив Василь Якіб'юк і в ньому перебував Великий Каменяр, син українського народу Іван Франко, мимоволі пригадуються мої шкільні роки, коли в селянській придорожній хаті поміщалася сільська школа.

Роки ви юні, неповернуті, ви стали уявою, казковою мандрівкою. Отож після вас скільки води протекло у Черемош, скільки оця центральна шосейна дорога протягла братоненависницьких полчищ та й тих стрільбищ з дулами, намірених вбивчо у все живе, невинне. Бо війна – не мати, жалів не приховує, руйнівниця, дотла спалююча ганебно. Війна – це витвір негідного сатани!

З того часу, як ми хороводили у домі, відведеному під школу, наші життєві години міняли свою ходу на різні звідениці. Але кому не на смерть, той і у вогні не згорить. Видержували наші непідсилі ноги неблизькі і нелегкі дороги...

Дивуюся не раз, як ти ще уцілів, доме, хатинко гостюючо-притулююча до себе свого сина Франка. Адже війна погарищ багато спопелила гожого, жертвами утечі стали господарі твої – Василь Якіб'юк, жінка Параска і син Олекса.

Рани нашого покоління не загоєні, згублене не забуте, бо людська крівця – не водиця. З наших учителів, напевно, немає нікого серед живих, бо їхній зріст підлягав призову. Киянка Емілія Миколаївна Олійник була призвана на фронт–і більше не побачили учні своєї скромної вчительки-сирітоньки... Усі йшли на фронт боронити свою Батьківщину. Мило не мило – тягни, кобило. Так каже народна поговірка. А вчителька була невтратна духом, та й вона не одна – усі йшли, бо не йти– не могли!

Спогаде ти болючий, крізь роки ти залягаєш в задуми серця. Дивлячись довкіл, ти, доме, згадуєш немало подій з минулого, особливо ж тепер, коли і я безродинна сирота у свої шістдесят літ.

Я стою під ґанком, як стояла колись вчителька наша, і до сонечка повертаю обличчя, на якім застигла доля сирітська: сироту тільки сонечко-сміхонечко обігріє... (1987 рік)».

А це – мій лист до весни: «Ти, весно, поведи мене до своїх див, адже джерельця – це ти, окрасо засівна. Я з тобою засяду над спливним потоком і буду заслуховуватися тим желебом, що прославляє весняну відмолоду, якою звільнився потіченько від закованої криги льодової. Адже зимова утісність для усіх, і нас, людей, дуже відчутна.

Весно-весно, я надіюся, що ти мені в серденько вложиш поетичну замріяність, і від передзвінного потіченька я не відійду осторонь без гідного почерп'я. І про все це милозвуччя часу напишу рядки на спогад: «Ой ви трави-житневиці, / Гірські запашниці, / Вас сонечко ласкувало / В час достиганиці. // Хто ж у тобі, полонинко, // Взимку пробуває, / Хто ж плаїки полонинські / Кроками зміряє. / Ой хіба лиш звіринонька / Бродить в полонині / Та й вітричок, як вівчарик, / Грає в посвистині...».

Поза Криворівнею на Верховинщині, ген-ген високо в горах квітує горицвіт. Кажуть гуцули, що щасливий той, хто спогляне на цю квітку, полюбується її дивом-красою. Може, від того, що стільки багатозначності у її назві: і горіння-пломеніння поміж заленоруттям плаїв, і гордовистості, бо ж тільки по горах зростає, і прибрала собі Параска Степанівна Плитка псевдонім – Горицвіт. Є в цьому великий сенс, адже була вона у гірському краї – не така собі звичайна жінка, котра знала, де добре родять афини, гриби, малини чи ожини, де б'ють чисті джерела, де куріпки звивають гнізда і де молоді смерічини стрімкують до сонця – і їх хтось може крадькома стяти під Новий рік... Ця жінка могла кожного з нас збагатити. Вона, як ніхто з тутешніх мешканців, читала книгу гір і підгір'їв, лісів і зворів, рік і потоків, сонця і місяця, вітрів та погідних днинок. Прислухаймося до мови її рукописних історій. І вчуємо, як б'ють джерельця, як плюскотять чисті ручаї її життєвих сторінок.

Проминули, просвистіли гірськими вітрами роки, як мовиться, гай-гай, скільки води втекло у збагненно-незбагненне безчасся. А з водою та часом і вона відійшла, відпливла від нас Параска Плитка-Горицвіт, жінка, чий незвичайний талант так і не оцінили при її житті. Тепер, мовлячи про дивовиж-жінку у ретроспективному ключі, кличу читачів добратися до її найсокровеннішого доробку, що його люб'язно зберігають її близькі люди – листів, її дивовижних «повістей» і «романів», її «поем», що ще чекають на відкриття дослідників.

На полевом и архивно-историческом материале сделана попытка проанализировать достижения двух женщин-фольклористок, представляющие диаметральные этнографические пласты – Бойкивщиы и Гуцульщины и ввести их имена в научное достояние как продолжение традиций В. Гнатюка.

Ключевые слова: *фольклор, традиции, историзм, опыт, художественность, научный оборот.*

Володимир Мельничайко, проф. (Тернопіль)

УДК 82-131
ББК Ш23 (0) (=41)+Ш43(4Укр)

Ідеологічні підтасовки у фольклористиці радянського періоду

У статті розглянуто критерії добору текстів до збірників історичних пісень, що були видані у 50-60-і роки минулого століття. Хоч у супровідних матеріалах йшлося про повноту висвітлення історичних фактів і художній рівень творів, насправді вирішальною була відповідність ідеологічним постулатам радянської епохи. Заради цього до фольклору зараховувались авторські вірші, опубліковані в періодиці, тексти, призначені для оглядів художньої самодіяльності, що не мають нічого спільного з поетикою народної пісні.

Ключові слова*: фольклор, історичні пісні, думи, автентичність, ідеологічні фаальсифікації.*

Сьогодні ми, українці, знову змушені шукати відповіді на питання «бути чи не бути», є у нас майбутнє у світовій сім'ї народів чи маємо зникнути з етнічної карти планети, як зникли обри чи гуни, хазари чи половці. Як не парадоксально, загроза цього разу йде не тільки ззовні. Перспектива кожного народу залежить передусім від нього самого: чи збережуть люди найважливіші ознаки нації – мову, культуру, історичну пам'ять, національну гідність і самосвідомість, бо ж «нації вмирають не від інфаркту». Тому зовнішні і внутрішні вороги нашого народу робили і роблять усе для того, щоб цих ознак нас позбавити. Звідси – репресивні заходи проти української мови, здійснювані державами, між якими була поділена етнічна територія України, фальсифікація історичних подій, паплюження кращих представників нашої нації, створення антиукраїнських міфів. Прикладів можна навести безліч – від імперського «редагування» літописів і переписування договорів (наприклад,

«Переяславських угод» 1654 р.) до пасквілів на Мазепу чи Шевченка і підготовки «єдиних» підручників історії для окупантів і окупованих.

Помітне місце в рейдерських атаках на українську культуру належить фальсифікації наших історичних пісень і дум, що й стало темою нашої розвідки. Матеріалом для неї послужили збірники, опубліковані в 50–60-х рр. XX століття.

У вступних статтях до цих збірників, у примітках і коментарях упорядники декларують застосовані ними критерії відбору фольклорних текстів: ідейно-художній рівень твору [Укр.нар.думи та істор. пісні 1955, IV], відображення і узагальнення історичних подій, захист народних ідеалів, повнота висвітлення теми [Пісні та вірші 1964: 3], виховний потенціал [Наша дума 1966: 5]. Простежимо, чи дотримано цих критеріїв. Спершу – про «супровід історії», повноту висвітлення подій.

У межах «дожовтневого» періоду в історії України в найбільш об'ємній збірці виділено такі цикли: «Боротьба проти іноземного поневолення та феодально-кріпосницького гніту в XI – першій половині XVII ст.»; «Визвольна війна українського народу 1648 – 1654 років. Возз'єднання України з Росією», «Боротьба проти соціального гніту й іноземних загарбників у 2-й половині VII та у VIII ст., «Вітчизняна війна 1812 р.», «Селянські рухи 1-ої половини XIX ст.», скасування кріпосного права, «Капіталістичний і комуністичний гніт у 2-й пол. XIX – на поч. XX ст.», «Боротьба робітників і селян проти експлуатації», «Буржуазно-демократична революція 1905 – 1907 рр.», «Світова імперіалістична війна 1914 – 1918 рр.», «Переддень жовтневої революції».

У розділі «Радянські думи та історичні пісні» бачимо цикли «Велика Жовтнева соціалістична революція. Боротьба проти іноземної інтервенції. Громадянська війна», «Будівництво соціалізму в СРСР, оборона Батьківщини», «Боротьба проти фашизму», «Визволення західноукраїнських земель і возз'єднання їх з Радянською Україною», «Велика Вітчизняна війна 1941 – 1945 рр.», «Післявоєнна відбудова народного господарства. Будівництво комунізму. Боротьба за мир» [Укр.народ.думи 1955].

Обсягом представлених матеріалів ці розділи не дуже різняться (328 та 231 сторінки), хоч часові рамки зовсім не співмірні (5 століть і, наступні до опублікування збірника, 37 років). Зразу ж виникає питання: чому це українці у післяжовтневий період так розспівалися? Отже, варто докладніше придивитися до цього та інших подібних збірників.

Перший з названих вище циклів першого розділу твори про боротьбу з турками і татарами, визволення бранців з турецької неволі, перші виступи проти шляхетського свавілля в Україні. Оскільки факти, що лягли в основу наведених текстів своїм ідейним спрямуванням збігалися з офіційним (російським і радянським) трактуванням історичних подій, особливий відбір текстів не знадобився. Тому і персонажі (герої пісень і дум) залишилися недоторканними (Байда-Вишнивецький, Самійло Кішка, Маруся Богуславка, Олексій Попович, Ганжа Андибер), як і історичні особи (Дорошенко, Сагайдачний, Сулима, Павлюк, Остряниця).

У наступному циклів вже явно відчутна тенденційність укладачів збірника. Передусім, це стосується відбору подій і персонажів. На першому плані – прославлення Б. Хмельницького. Але не тільки за організацію повстання проти Польщі, не за переможні битви під Жовтими Водами, чи Корсунем, не за закладання основ української козацької держави. Не за відновлення соціальної справедливості, скільки за «реалізацію» прагнення українського народу возз'єднатися з братнім російським народом (прим. 1: 581): «Всіх склика на раду, / Переяслав дзвоном дзвонить, / Ой, спасибі, батьку Хмелю, / За твою пораду… / Що з'єднав ти нас з Москвою, / З рідними братами» [Укр.народ.думи 1955: 129 – 130]. Цей же мотив повторюється в інших циклах як дожовтневого, так і радянського періоду.

Однозначно позитивно охарактеризовано інших героїв визвольної війни – Богуна, Нечая, Кривоноса. З періоду після 1954 р. позитивної характеристики удостоївся хіба Семен Палій, та й то як антипод Івана Мазепи з яким «народ» не церемониться. Йому приписується братання з бусурманами: «Почали бусурмани християн братами називати». Немов би почав це Мазепа, стративши Іскру і Кочубея, а Палія Семена «на Сибір завдав» [Пісні та вірші 1964: 106]. У намаганні будь-що приписати Мазепі усі можливі гріхи автори чи редактори не

зупиняються перед явними нісенітницями і вигадками: крім отого «братання з бусурманами, ще й гостювання Палія «праведного государя білого царя» після повернення з Сибіру, переслідування Мазепи і шведів аж до кордону з Туреччиною, щоб посікти, порубати або відправити на вічну каторгу» [Укр.народ.думи 1955: 157]. Не випадково М. О. Максимович у «Сборнике украинских песен», в якім дума була надрукована, висловлював сумнів щодо її достовірності, оскільки надто вже в ній згущені фарби: «одному – все добро і вся слава, другому – все зло та неслава». Навіть руйнування Батурина, те, що «мужиків та жінок упень сікли та рубали, / Церкви палили, ікони під ноги топтали», – приписується Мазепі, хоч різню влаштували саме москалі «велик світ государя» Петра І (про що укладачі все-таки змушені були сказати у примітках) [Укр.народдуми: 591 – 592].

Пісень про переписування «статей» Переяславської угоди, про поступове поневолення України, руйнування Січі, заведення кріпацтва, протест Богуна, ув'язнення Полуботка, Калнишевського і т.п у цьому та інших збірниках нема зовсім. Зате представлений у збірниках «український народ» (мимоволі згадується гостропроблемне для нас запитання: «І що ж ми за народ такий?») охоче оспівує вдатних діячів сусіднього народу: «Ми на всю Русь-матінку / Славили Суворова, / Прославляли піснями… / Вічно будуть згадувать / Вороги заклятії / Воїна хороброго / Нашого Суворова» [Укр.народ. думи 1955: 232].

Коли зажурився, злякавшись французької навали, цар Олександр, обізвався генерал Кутузов: «Не тужися голова! / Дам я тобі військо / Крепкого запаса / На француза – короля» [Укр.народ. думи 1955: 239]. Досталася слава і фігурам меншого масштабу, наприклад, отаманові донських козаків Матвію Платові, що перехитрив «француза»: «Платон з двора виїжджав, / То на брамі написав: / «Дурний француз, як сова, / Пустив із рук Платова» [Укр.народ. думи 1955: 240].

Дещо залишилося і для нащадків сусідніх героїв, наприклад, для сина Степана Разіна. І хоч з наведеного тексту важко щось зрозуміти, але реверанс у бік сусіда зроблено: «А чи бачиш, губернатор, / Отой кам'яний острог? / Я тобі кам'яний острог по камінцям рознесу! / Я тобі Дунай-річку / До пісочку переп'ю» [Укр.народ. думи 1955: 143]. Виявляється є й пісня про вигнання Наполеона: «А тікав же він, тікав, / До Парижа не попав. / «Ось зробила що з меня / Да Російськая земля!» [Укр.народ. думи 1955: 241].

Звеличення усього російського спостерігаємо у багатьох текстах про дожовтневий період історії України, для якої віковічною мрією було потрапити під крилечко північної сусідки: «І ось – щастя: / Пролунало по Вкраїні: / «Слава Москві!, слава! / Нехай будуть два народи – єдина держава!». Особливо приваблювала ця перспектива населення Західної України: «Ой Богдане, Богданочку, / Звільнив ти Вкраїну, / То не забудь же, Богдане, / Нашу Буковину / Попроси ще на підмогу / Ти російських братів / Та пожени з України / Тих польських магнатів». Не має значення, що польські магнати ніколи не панували в Буковині. Головне, що «Руські брати православні – / Вони не покинуть, / Не допустять Україні / Під Польщею гинуть» [Укр.народ. думи 1955: 126]. А оскільки недолуга Україна без зверхника бути не може, то є вихід: «Годі тобі, Україно, / Жити сиротою! / Тепер будеш жити / З Москвою-сестрою [Укр.народ. думи 1955: 128].

Проте в деяких текстах пробиваються нотки сумнівів у безхмарному майбутньому. Зокрема в пісні «Ой під ручою, під Сабореєю» йдеться про царську нагороду Палієві за участь у боротьбі проти Мазепи, але той від плати відмовляється, натомість просить: «Тільки не дозволяйте із України / Довіку некрутів брати, / Ані некрутів, ані подушного, / Ані якої плати» [Укр.народ. думи 1955: 155].

Щоправда царської відповіді не наведено. Мабуть, невипадково: надто багато захотів хохол. Ні пісні про становище народу в 2-й пол. XVII – XVIII ст. констатують факти, а не аналізують причини. Усі страждання українського населення подані так, ніби вони є наслідком шляхетського гноблення (у тій частині, що опинилася під владою Польщі, а згодом Австро-Угорщини), або ж залежать від злої волі українських гетьманів, які, як у примітках роз'яснюють укладачі, були зрадниками власного народу: «У Глухові у городі у всі дзвони дзвонять, / То вже наших козаченьків на лінію гонять» [Укр.народ. думи 1955: 163]. «Бодай Гетьман щастя не мав, ні кошовий долі, / Пішли наші новобранці не по своїй волі».

Висловлюються прокляття солдатчині і самодержавству: «Ой цісарю, цісарику, яке ти ледащо, / Береш гроші, береш військо, а не знаєш защо» [Укр.народ. думи 1955: 181].

Коментатори не спіткнулися навіть на тому, що в Австоро-Угорщині, де правив цісар, самодержавства не було. І все ж проскакує (можливо, через недогляд) думка про те, що не такі вже безкорисливі були «брати». У відповідь на вимогу плати за каторжну роботу козаки чують: «Ой, ідіть же ви, панове, до Петра до свата. / Ой, там буде вам, панове, велика заплата – / По заступу у рученьку та ще і лопата» [Укр.народ. думи 1955: 164].

У пісні «Зібралися всі бурлаки» узагальнено результати цієї омріяної дружби: «Ти, царице Катерино, що ти наробила? / Край веселий, край зелений панам роздарила. / Багатому розпродала від краю до краю, / А бідному зоставила те, де поховають» [Укр.народ. думи 1955: 192]. До речі, у збірнику наведено варіант з найм'якшим, шанобливим звертанням до імператриці – а були й інші варіанти.

Ще чіткіше ця тенденція у відборі текстів простежується на наступних витках історії. Наростання народного невдоволення породжує революційні настрої: «Революція іде – стало панам тісно»; щоб селянам взяти землі, робочим заводи; «Другого Миколу разом з іншими панами зженем із престолу» [Укр.народ. думи 1955: 299]. Наче усе нормально. Але знову – реверанс до сусідів: «Нам солдати-москалі у цьому поможуть». Отже, знову «брати». А свої, як раніше гетьмани, – усі зрадники і запроданці, прислужники іноземних поневолювачів: «– Та й придумали, прокляті, / Якусь Центральну раду… / А в Києві лиха Буря – / Появивсь якийсь Петлюра» [Укр.народ. думи 1955: 197]. «Наварив Петлюра каші / В автономнім казанку / Та й забув, що тая каша / Не до смаку бідняку» [Укр.народ. думи 1955, II: 199]; «А на Київ з Скоропадська / Суне німців сила» [Укр.народ. думи 1955: 350]; «А з-під Польщі знову буря – / Появився пес Петлюра! / Шельма превелика!» [Укр.народ. думи 1955, II: 199]. І в нього, як треба було помітити, – «Мазепина пика».

Отже, зібрано докупи все «антинародне»: багатіїв, Польщу, греко-католицьку церкву, прихильників незалежності, «чуже військо із країв далеких» [Укр.народ. думи 1955: 352]. З протилежного боку барикад виступають всі відомі постаті – Ворошилов, Будьонний, Боженко, Щорс, Пархоменко, Котовський, ніхто не забутий, кожному присвячено пісні.

Та Україна, як завжди, сама не впоралась би, незважаючи на зусилля «хлопців-комсомольців», що стали на захист «влади радянської, волі робочої» [Укр.народ. думи 1955: 373]. І тому «стогне, плаче Україна, стала сумувати: / Ой, хто ж мені допоможе ворогів здолати? / А тим часом з Москви Ленін полки виряджає» [Пісні та вірші 1964: 346]. «Вся Росія тут зібралась в цю тяжку годину, щоб вступитись за Комуну, за Радянську Україну» [Укр.народ. думи 1955: 356]. І вдячна Україна оспівала й бойові дії далеко від своєї території: «А Денікін – товстопикий преться із-за Дону / Та на Москву поспішає начебто додому. / Наступає чорна хмара, всю Росію криє… / Япон лізе з-за Уралу. Страшним звіром виє» [Укр.народ. думи 1955: 353]. Не забула Україна й окремих героїв, наприклад, Чапаєв [Укр.народ. думи 1955: 362]. Словом, майже все за сталінським коротким курсом історії партії.

У міжвоєнний, воєнний та післявоєнний період на перший план в історичних піснях виходить тема керівної ролі комуністичної партії. Спершу всі заслуги приписуються Ленінові, який, як «рідний батько всіх нас визволяє» [Пісні та вірші 1964: 187]. За це український народ виявляє до нього найщирішу любов: «Тебе, сонце, любим ми – / Тебе, рідний Ленін» [Укр.народ. думи 1955: 377]. «– Світить Ленін, світить сонце / Та й по всьому світу» [Українські народні думи 1966: 203]. А коли помер Ленін – «Ніби хмара світ закрила, тьма стоїть на світі, / Плачуть гіркими сльозами всі старі і діти» [Українські народ. Думи 195: 203].

У текстах, що стосується 30-х рр. XX ст. йдеться про вибори до Верховної Ради, про виконання п'ятирічок, про «соціалістичне будівництво» в місті і на селі і про будівництво Дніпрельстану**,** Харківський тракторний завод, Київський завод «Арсенал», про п'ятисотниць і тисячниць, про Пашу Ангеліну, Марію Демченко: «До колгоспу пішла я, стала хліб свій мати… / …нема краще в світі жити, як тепер в Країні Рад» [Пісні та вірші 1964: 210]. І за це,

звичайно, належиться вдячність: «Ой, спасибі вам, спасибі, комуністи милі» [Пісні та вірші 1964: 210].

Трапляються й інші теми, актуальні для того часу: охорона кордонів, «подивись – навкруги, підвились вороги» Укр.нар.думи 1955: 412], «В самурая зла обіда» [Укр.народ. думи 1955: 417], співалося навіть про життя угорських шахтарів («У підземеллі темнім вставай, шахтар» – [Укр.народ. думи 1955: 421], про революційну Іспанію («Горить Іспанія в огні» – [Укр.народ. думи 1955: 419], про ув'язнення Ернста Тельмана («За муром холодним у камері темній» – [Укр.народ. думи 1955: 420]. Суцільні славослів'я звучать і в текстах, віднесених до подій війни 1941 – 1945 р. Коли «З-за Збруча, з-за Дунай-ріки налетіли хижі птиці», тоді «зазвучав голос мудрий з Кремля, чарівне було те слово, слово Сталіна» [Пісні та вірші 1964: 468]. Незважаючи на всі труднощі воєнного часу на муки полонених у фашистських катівнях, на поневіряння вивезених у німецьку неволю, у піснях неодмінно звучать оптимістичні мотиви: «– Буде вам розплата! – ліс старий гуде, – / Армія Червона на Берлін іде» [Пісні та вірші 1964: 484]. «– Із Кремля нам зорі щастям засіяли, – / Нас виручать з горя брати-росіяни» [Пісні та вірші 1964: 485]. «Бо великий мудрий Сталін учить нас перемагать» [Пісні та вірші 1964: 405].

У піснях оспівано подвиги Зої Космодем'янської, молодогвардійців, партизанських з'єднань Ковпака і Федорова, Ватутіна, Жукова, Рокосовського, Конєва, віра в те, що «ще наступлять такі дні – згине Гітлер в Берліні» [Укр.народ. думи 1955: 497]. Запорукою цього визнаються два фактори – керівництво Компартії і непереможність Росії: «А хто бачив, а хто чув, щоб Гітлер Москву здобув?» І, нарешті, переможні акорди: «Ми фашистів розгромили – / Гордо слава лине! / Поставили переможний / Прапор у Берліні» [Укр.народ. думи 1955: 49]. А як завершення: «– Слава Сталіну і дяка / В віках не загине» [Укр.народ. думи 1955: 525].

Окремим циклом подані тексти, пов'язані з темою Західної України. У цьому циклі є деякі специфічні мотиви (наприклад, про еміграцію в заокеанські країни, крім польської шляхти, ще й інших поневолювачів – румунських, та угорських). Загалом же набір мотивів залишився той, що у XVII чи XVIII ст.: – робота на багатіїв – / «Ото було б хорошее, якби мав я крила, / Полетів би я на Всхід від панського рила» [Пісні та вірші 1964: 192]; прагнення нормального життя – «Там, на Сході світ новий… / Збудуємо нове, щасливе життя, як наші брати-українці на Сході» [Пісні та вірші 1964: 42].; надії на допомогу – з Радянського Союзу, з Росії – «Та відкіля мій милий прийде? / Та відкіля він, червоний, прийде? / Та з руської сторони» [2: 215]; вдячність за визволення – «Ой рідненька Україна, ой Росія-мати / Більш не треба нам у пана пшениченьку жати» [Пісні та вірші 1964: 211]; ейфорія від перспективи нового життя – «Ой, встань, Ленін, подивися – твої мрії вже збулися, / Комунізму сонце сходить, де радянський народ робить» [Укр.народ. думи 1955: 551].

Тут тепер дивує, як і в творах про соціалістичне будівництво у Радянській Україні, що ні автори, ні виконавці цих пісень ніби й нічого не чули про голодомор 1932 – 1933 рр. про репресії щодо т.зв. «ворогів народу, про насильну колективізацію і т. п.

Не кращий стан справ і з художнім рівнем багатьох уміщених у збірниках текстів. Багатьом із них бракує тематичної чіткості, виразності, логіки. Навіть у у тих, де йдеться про відомих бунтарів – Довбуша, Кармелюка, Кобилицю: Зібралися отамани (?) в зеленому гаю (?) / Та й говорять своїм панам (?), / що я розбиваю (?) / … Вони мене, молодого, на Сибір загнали» [Укр.народ. думи 1955: 249]. Нерідко спостерігається маніпуляція фактами: «Не дозволимо ніколи німцям панувати… / Підіймайтесь та ставайте з шляхтою (?) до бою [Наша думка 1966: 390]. Про художній рівень свідчать пусті фрази, з невластивими для фольклору мовними засобами: «Він боровся з капіталом, / Не шкодував долі» (?), з механічною нічим не мотивованою заміною окремих слів (А в городі жито копитами збито. Під білою березою (?) комсомольця (?) вбито» [Наша думка 1966: 191]). Ні укладачів, ні виконавців (про них йдеться у примітках), не бентежать часові зміщення – з XVII до XX ст.: «Ой Богдане, Богданочку, звільнив ти Вкраїну, / То не забудь же, Богдане, нашу Буковину. / Попроси ще на підмогу ще російських братів / Та прожени з України тих польських (?) магнатів. / Руські брати православні, – вони не покинуть, / Не допустять Україні під Польщею гинуть» [Укр.народ. думи 1955: 126].

І байдуже, що спершу йдеться про звільнену Україну, а далі закликається звільнити її, що Буковина терпіла зовсім не від польських магнатів, що саме «руські брати православні» після 1654 р. ввели свої гарнізони в українські міста, сплюндрували Батурин, зруйнували Січ, поділили Україну на Правобережну і Лівобережну, ввели кріпосне право, допомогли Польщі придушити Коліївщину, цілеспрямовано нищили українську мову і культуру, – головне, що «Тепер будем жити з Москвою-сестрою» [Укр.народ. думи 1955: 127].

Ейфорія від звільнення, на яке «не було ради», ніяк не втримується в рамках здорового глузду: «Що, дівчата, в вас чувати, ви скажіте! / В нас нового то є много – / З радості не мож сказати, підождіте» [Наша думка 1966: 215]. Про п'ятисотницю Марію Демченко йдеться в якомусь фривольно-анекдотичному стилі: «…Шкідник наступає: / Кузька, пустив метелики / Урожай збавляють, / Але дарма, не так просто / Демченко здолати». Запитаєте чому? Бо «обіцянку вона дала за п'ятсот зібрати» [Наша думка 1966: 205]. І оце, комахознавство подається за народну пісню.

Бідність мови, примітивність художніх засобів, мало подібний до народнопісенного стиль багатьох текстів. Ось, наприклад, як говориться про ув'язнення Т. Г. Шевченка (запис 1939 р.): «Спіймали Шевченка, до Сибіру гонять; / Люди всі ридають, а їх вон відгонять» [Укр.народ. думи 1955: 261]. Про експлуатацію трудящих йдеться в таких малопоетичних рядках: «Ту фабрикант – хитрий ділок / Такий зиск збирає, / А народ тсей, хоч він титан, / З голоду вмирає» [Пісні та вірші 1964: 26].

З такою невибагливістю до слова, неувагою до ритму мелодики говориться про занепад капіталістичної економіки («По всім світі така новина стала, що у світі буржуазнім криза настала» – [Пісні та вірші 1966: 195]), про наростання народного протесу («Доволі податки безмежні платити, прийшла годинонька право змінити» – [Пісні та вірші 1964: 34]), про готовність до класової боротьби («Ми станемо грізно проти ворожих сил, піднімемося сміло на наших ворогів… Свинцем і мечем ми вас будемо карати, а красним вогнем будинки палити, щоб наша країна вільною стала, щоб воля і щастя і радість сіяла» [Укр.народ. думи 1955: 36, 38], висловлюються революційні заклики («Готуйтеся, люди, бо вже кінець буде ладу буржуазному» – [Пісні та вірші 1964: 1975], «В бій сміливо підемо пролетарській революції ми всі сили віддамо» – [Пісні та вірші 1964: 44].

Змальовуються перепитії боротьби («Прапор беру в руки, вгору підіймаю і усе юнацтво вперед закликаю» [Наша думка 1966: 192]) і її результати («Розметали панську свору, розметали до кінця… Щоб міг вільно працювати робітник і селянин» – [Наша думка 1966: 192]; «Партія любима вивела усіх трудящих з панського режима, з чотирнадцяти держав військо насувало, – наша Армія Червона відсіч йому дала» [Наша думка: 193].) Це про період першої світової війни, реалізацію лозунга «Земля – селянам!» «Акти нам вручили – земля навіки нам, / Хто простягне руки – дамо по рукам!»

А ось про відсіч гітлерівським агресорам («Заплатим фашистам за знутки (?) над нами, Над дітьми, батьками, сестрами й братами» [Наша думка 1966: 212]). Та, з'ясувалося, українці співають не тільки про себе, вони готові «світ новий будувати з робітництва всіх країн» – [Наша думка : 1966], наприклад, з Корейцями.

Країна у них багатюща на золото: нафту й вугілля плодюща, та і скотарство споконвіку процвітало, що у панів заокеанських заздрість викликало [Наша думка 1966: 555]. Переглядаєш отакі опуси і дивуєшся: невже український народ, усьому світу відомий своєю піснею, дійшов до таких примітивних агіток? І думаєш: невже хтось пробував оцю «народну творчість» співати? Невже укладачі і коментатори не усвідомлювали, що це просто неможливо? Звичайно ж, усвідомлювали. І тому недостатній емоційно-експресивний заряд текстів намагались компенсувати коментарями на зразок: у піснях звучить «грізна пересторога» («Провокатори здригнуться, коли маси за зброю візьмуться» – [Наша думка 1966: 56]), «могутній бойовий пафос» («нам треба у гурті робити, робить, нам треба буржуїв побити, побить»; «Ми довго терпіли, терпіть більш не будем» – [Наша думка: 35]); пісні сповнені глибокою шаною і смутком («Кров лилася з-поміж пальців і все стікала в купину. Там командир один вмирає та й за ідею за свою» – [Пісні та вірші 1964: 46].

Коментатори ніби не бачать недоречності вживання багатьох мовних засобів у призначених для співу текстах. Зокрема, в прикладах попереднього абзацу бачимо не евфонічність звукових збігів («терпіть більш не будем») і ненормативне наголошування слів («любі, брати»), словотвірні порушення («країна на вугілля плодюща»), і не властива народній творчості абревіатура («в Радсоюзі до нас доля завітала»); невдалий вибір слів («кров стікала в купину») і недоречні лексичні повтори («робити – робить, бити – бить»); порушення морфологічних («по рукам») та синтаксичних («за ідею за свою») норм. Кількість таких прикладів можна набагато збільшити: «Пани од Левенця не утечені, «живйом на каторгу відправити» – (невже можна й мертвого?) «А тепер пшениці лани розрослися» – т.п. Там, де не вистачає уміння, виходу шукають у лайці: Та й придумали, прокляті, якусь «Центральну раду», «появився пес Петлюра» [Пісні та вірші 1964: 197], «вражий син», якого «військо красне б'є і в спину, і в пику» [Пісні та вірші 1964: 199]. Ті ж тексти, що якоюсь мірою зберігають пісенну ритмомелодику, то це здебільшого імітація відомих зразків: «Ой, у полі жито копитами збито…», «Ой у чистім полі пшениченька яра», «Звістка пролунала така небувала», «Нова рада стала, яка небувала» тощо, копіювання фрагментів з відомих дум [Пісні та вірші 1964: 475, 481] («Героїня Зоя» [Укр.народ. думи 1955: 475], «Про матір-удову» – [[Укр.народ. думи 1955: 481], «про військо червоне, про Леніна-батька і синів його вірних» – [Укр.народ. думи 1955: 356]. До речі, вельми цікавий образ народу вимальовується із цих «народних» пісень. Оскільки записи текстів про революційні події зроблені здебільшого у 30-ті роки, у них йдеться про двох вождів, двох «соколів» – Леніна і Сталіна, про спадкоємність ідей: «Отоді-тоді, як Ленін-сокіл помирав, / Товаришу Сталіну слова переказав: ««Продовжуй, товаришу, правеє діло – / Приведи людей до Комуни сміло» [Укр.народ. думи 1955: 345].

І так було у всіх збірниках, опублікованих до 1956 р. – до ХХ з'їзду КПРС, на якому викрито злочини тоталітарного сталінського режиму. В подальших матеріалах (напр., [Пісні та вірші 1964] ім'я Сталіна зникло безслідно, навіть з пісень про війну 1941 – 1945 рр.: «Вже будемо, люди добрі, / Жити в вільнім краї. / Бо наш рідний батько Ленін / Всіх нас визволяє» [Пісні та вірші 1964: 187]. «Ми за планом Ілліча / Комунізм будуємо / І в усіх своїх ділах / Його голос чуємо» [Пісні та вірші 1964: 228].

Але цей дивний народ так і не заспівав скорбних пісень про способи життєвої зміни ментальності народу в часи колективізації, про трагедію голодомору, про репресії 1937 р. Навпаки, не називаючи автора, залюбки цитував розвінчаного вождя: ««Стало краще жити, веселіше стало, / Вільно стало дихать, ми не знаєм горя, / ми не бачим лиха» [Пісні та вірші: 217].

Бо бачили те, що дозволялося бачити, співали про те, про що було дозволено. Зрештою, виникає останнє запитання: а хто ж співав? Звичайно, не ті кому належить авторство і виконання заспівок і коломийок на зразок: «Мала баба одну козу, та й ту дала до колгозу. / Ні корови, ні свині, тільки Сталін на стіні».

Тому доречно уважно придивитися до витоків т.зв. історичних пісень радянського періоду. У примітках до [Наша думка 1966] досить докладно вказано, хто автор пісень, коли і від кого вони записані. Переважна більшість пісень радянського періоду складена в 1936 – 1953 роках конкретними авторами. Такими виступають кобзарі П. Носач, В. Перепелюк, Ф. Кушнерик, І. Запорожченко, Г. Ільченко, Є. Мовчан (окремим з них належать десятки «народних» пісень), віршувальники з народу, які публікували свої твори у періодиці і збірниках, – Т. Амбросій, Ф. Карпенко, Г. Перев'язко, М. Щербак, робітники Д. Дзюба, В. Спасиченко, П. Заєць, колгоспники А. Кущ, Л. Шпинай, В. Кравченко, культпрацівник А.Пашко, пенсіонер Ю. Балденко, а також З. Водоп'янов, С. Шуплик, І. Кремльов, дані про яких відсутні. Крім того, серед колективних авторів значаться робітники заводів «Більшовик», «Арсенал», ХТЗ, хористи з Донецька і Слов'янська, учасники колгоспної самодіяльності, вчителі, комсомольські осередки, військові частини. Вже цей перелік вказує, що тексти були призначені для виступів на оглядах і конкурсах, що створювали їх ті, кого легко було зобов'язати і проконтролювати. Це були здебільшого відгуки на події, що відбувалися, не тільки в Україні, але й у Кореї, Німеччині чи Іспанії. І деякі з них були тільки

переспівами російських текстів. Такі тексти просто не мали часу «фольклоризуватися» – піти в народ. Зате успішно увійшли до збірників. Отже, головне призначення таких видань було не показати «пісенний супровід історії», не зберегти справжні скарби народної творчості, а довести, що «народ і партія – єдині», що народ співає про те, на що вказує партія, а якщо в чомусь і хитається, то, як говориться в іншому фольклорному жанрі, тільки разом з лінією партії. Наприклад, у ставленні до заслуг Й. В. Сталіна. Підготовка таких «фольклорних» збірників диктувалася не історичними і не естетичними, а суто ідеологічними цілями.

Проглянем отакі збірники народної творчості і стає зрозумілим, що сьогоднішні намагання «під корегувати» історію і одурманити народ мають давні корені і тривалу практику.

Література: *Укр. народ. пісні 1955*: Українські народні думи та історичні пісні / Упорядковували П. Д. Павлій, М. С. Родіна, М. П. Стельмах. – Вид. Академія наук Укр.РСР: К., 1955.; *Пісні та вірші 1964*: Пісні та вірші рев. підпілля Зах. України / Упорядковано, вст. статті і примітки Ю. Чопика та В. Замашевного. – Наукова думка: К., 1964.; *Наша думка 1966*: Наша думка, наша пісня. / Упорядкування, передмова і примітки О. М. Хмелівської. – Рад. школа: К., 1966.

В статье рассматриваются критерии отбора текстов в сборники, изданные в 50 – 60-х гг. прошлого столетия. Хотя в комментариях утверждалось, что освещаются исторические факты и художественный уровень сочинений, однако решающими были идеологические постулаты советской эпохи. Поэтому к фольклорными произведениями считались авторские стихотворения, тесты для художественной самодеятельности, которые не имеют ничего общего с поэтикой народной песни.

***Ключевые слова**: фольклор, исторические песни, думы, автентичность, фальсификации.*

Олександр Буга, асп. (Донецьк)

УДК 82-131
ББК Ш23 (0) (=41)+Ш43(4Укр) (=411.4) 6

Морфологія української балади про кохання в європейському контексті

Стаття присвячена аналізу структури української балади про кохання у порівнянні із західноєвропейськими і західнослов'янськими текстами аналогічної групи. Розглядаються, зокрема, балади про випробування дівчини і про фатальну смерть закоханих (про «справжнє кохання»). У розвідці застосовано методологію структурного аналізу В. Проппа, згідно з якою елементарними одиницями епічного твору виступають функції. Співвідношення функції до провідного мотиву стають основним об'єктом аналізу і порівняння балад різних народностей. У процесі зіставлення спостережено, що західні (польські, чеські, англійські) варіанти здебільшого тяжіють до повноти відтворення епічних функцій, в той час як українські – до винесення кількох функцій як центральних, що призводить до максимальної емоційної напруги. Також наголошується, що функції виконують роль матеріалу, який створює необхідну репрезентацію ключового символу балади (фатальна доля, справжнє кохання тощо).

***Ключові слова**: морфологія балади, мотив, функція, символ, архетипічний.*

The article is devoted the analysis of structure of the Ukrainian ballad about love in comparison with West-Slavic and West-European texts of analogical thematic group. In particular are regarded the ballads with plot "the trial of girl" and "fatal death of falling in love" ("true love'). Methodology is based on the structural analysis of V. Propp, considering which functions are forward elementary units of epic text. Correlation of function and reason becomes the basic object of analysis and comparison ballads of different nationalities. In the process of comparison observed, that western (Polish, Czech, English) variants mainly reflect plenitude of epic functions, while the Ukrainian take in a center a few basic, that results in maximal emotional tension. In the article also accented, that functions play the role of material which creates necessary representation of ballads symbol (cruel fate, real love etc).

***Key words:** morphology of ballad, motif, function, archetypical.*

Українська балада була об'єктом вивчення багатьох учених як вітчизняного, так і закордонного підсоння. З-поміж визначних теоретиків жанру слід назвати П. Лінтура, О. Дея, Г. Нудьгу, Ю. Смирнова, Г. Герольда, Дж. М. Міллера, які запропонували власну класифікацію баладних груп або уточнили вже існуючу, а також розширили емпіричну базу їх вивчення. Морфологія української балади про кохання у зіставленні із

західнослов'янськими, а також суто західноєвропейськими, не була об'єктом системного вивчення. З-поміж досліджень, які приділяли спеціальну увагу порівнянню української і польської, чеської балади, можна назвати окремі статті С. Мишанича [Мишанич 2003], дисертацію О. Ганіч [Ганіч 2007], коментарі П. Лінтура [Лінтур 1966]. Втім, дослідників цікавив передусім тематичний рівень, а також специфіка генезису тих чи інших мотивів, натомість порівняльна морфологія балади (якщо вживати поняття, запропоноване В. Проппом [Пропп 1998]) була досліджена спорадично. Поясненням може служити те, що формалістичні пошуки повільно приживались в українському літературознавстві. Саме тому тема нашої розвідки є *актуальною*.

Мета запропонованої статті – осмислити морфологію української балади однієї тематичної групи (про кохання і шлюбні взаємини) у порівняльному аспекті із західнослов'янською і західноєвропейською (а саме – англійською). Означена мета передбачає розв'язання наступних завдань: з'ясувати категоріальний апарат і методологію аналізу, визначити риси спільності та відмінності у композиційній структурі, зокрема у функціях, характерних для української, польської, чеської і англійської балад, з'ясувати специфіку подібностей і відмінностей.

У «Морфології чарівної казки» російський формаліст В. Пропп визначив два базові складники структури фольклорного наративного тексту: мотиви (специфічна акція, представлена у конкретному викладі, яка є об'єднавчою для низки текстів і навіть груп текстів); функції (вчинки діючих осіб викладеної історії; функція не становить собою опис особи-виконавця, але виступає в ролі предикату стану або дії). В. Пропп висловив судження, що мотиви не презентують нерозкладні структурні елементи казки, як до нього вважали інші дослідники, у тому числі О. Веселовський. Вирізнення функцій як мінімальних одиниць сюжету заклало основи структурного підходу у фольклористиці. Якщо простежити логіку розвитку пропозицій В. Проппа у структуралізмі XX ст., можна побачити її надзвичайну продуктивність і варіативність (див.: [Рафаева 1998]).

Опис морфології, як логіки взаємовідношення структурних компонентів (функцій) щодо цілого (мотиву, тематичної групи), відкриває перспективи поглибленого осмислення жанру, в якому є елементи оповідності (наприклад, казки, що й здійснив дослідник у названій роботі). У такому розумінні балада становить собою надзвичайно плідний матеріал для вивчення, що вже було почасти продемонстровано у класифікації мотивів [Смирнов 1988].

Мотивна класифікація є типовою для багатьох жанрів фольклору, втім, якою мірі можна говорити про функцію в баладі? В окремих баладних текстах лейтмотив стає вагомішим за акції персонажів і, відповідно, функції діючих осіб мінімалізуються, а баладний сюжет наближається до пісенного, ліричного. Такі тексти Ю. Смирнов називає баладними піснями: для них характерна фрагментарність і сюжетна незавершеність [Смирнов 1988: 6]. У той час як первісна форма фольклорної балади, на його думку, подібна до билин, ранніх історичних пісень і духовних віршів, що виконувалися в епічній манері і були зосереджені на описі ситуацій, які «відображали різноманітність кровноспоріднених і сімейних стосунків, а також стосунків між парубком і дівчиною» [Смирнов 1988: 6].

Аналогічної точки зору на первісну форму балади дотримуються британські та американські дослідники розглядуваного жанру [Turner 1972], [Poetic 1921]. Аналізуючи цю класичну (або первісну) баладу, дослідник може з упевненістю говорити про наявність низки функцій, занепад окремих предикативів стану / дії в конкретній баладі однієї і тієї ж тематичної групи і піднесення (нагромадження) функцій в іншій баладі, що демонструватиме не тільки генезис мотиву, але й динамічні процеси ліризації / епізації, які відбуваються в баладному жанрі. Застосовування принципів структурного аналізу дозволить побачити взаємозв'язок між окремими мотивами і функціями у баладах спільноєвропейського контексту.

Класична балада матиме більш сконденсовану, інтенсивну подію і, відповідно, більшу кількість функцій; чим більше зростатиме ліричний і символічний аспект балади, тим більше відступатиме дія на другий план (занепад окремих функцій). Розглянемо до прикладу баладу на тему перевірки вірності в коханні, яка представлена в академічному виданні під назвою

«Пішла Ганча по ягодки» [Дей 1987: 138]. Загадану баладу, що має численні варіанти, дослідники справедливо вважають перлиною народної культури. Сюжет перевірки почуттів милої розповсюджений у багатьох країнах Європи та Азії: парубок, від'їжджаючи на війну, просить свою кохану чекати його (A); тривалий час хлопець не повертається, але дівчина не втрачає надії побачити його і оберігає свої почуття (B); одного разу в лісі вона зустрічає незнайомого, що переконує її, ніби колишній коханий зрадив їй і одружився з іншою (C); на питання, що вона бажає своєму коханому, дівчина відповідає, що зичить йому «стільки щастя, / Скільки в нашім гаю листя!» [Дей 1987:138]; за перснем дівчина впізнає у незнайомому свого милого (D).

У розглядуваній баладі фабула реконструйована таким чином: A (зав'язка: неминуча розлука закоханих); B (чекання дівчини); C (кульмінація: зустріч і випробування); D (розв'язка: впізнання милого і щасливе об'єднання закоханих). Втім, у наявних українських текстах предикати дії A-B або відсутні [Дей 1987: 138], або подають компонент B у редукованому вигляді («уже тому дев'ять літ…» [Чубинський 1874: 815]). Це, очевидно, зумовлено перенесенням уваги на теперішній час дії, а також самою специфікою баладного жанру, що акцентує передусім на предикатах стану – емоційній реакції випробуваної дівчини. У чеському варіанті, який наводить Ф. Бартош, натомість присутні всі вищеозначені функції; при цьому виклад спочатку може йти від першої особи і мати фіксацію у минулому часі («Коли ж мій милий йшов на війну, / строго мені наказував…»[1] [Bartoś 1901: 79]), тобто ознаки ліричної пісні, а в пунктах C-D становити діалог у часі теперішньому, що властиво також українським варіантам. Існують, крім того, варіанти чеської балади, в яких A-B, будучи віднесені в час минулий, подані безособово епічно. Слід зауважити, що функції A-B чеської балади значно економніші, аніж C-D, що підтверджує наше міркування про концентрацію уваги не на сюжетних перипетіях, а на факті випробування.

Український фольклор знає дві основні версії цього сюжету: східну [Чубинський 1874] і західну [Дей 1987]. Закарпатські і пряшівські варіанти належать до західної версії і виявляють тісний генетичний зв'язок із польськими і чеськими баладами. В селах Перечинського, Міжгірського, Хустського та інших районів Закарпаття П. Лінтур записав більше десятка нових варіантів цього сюжету [Лінтур 269], відома також популярність балади у поляків [Czernik 2006: 328 – 332], що переконує у спільнослов'янському походженні мотиву випробування почуттів коханої. Водночас цікаво спостерегти, що східний варіант сюжету («Край города, край села…») має інший побутовий контекст: молода дівчина перетворюється на удовицю, а хлопець – на солдата; при цьому функція випробування (C) знову-таки становить ядро тексту і розширюється до розгорнутого діалогу, що обростає новими деталями побутового життя бідолашної жінки («Я не пашу, не орю – / Де овса я наберу?.. А десятая зима / Як горую я сама» [Чубинський 1874: 815]).

Морально-етичний аспект (у витоках – мотив вірності своєму родові) акцентований у східному варіанті української балади набагато сильніше: удова не хоче занапастити свою честь, стелячи постіль перехожому незнайомцеві. У той час як західна версія сюжету (а також чеська, польська) робить наголос на випробуванні сили любові, яка готова не лише чекати, але й прощати й довготерпіти. Західноукраїнська версія, як і західнослов'янські її аналоги, поза сумнівом, зазнає впливу християнської концепції любові, що долає родові почуття власності. Такі спостереження також змушують пригадати гіпотезу В. Проппа про те, що зміна атрибутів (дівчини на удовицю, наприклад) може призвести і до зміни функцій твору; у будь-якому разі, на перший погляд, один і той самий мотив виявляє різні, з точки зору, архаїчного суспільства, міфеми, і транслює різний етичний зміст. Перенесення уваги на функції C-D, і відповідно, скорочення української балади (у порівнянні з чеською, наприклад), свідчить про те, що архетипічна і онтологічна структура балади як жанру є набагато простішою.

Структура балади може бути представлена як дві основні функції: фатальна обставина (виклик силі кохання) – відповідь на події людського серця (чекання милого) – об'єднання закоханих. Така загальна схема може об'єднувати балади одного тематичного циклу випробування, включно з тими, в яких остання функція має діаметрально протилежний зміст

(кохана не дочекалася парубка і вийшла заміж за іншого або втратила вінок). Цікавим підтвердженням цьому є польська балада, що має всі основні функції цього мотиву, але тут кохана не проходить випробування часом, чим карається подумки перед померлими батьками і дитиною-безбатченком («Невірна кохана» [Czernik 2006: 331 – 332]. Можна перефразувати основні функції балад цієї групи таким чином: у життя закоханих втручаються фатальні сили нелюдського характеру і спонукають героїню на відповідний – надлюдський вчинок (очікування, вірність). Натомість невідповідність виклику долі призводить до неймовірних втрат (смерті батьків, народження позашлюбної дитини).

Американські дослідники, розглядаючи англійську баладу про «справжнє кохання» (закохані йдуть до шлюбу (функція А1), але після цього через фатальні обставини помирає один з них (А2), а за ним – другий (А3)), доходять висновків, що «балади можуть бути розглянуті як наративні структури, чий сенс полягає в їх символічній функції. Центральна подія балади становить її тему; усі аспекти події, описувані в баладі, відбуваються довкола центру» [Turner 1972: 25]. Дослідники переконують, що предикати дії (або стану) приховують набагато глибшу і архаїчнішу структуру баладного сюжету, що ми також помітили на прикладі зіставлення західнослов'янських і українського варіантів сюжету.

Цікаво зіставити вищезгаданий сюжет англійської балади («Lord Lovel», «Lord Thomas and Fair Annet» [Turner 1972: 27 – 29]) з українським про фатальну смерть закоханих («Їхав козах із хутора до милої в гості» [Дей 1987: 170 – 171]). Якщо перший презентує всі функції і вичерпно представляє фабулу, то останній опускає такі нібито вагомі компоненти, як зустріч закоханих, зізнання в коханні, а також в українській баладі надзвичайно рідко трапляється така принципова функція, як смерть другого із закоханих (найчастіше сюжет вичерпується констатацією факту, що «Молодая дівчинонька, / Як рибонька б'ється» [Дей 1987: 171]). Натомість польська балада зберігає якщо не всі функції, наявні в англійській, то принаймні їх більшість, а також типову розв'язку – почергову смерть двох закоханих [Czernik 2006: 332]. Таке зіставлення підкреслює не вторинність української балади цієї тематичної групи, але принципово інше розуміння баладного жанру у східних слов'ян як такого, що представляє не епічну вичерпність функцій, але онтологічну цілісність вчинку героя на виклик фатальних подій.

Подальше вивчення морфології української і західноєвропейської балади допоможе значно поглибити розуміння ментальності української нації, оскілки структура балади тяжіє як до архетипічних (загальнолюдських) образів, так і до специфічно етнічних, які накладають свій відбиток на добір функцій у баладі. Зіставлення українських, західнослов'янських і – ширше – західноєвропейських балад одного сюжету (про випробування коханої, про фатальне / справжнє кохання) дозволило побачити, що західні варіанти здебільшого тяжіють до повноти відтворення епічних функцій, в той час як українські – до винесення кількох функцій як центральних, що призводить до максимальної емоційної напруги. Наші міркування перегукуються з думкою американських дослідників про символ як основу баладного сюжету, а функції – як матеріал, що створює необхідну репрезентацію цього символу. Морфологічне вивчення балади є надзвичайно перспективним і передбачає подальшу специфікацію і точнизацію методології.

Література: *Ганіч 2007*: Ганіч О.М. Проблема походження української народної балади. Автореф… кандидата філол. наук. – Львів, 2007. – 20 с.; *Дей 1987*: Балади: Кохання та дошлюбні взаємини / Упоряд. О.І.Дей. – К: Наук. думка, 1987. – 472 с.: *Лінтур 1966*: Народні балади Закарпаття / Упор., вст. ст. і прим. П.В.Лінтура. – Львів: Вид-во Львівського університету, 1966. – 284 с.; *Мишанич 2003*: Мишанич С.В. Спільнослов'янська і національна своєрідність в художній системі української балади / Мишанич С.В. Фольклористичні та літературознавчі праці: Том 1. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – С.433 – 453.; *Пропп 1998*: Пропп В. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / Составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. – М., 1998. – 512 с.; *Рафаева 1998*: Рафаева А.В. Методы Проппа в современной науке [Електронний ресурс] / Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998. – С. 468 – 485. – Режим доступу до джерела: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp_2/26.php; *Смирнов 1988*:

Смирнов Ю.И. Восточнославянские баллады и близкие им формы (Опыт указателя сюжетов и версий) / Ред. Е.П.Наумов. – М: Наука, 1988. – 117 с.; *Чубинський 1874*: Труды этнографическо-статистической экспедиции въ западно-рускій край, снаряженной императорскимъ русскимъ географическимъ обществомъ. Юго-западный отдѣлъ. Матеріялы и изслѣдованія, собранные д. чл. П.П. Чубинскимъ. Пѣсни любовныя, семейныя, бытовыя и шуточныя. Т. 5. / Ред. Н.И. Костомарова. – СПб., 1874. – С. 815 – 816.; *Narodni pisné 1901*: Narodni pisné moravské, v novi nasbirané / ukl. F.Bartoś. – Praga, 1901. – 1198 s.; *Polska epica*: Polska epica ludowa / Opracował S.Czernik. – Wrocław, 2006. – 364 s.; *Poetic 1921*: Poetic Origins and the Ballad. – NY., 1921 [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела :http://www.archive.org/stream/poeticoriginsbal00pouniala/poeticoriginsbal00pouniala_djvu.txt; *Turner 1972* Turner J.W. A Morphology of the "Tru Love" Ballad [Електронний ресурс] // The journal of American Folklore. – 1972. – Vol.85. – №335. – P.21-31. – Режим доступу до джерела: http://jstor.org/stable/539125.

Статья посвящена анализу структуры украинской баллады о любви в сопоставлении с западноевропейскими и западнославянскими текстами аналогичной группы. В частности рассматриваются баллады об испытании девушки и о фатальной смерти влюбленных (о «настоящей любви»). В статье применяется методология структурного анализа В. Проппа, согласно которой, элементарными единицами эпического текста выступают функции. Соотношение функции и мотива является основным объектом анализа и сравнения баллад разных народностей. В процессе сопоставления наблюдается, что западные (польские, чешские, английские) варианты в основном отражают полноту эпических функций, в то время как украинские выносят в центр несколько основных, что приводит к максимальному эмоциональному напряжению. Также акцентируется, что функции играют роль материала, который создает необходимую репрезентацию ключевого символа баллады (фатальная судьба, настоящая любовь и т.д.).

***Ключевые слова**: морфология баллады, мотив, функция, архетипный.*

Зоя Кудрявцева, доц. (Київ)

УДК 801.81 ББК 821.161.2
ББК 83.3 (4УКР)

Національна специфіка українського купальського фольклору: семантика

У статті йдеться про українську купальську традицію; розглядається питання інтернаціонального і національного в системі купальського фольклору; закцентовано увагу на мантичній сфері як оригінальному явищі української купальської обрядовості.

***Ключові слова:** купальський фольклор, купальська обрядовість, магія, мантика, мантичний обряд.*

Zoya Kudryavtseva National specifics of the Ukrainian Kupala Day folklore: semantics.

The article deals with the Ukrainian Kupala Day tradition. The question of the international and national components in the system of Kupala folklore is being considered. In particular, fortune-telling is in focus of attention, as it is the original phenomenon of the Ukrainian Kupala ceremonial rites.

***Key words:** Kupala ceremonial rites, magic, mantyka, mantyka rite.*

Купальська обрядовість – одне з найзагадковіших явищ, над яким ламає голову не одне покоління українських фольклористів. Серед дослідників цього питання імена таких поважних учених, як М.Максимович, М.Костомаров, О.Потебня, М.Грушевський. Походження купальського обряду вчені вбачають у дуже давніх часах. Матеріальне підтвердження його існування у вигляді малюнка з двома оголеними дівочими постатями, які танцюють навколо деревця та однією чоловічою, що спостерігає за ними, збереглося на бурштиновому диску, знайденому поблизу Дубна.

Від середини XIX століття купальські обряди зацікавлюють багатьох дослідників народної творчості. Можна пригадати праці М.Теодоровича, М.Коробки, М.Піотровського, В.Доманицького, С.Бельського, І. Абрамова, В.Кравченка, Н.Дмитрука, Б.Грінченка, О.Малинки, Ф.Коломийченка, В.Пассека, І.Срезневського, О.Потебні, П.Іванова, М.Маркевича, В.Милорадовича, О.Кольберга та ін. Упродовж останнього півстоліття до купальської обрядовості звертались відомі українські дослідники О.Дей, Ю.Климець, В.Давидюк та ін.

Варто зауважити, що у XX ст. купальську обрядовість досліджували більше за працями попередників та розповідями старожилів, ніж у живому побутуванні. До ретроспективного методу вивчення Купала вдавалися в своїх працях Леся Українка, В.Камінський, Ю.Климець, В.Давидюк, З.Марчук, М.Давидюк та інші дослідники вітчизняної культури. Однак і до цього часу питання інтернаціонального і національного в системі купальської обрядовості залишається невивченим.

Обряди, які увійшли до складу купальського комплексу, у різних проявах існують на всьому євразійському континенті й навіть за його межами. Однак календарно вони приурочуються до різних дат, а часом застосовуються й оказіально, у чому, очевидно, і полягає їх первинна функціональність. Таке поширення свідчить про дуже давнє походження багатьох із них. Часто воно визначається кількома тисячоліттями. Що ж стосується традиції обрядового відзначення літнього сонцестояння, то вона рідко виходить за межі проживання індоєвропейського населення, відтак має коротший вік і вужчий ареал побутування. Найпевніше вона тримається германо-балто-слов'янського ареалу. Така закономірність може мати зв'язок із кліматичними особливостями. Адже для народів, які проживають в умовах помірного та холодного клімату, ця дата означає остаточне літування.

Українська купальська традиція має найбільше спільного з білоруською. За невеликими винятками можна вести мову навіть про спільний купальський фольклорно-обрядовий комплекс. Відмінність помітна лише на рівні вербального фольклору. Наявність та відсутність тих чи інших мотивів визначає національну своєрідність кожної з цих двох національних традицій.

Питання національної специфіки як українського, так і білоруського купальського фольклору нове для нашої науки. Два десятиріччя, які відділяють її від загального прагнення стирання граней між українцями, білорусами й росіянами, під гаслами яких здійснювалося зросійщення двох етнографічно найближчих сусідніх народів, не давала навіть думати про якісь відмінності. Навпаки, потрібно було будь-що знаходити спільне. Так у колі українського та білоруського фольклору з'явився третій компонент – російський: малопрезентабельний, але дуже необхідний для втілення теорії про спільну культурну спадщину т. зв. східних слов’ян.

Важливе значення в процесі з’ясування питань національної специфіки пісенного образу календарно-обрядового фольклору має наявність чи відсутність у фольклорі чітко визначеної семантики. Пояснення відсутності такої внаслідок гіршої збереженості в межах тієї чи іншої національної традиції слід вважати принаймні за недостатньо обґрунтовані аргументи.

До оригінальних явищ української купальської обрядовості належить і вся мантична сфера, яка визначається не тільки гаданням на вінках, а й загалом зі здатністю віщування, утаємничення, яке не потрапляє під поняття магії, яка охоплює цілеспрямований вплив людини на природні явища та людський побут. Магія і мантика взаємопов'язані явища. Місце мантики там, де закінчується межа магічних можливостей людини. Тоді залишається лише вгадувати. Безумовно, поняття мантики не можливе без уявлення про долю. Воно ж має семітське походження і до складу багатьох індоєвропейських культур увійшло разом із християнством.

Провідний мантичний обряд купальського комплексу – вгадування долі за пущеними на воду вінками. Оскільки цей звичай відомий не лише індоєвропейцям, а й семітам, деякі вчені вбачають у цьому винятково давнє походження. Однак навіть румунам та молдаванам цей обряд не відомий, отже його виняткова універсальність – явне перебільшення.

І все ж серед комплексу українських купальських обрядодійств вгадування дівчатами долі за поведінкою власноруч сплетеного, вдяганого на голову та пущеного в кінці свята на воду вінка – один із найвідоміших і найпоширеніших купальських обрядів.

Ритуал ворожіння на вінках. Вінок – обов'язковий атрибут купальського свята для всіх дівчат, які досягли зрілості. Віночки дівчата могли вдягати на голову і в інші дні. Цього ж вечора він мав особливе значення, бо сприймався не тільки як соціально віковий знак дівчини на виданні, а й як символічна квінтесенція її самої. За тим, куди попливе згодом

знятий з голови вінок, вгадували долю дівчини на подружнє життя, самотність чи навіть смерть: *«На Купала в нас дівчата плели вінки, запалювали в них свічки і кидали їх на бігучу воду. Якщо вінок плив рівно і свічка не гасла — дівчина хутко вийде заміж. Якщо крутився на воді - ще буде дівувати. Якщо вінка занесе далеко-далеко - далеко заміж піде»* [I, арк.15]. Трапляються й інші способи ворожіння на вінках: «*Дівчина пускає на воду два вінки, один загадує на себе, а другий на хлопця. Коли вони зійдуться докупи на воді, то дівчина буде в парі з тим хлопцем, а якщо до якого берега вінок припливе, то з того краю й чоловік буде»* [2, арк. 47].

Оказії з вінками мали також різні інтерпретації. Особливо — що стосується потоплення вінка: *«Пускали дівчата віночки. І кидали з моста віночки. Плили. Кидали в воду й тако казали: котрой поплив туда — піду гет заміж:, котрой туда — туда, а котрой крутився, то буду в Ваневі, буду в селі»* [17, арк. 32]. *«Якщо вінок пуплив, то значить вона вийде замуж:, а якщо кружляв, то не вийде. Значить з нею щось трапиться»* [19, арк. 42]. *«На Купала дівчата збиралися і плели віночки. Пускали на воду. В яку сторону попливе віночок, з теї сторони буде хлопець. А є так, що хлопець зловив. То то вже її хлопець був* [21, арк. 23]. Підтвердження існування таких прикмет знаходимо і в пісенній творчості населення, яке проживає в місцях виявлення цих повір'їв: «*Гей на Івана, гей на Купала, Красна дівчина долі шукала. Долі шукала, віночок вила, Далі водою його пустила: Пливи, віночок, да й за водою, Моє середенько візьми з собою»* [20, арк. 11]. *«Ой на Івана, ой на Купала, Дівка на воду вінок пускала: — Пливи, віночку, скажи, де доля, Коли ми будем в парі обоє. — Пливе віночок до бережечка. Ой моя доля десь недалечко* [22, арк. 23].

Про потонулий віночок нам пісенні тексти не траплялися. Унаслідок цього можна припускати, що й повір'я, пов'язані з такими випадками, порівняно недавнього походження. Звідти й різнобої в їх тлумаченні: «*Кидали на воду ті віночки і за водою пливли. Якщо в дівчини пупливе віночок, то значить вуна дувольна, а як де якеє втоне, то значить вуна так тая дівчина нічия»* [25, арк. 74]. *«А дівчата вінкє плиле і ходели на воду. І куда вуна вже той віночок пупливе і чий втуне, значить та дівчина пумре»* [25, арк. 73].

Такі свіжі інтерпретації можуть мати не тільки національні, а й регіональні чи й локальні корені: *«Ще звечора в ніч перед Купалом дівчата плели вінки і пускали на воду. Чий перший попливе, та перша вийде замуж»* [13, арк. 10]. Така одностайність у тлумаченні того, що відбувається з вінком, до того ж без будь-яких найменших відмінностей, може свідчити лише про одне: усі ці ворожіння мають єдине спільне джерело і, очевидно, потрапили в українську традицію вже в цілком сформованому стані.

Пускання вінків на воду має присередземноморське походження – не випадково воно відоме не лише аріям, а й семітам. Водночас навіть у найближчому оточенні українців серед румун і молдаван мантичні обряди вгадування долі за пущеними на воду вінками не відомі [28, с.240]. Отже, про дуже давнє їх походження навіть міркувати не доводиться.

Будь-яке ворожіння на вінках, на каблучках чи й на пампушках, пов'язані з уявленням про долю. Воно ж у найближчих часових обширах абсолютно семітського походження й утвердилося остаточно на українських землях поряд із християнством. У більшості пісень про ворожіння на вінках помітні сліди літературної творчості. Отже і їхній вік недовгий. Якась їх частина взагалі має завдячувати художній самодіяльності: *Ой на Івана та на Купала Віночок плела, на воду клала, На воду клала та приказувала: «Пливи, віночок, за водою, Не попадайся чужому»* [29, с.31].

Два вінки – на себе й на хлопця – іноді пускали на воду на Волині й спостерігали, чи зійдуться вони докупи: *Ой на Купала дівчина гадала, / Сплітала віночки та й у Стир пускала. / Та й на Стир пускала, доленьки питала, / Чи прийде мій милий, що вірно кохала. / Ой поплив віночок та й став потопати, / Дівчині личенько слізьми заливати. - / Доле ж моя, доле, що ти наробила. / Ти ж моє кохання з віночком втопила» [11,арк.П]* .

Як бачимо, ця очевидна літературщина в своїй інтерпретації значення потопленого вінка дуже далека від традиційної символіки. Фаталізм наслідків, які віщував такий факт, зм'якшений. По-новому звучить і сам імперативний тон в мантичному обряді. Творці цих пісень уже втратили традиційне розуміння мантики і почали сплутувати чи просто

поєднувати її з магією. Тому деякі тексти таких пісень уподібнюються текстам замовлянь чи магічних примовок: «*Пливи, віночку, недалеченько, / Хай моя доля буде близенько»* [15, 10].

Національна своєрідність таких текстів не тільки в особливостях поетики, а й у самому змісті. В кожного народу вони вироблялися по-своєму, і першочергово в міру подальшого розвитку життєвих колізій, які слідували за мантичним обрядом. Якщо, до прикладу, з дівчиною нічого трагічного упродовж року після потоплення вінка не траплялося, але вона втрачала надію на спільне шлюбне життя з тим, кого кохала, це давало шанс на входження в традицію нової інтерпретації, співвідносної з реальними подіями. Та все ж радикальний відступ від традиційного варіанту відбувався лише в рідкісних випадках, які більше свідчили про втрату традиції, ніж про її динаміку.

З темою ворожіння долі тісно пов'язана ***шлюбна тема*** — одна з центральних у купальських піснях. Рубіжність купальської ночі у визначенні шлюбних пар, яка згодом оберталася щасливо чи нещасливо, вносить мантичні мотиви і в шлюбну тематику. Невизначеність, несміливість у прийнятті рішення, з ким дівчині доведеться жити далі – з нелюбом чи з милим, проектується в мотив дівочих сумнівів та варіантів поведінки на майбутнє, яке закладається в мотив ритуального злягання з майбутнім чоловіком прямо під час свята. Рідкісну пісню такого архаїчного змісту нам вдалося виявити у рукописних фондах архіву Інституту культурної антропології в м.Луцьку: «*Ой на горі, на горі, / Там горіли вогні. / То не вогні горять, / то дівчата ходять, / то дівчата ходять, / білу лозу пожать. / Коли ж би я знала, / хто на неї ляже. Коли б то я знала, / що там нелюб ляже, / ростелила б йому шипшину під боки, Шипшину під боки, / каміння в голови./ Коли б то я знала,/ що там милий ляже, / постелила б йому перину під боки. / Перину під боки, / подушку в голови»* [1, 16].

Попри давність самого звичаю, описаного в пісні, такий образ, як перина, не дає підстав вважати настільки ж давнім і сам текст. Швидше симбіоз цих двох особливостей свідчить про тривалість побутування звичаю, коли дівоча доля вирішувалася на білих лозах поблизу купальських вогнищ.

Цвіт папороті. Мотив про цвіт папороті і його магічні властивості в українському фольклорі трапляється як у вигляді повір'я, так і у вигляді кількох загальнопоширених сюжетів на його підтвердження: *«Можна було в ліс іти й шукати цвіт папороті. Тоді, кажуть, всьо будеш знати»* [4,8].*«На Купала опівночі цвите папороть. Як хто зубачить і зурве той цвит, то зара буде знати всьо на світи»* [5,12].

Магічні властивості фантастичної квітки спрямовані на отримання знань, тобто усвідомлення всього, що відбувається навколо людини, розкриття всіх таємниць довколишнього світу. Однак у жодному з описаних прикладів це не стосуються знання наперед власної долі, людина сама стає її творцем. Мантика таємничих знань здебільшого спрямована на господарську сферу. Та навіть такий невеликий відсоток таємничих знань людині здебільшого здобути не вдається. Легенди оповідають про прагнення осягнення, про потуги, зроблені заради цього та ніколи про здобуті наслідки цих поривань: *«Я добре пам'ятаю, в нас в селі жив один чоловік. Він хтів розбагатіти. Йому казали на Купало йти опівночі в гай, щоб зірвати цвіт папороті. А вона цвіте тільки раз в рік, на Купала, та квітка. Він дочекався опівночі і пішов. Його щось не пускало до папороті. На нього йшов вугонь, лилася вуда, стріляли — хтіли застрілити. Той дядько сильно злякався, став втикати і здурів. Його лихе загнало на колею і прив 'язало до рейків та й поїзд його зарізав. Якби він те все був би витримав, то став би знахарем»* [10, 21 – 22].

Утрата розуму на шляху до таємничих знань – найхарактерніша розв'язка українських сюжетів на цю тему. Інший поширений варіант – відбирання чарівної квітки чортами – хоч і з розряду інтернаціональних, усе ж пройшов тривалу обробку в складі українського фольклору і має низку специфічно національних рис: *«Кажуть, на Івана Купайла папороть цвіте, тілько вже дуже мало цвіте. А казали, хтось украв воли і він ішов через ліс, і йому впало за лапті...той цвіток. І він вже знав, де його вули, і хто й украв, і він не бачив, що він там є той цвіток. На Івана Купайла, бо воно десь уночі цвіте. А він ішов лісом, але йшов далі. А коли під'іжджають бричкою такою, сидять такі всьо... І кажуть ду нього: «Дай нам ті лапті, а ми тобі дамо бричку і коні, то буде всьо твує». Так розказували колись. І він взяв ті скинув*

лапті й дав. А вони його посадили. Він встав рано, а він сидить на пеньку і за ліщину тримається — нема нічого» [23, 25].

Господарська мета набутих знань, прагнення до збагачення стають основою анулювання всього здобутого. Зазіхнувши ще й на коні і бричку, крім повернення власних волів, селянин втрачає все. Мораль проста: багатство – не для селянина. Такий подхід часто-густо набуває ще й національного підтексту. Пани, які видурюють у селянина постоли з чарівною квіткою, найчастіше подаються як інородці. Така сумна традиція українського етносу і її усвідомлення в народній творчості. Ще одна специфічно українська деталь цінності здобутих знань — оволодіння знаннями усіх ремесел та позбуття страху: *«...тра було йти в дванадцять годин ночи в ліс, найти цвіт папороті (воно цвите одну нич — на Івана Купала) і хто найде, то воно вже крепко буде таке... все вмітиме, ничо не буде буятис»* [27]. Значно рідше, ніж навіть у сусідніх народів, наприклад, поляків, словаків, таємничі знання, здобуті від заволодіння квіткою папороті, спрямовуються на пошуки скарбів.

Таким чином, мантичні знання, які корелюються в українському фольклорі з цвітом папороті, набули дуже специфічного забарвлення. У цьому й полягає їх національна специфіка. Загалом же детальне вивчення мантичних мотивів у складі українського купальського фольклору свідчить про їх порівняну свіжість, яка й сприяла виробленню суто національних рис.

Література*:* 1. Архів Інституту культурної антропології (надалі – Архів ІКА). – Ф.2. – Од зб.7.; 2. Архів ІКА. – Ф.2. Од. зб .8.; 3. Архів ІКА. – Ф.2. – Од. зб.Ю.; 4. Архів ІКА. – Ф.2. – Од. зб.П – А.; 5. Архів ІКА. – Ф.2. – Од.зб. 12.; 6. Архів ІКА. – Ф.2. – Од. зб. 14.; 7. Архів ІКА. – Ф.2. – Од. зб 17.; 8. Архів ІКА. – Ф.2. – Од. зб.20.; 9. Архів ІКА – Ф.2. – Од. зб. 23.; 10.Архів ІКА. – Ф.2. – Од. зб. 50.; 11.АрхівІКА. – Ф.2. – Од. зб.108.; 12. Архів ІКА. – Ф.2. – Од. зб. 214.; 13. Архів ІКА. – Ф.2. – Од. зб. 189.; 14.Архів ІКА. – Ф.2-А. – Од.зб. 14.; 15.Архів ІКА . – Ф.2 – А. – Од. зб 17 – А.; 16.Архів ІКА. – Ф.2 – А. – Од. зб. 20.; 17.Архів ІКА. – Ф.2 – Б. – Од. зб. 20.; 18.Архів ІКА. – Ф.2 – Б. – Од. зб. 23.; 19.Архів ІКА – Ф.2 – Б. – Од. зб.27.; 20. Архів ІКА. – Ф. 2 – Б. – Од. 36.28.; 21. Архів ІКА. – Ф.2 – Б. – Од. зб 37; 22. Архів ІКА. – Ф.2 – Б. – Од. зб.45.; 23.Архів ІКА. – Ф.2 – Б. – Од.зб. 60.; 24. Архів ІКА. – Ф.2 – Б. – Од. зб.73. – Арк.25.; 25.Архів ІКА. – Ф. 2 – В. – Од. зб.2.; 26.Зап. в с.Горішнє Горохівського району Волинської обл.;
27. Зап. в с.Чорниж Маневицького р-ну Волинської обл.; 28.Мойсей А. Магія і мантика в народному календарі східнороманського населення Буковини / Антоній Мойсей. – Чернівці, 2008.; 29.Муравський шлях – 97: Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції «Муравський шлях — 97» (по селах Богодухівського, Валківського, Краснокутського та Нововодолазького районів) / Упор. Красиков М., Олійник Н., Осадча В., Семенова М. – Харків, 1998.

В статье речь идет об украинской купальской традиции; рассматривается вопрос интернационального и национального в системе купальского фольклора; сконцентрировано внимание на мантике как оригинальном явлении украинской купальской обрядности.

Ключевые слова: *купальский фольклор, купальская обрядность, магия, мантика, мантический обряд.*

О.М.Кузьменко, к.філол.н. (Київ)

УДК 398.85.01 (= 161.2)+ 398 (477) (092)
ББК Ш 3 (2=1 Ук)-631 + ШЗг (4 Ук) д.Гнатюк

Морфологія рекрутських та жанрових пісень у записах Володимира Гнатюка (історична зміна прадигми)

У статті проаналізовано поетику рекрутських та жовнірських пісень, які записав В.Гнатюк у 90-х роках XIX ст. на Тернопільщині. Зроблено типологічне зіставлення текстів із тогочасними та сучасними варіантами, що побутують у пісенній традиції Західного Поділля та порубіжних етнорегіонів Бойківщини, Покуття, Буковини. Проаналізовано зміни у морфології, вияснено стабілізаційні елементи та тенденції трансформаційного руху в композиційних схемах текстів даного циклу соціально-побутових пісень.

Ключові слова*: історична поетика, рекрутська пісня, структура, формула, мотив, сюжетна лінія, парадигма.*

O.M. Kuzmenko The morphology of recruit and soldier songs in records by V. Hnatiuk (a historic change of paradigm)

The author of the article analyzes the poetics of recruit and soldier songs recorded by V. Hnatiuk in the 1890's in Ternopyl area. The texts are typologically contrasted against the versions of that and present time which exist in the song tradition of Western Podillya and boundary ethnic regions of Pokuttia, Bukovyna. Changes in morphology are analyzed. Also, the author elucidates stabilizing elements and transformative move tendencies in the compositional schemes of the texts within this cycle of songs of social manner.

Key words: *historic poetics, recruit song, structure, formula, motive, plot line, paradigm.*

Дослідження історичної поетики пісенного репертуару народу лежать у площині більш глобальної проблеми ендогенної природи фольклору, у якому, як справедливо зауважила авторитетний дослідник українського фольклору С.Грица, «матеріалізується миттєвість мисленних та емоційних станів, які повторюють і водночас ніколи повністю не повторюють матрицю життєвих ситуацій» [Грица 2002: 29]. Властиво дослідницький інтерес пролягає у царину пісенної логіки, яка покликана з'ясувати, у який спосіб відбувається шифрування гостро драматичних емоційно-напружених життєвих колізій людини у площині короткого поетично-музичного твору. Вдячним матеріалом для наукового студіювання є твори соціально-побутової тематики, поетику яких у різних площинах вивчали такі українські та зарубіжні фольклористи як В.Білецька, О.Хмілевська, Ю.Туряниця, О.Дей, С.Грица, О.Правдюк, Н.Шумада, Л.Копаниця, Вяч. Гнатюк, М.Кушпа, Т.Акімова, В.Гусєв, Н.Потявіна, Г.Пятровська, І.Касіян та ін.

Непересічне значення для багатьох наукових досліджень вітчизняних фольклористів сучасності має спадщина талановитого збирача фольклору Галичини та Закарпаття кінця XIX – початку XX ст. Володимира Гнатюка. Узагальнена оцінка цих високо вартісних польових матеріалів була дана у спеціальних монографічних працях М.Яценка (1964) та М.Мушинки (1987), які справедливо зауважили, що у центрі уваги В.Гнатюка були передусім календарні пісні (колядки, щедрівки, гаївки), а також коломийки, балади, думи та фольклорна проза. Проте не менший інтерес у вченого викликали також пісенні новотвори про нові економічні відносини, про військову службу чи потужний еміграційний рух, в яких В.Гнатюк убачав активний процес тривання народнопісенної традиції, що зіштовхнулася з новими темами і образами. Нагадаємо, що з другої половини XIX ст. актуальні питання історизму та національної специфіки поетики фольклору соціального спрямування набувають розвитку у студіях М.Костомарова, М.Драгоманова, а згодом І.Франка, М.Сумцова. Очевидно, в руслі напрацювань згаданих класиків народознавчої науки з'явилася коротка розвідка В.Гнатюка «Рекрутські пісні», яка була надрукована у польськомовному народознавчому часописі «Lud» (1897). У ній автор помістив три тексти пісень «Там на горі трава шумить» та «Щаслива їм та й дорога» (у двох варіантах), які записав в селах Пужники та Григорів Бучацького повіту (тепер Тернопільська обл.). Цінною вважаємо виважену наукову позицію В.Гнатюка-фольклориста, який у вступному слові до них зазначив: «Пісні ці не надто нові і не надто цікаві, якщо порівняти їх з умовами, серед яких вони співані. Але йдеться мені про пісні, які подаю швидше через те, щоб звернути на них увагу. Між ними можна знайти не одну перлину народної поезії, яка заслуговуватиме на те, щоб ширша громадськість з нею познайомилася (підкреслення наше – О.К.). Нехай така заява буде початком» [Hnatiuk 1897: 74]. В.Гнатюк був свідомий потреби спрямувати дослідницьку роботу західноукраїнських збирачів-аматорів і на соціально-побутові пісні, які разом з думами зараховував, однак, до історичних пісень. Послідовно фіксуючи у своєму архіві фольклорні новотвори про жовнірське життя, В.Гнатюк виявив себе не тільки як «феноменально щасливий збирач» (І.Франко), але і як прозірливий, глибоко мислячий аналітик. У цьому зв'язку варто згадати розгорнуту програму-порадник, яку він спеціально підготував з метою запису фольклору військового середовища, що виник у часи Першої світової війни. Вислідом цієї ретельно продуманої праці народознавця стали перші фіксації багатьох текстів воєнних стрілецьких пісень, що згодом сформували новий пласт жанрово-тематичної пісенності українського фольклору XX ст. [Кузьменко 2009 : 17 – 18, 30 – 31].

Зваживши на те, що чимало стрілецьких пісень народних та літературного походження продемонстрували тяглість фольклорної традиції козацьких, рекрутських, жовнірських пісень, ставимо перед собою за *мету* висвітлити важливі питання поетики рекрутських, жовнірських пісень (із записів В.Гнатюка) на рівні парадигматичному шляхом зіставлення їх із варіантами нового часу. Головними *завданнями* для вирішення дослідницької проблеми вважаємо виявлення діахронних змін у ділянці морфології соціально-побутових ліричних пісень, аналіз структури і композиційних констант, що забезпечують повторення елементів та актуалізації фольклорних текстів на тему рекрутчини, солдатчини, що функціонують до сьогодні у системі сучасної пісенної культури. Проаналізувати механізм утримання головних мотивів та образів, які складають змістове ядро народних переживань та уявлень про рекрутчину та жовнірську службу, втілених у художній тканині пісень.

Джерелом нашої розвідки послужили записи рекрутських та жовнірських пісень В.Гнатюка із Західного Поділля (1890-і роки), які були опубліковані в окремому збірнику [Яценко 1971], тексти та інформація про такі з архівного фонду В.Гнатюка (Відділ рукописів ІМФЕ НАНУ, Ф.28-3), які включив О.Правдюк до академічного зібрання «Рекрутські та солдатські пісні» (1974), а також сучасні записи, які належать до одного чи суміжних етнографічних ареалів. Зупинимося докладніше на кількох з них. Вибір продиктований наявністю збереженої до сьогодні варіативної парадигми (термін С.Грици), що, як відомо, відображає іманентну потребу зв'язку змісту фольклорного твору з дійсністю та соціальною структурою суспільства.

Одна з найбільш цікавих рекрутських пісень є популярна в Галичині пісня про виїзд жовнірів з села, що у записі В.Гнатюка має зачин «*Зацвіла черемшина, з неї цвіток упав*». У тексті бачимо властивий багатьом давнім зразкам ліричних творів експозиційний конструктив психологічного паралелізму. Чимало дослідників стверджують, що у поетиці рекрутських і солдатських пісень слов'янських народів традиційним є звертання до образів природи, які служать важливим чинником композиції та розвитку поетичних образів. В аналізованому тексті, що є зразком структури тривалого існування у часі, дія символічного образу з рослинного світу (зів'ялого черемшинового цвіту), асоціативно задає настрій журби і суму з приводу втрати, знівеченості молодого життя у військовому соціумі. Ця пісенна константа (вона типова і для композиції наймитських пісень, напр., «*Ой зацвіла черемшина коло перелазу*» [Дей 1981: 216]) є єдиним орнаментальним епізодом цілого тексту, складеного за типом природно-подійної послідовності. Важливо, що згаданий зачин виконує функцію смислового кодування на елегійний зміст, оскільки ритмо-інтонаційна фактура пісні за стилістикою більше нагадує бравурний веселий марш, що посилюється вигуками, анафоричними повторами дієслова «марширують» або його контекстуально-синонімічними еквівалентами *(«марширують* жомнярочки*» – «спускаються…»*). Нанизування дієслів створюють уповільнений, затягнений сюжетний рух. Предикати поєднуються із формулою «щаслива їм дорога», яка з'являється у зачині та наприкінці пісні, утворюючи своєрідне обрамлення твору. Звернемо увагу на контекст цієї формули чи «пісенної константи» (Л.Копаниця), яка функціонально пов'язана не тільки з різночасовими варіантами цієї пісні (відомі записи. Я.Головацького, О.Кольберга, Ю.Федьковича, І.Франка, І.Колесси, А.Яківчука, В.Сокола та ін.), але й з іншими текстами рекрутсько-жовнірської тематики (напр., «Щаслива їм та й дорога» (вар А, Б.) [Яценко 1971: 130 – 132], «Машерують шволіжери, щаслива їм дорога» [Правдюк 1974: 413 – 414], «Марширують вуланчики, щаслива дорога» [Качкан 1981: 65 – 66], «Туман, туман по дубині» [Дей 1981: 196]).

Переконані, що формула «щаслива дорога» має два рівні задіяності у пісенній традиції. Перший рівень – *зовнішньо-мовленнєвий*, в якому опорне словосполучення є стійкою фраземою «прощання» із фатичного мовлення. Другий рівень – *глибинно-метафоричний* – як універсальна ідея долі-недолі (через зв'язок замовляння щасливої дороги із семантикою вдалого життєвого шляху суб'єкта (дівчини, жовніра)). Аналіз різночасових варіантів підтверджує тезу Г.Мальцева про те, що «наявність у формулах глибинної поетичної семантики, їх значна алюзійна сила обумовлюють здатність формули проектувати традицію на текст пісні, тобто включати його в складний універсум народних уявлень та ідеалів, де,

властиво, розігрується зміст пісні» [Мальцев 1989: 85]. Вважаємо також, що комплекси постійних традиційних мовних стереотипів упродовж тривалого часу можуть утримувати каркас пісні і впливати на варіативну парадигму. Нашу думку підкріплює порівняльний аналіз тексту В.Гнатюка із регіональними варіантами, зафіксованими у 50 – 60 рр. XX ст. на Західному Поділлі, Буковині. У будові останніх бачимо повністю збереженими традиційний зачин і перші три строфи із формулою «щаслива дорога». Проте далі в цих текстах, що мають спрощену морфологічну схему і є помітно коротші, розвитку набувають окремі сюжетні блоки, які перебувають у силовому полі одного із семантичних рівнів згаданої формули. Таким чином, у структурі сучасних варіантів бачимо стягнення сюжетної лінії в одну тему або 1) «прощання» (через аломотив «прощання жовніра із коханою дівчиною»); або 2) «туги» (через аломотив «дівчина тужить за коханим-жовніром, який пішов в далеку дорогу»). Порівняймо прикінцеві частини варіантів текстів:

зап. В.Гнатюка, Зах. Поділля: « - Чому-сь мене, моя ненцю, рано не збудила, / Гей, га! Рано не збудила, / Так як моя кумпанія з міста виходила. / Гей, га! З міста виходила. / - Ой я тебе, моя донцю, тому не будила, / Гей, га! Тому не будила, / Полюбила жомняронька, щоби не тужила, / Гей, га! Щоби не тужила. / Подивися, моя донцю, в горішню кватиру, / Гей, га! В горішню кватиру. / Спускаються жомняроньки з гори у долину / Гей, га ! З гори у долину. / Там мій милий чорнобривий на воронім коні, / Гей, га! На воронім коні. / Спускаються, спускаються, щаслива їм дорога, / Гей, га! Щаслива їм дорога. / Здоймив шапку, поклонився: - Будь ми, мила, здорова, / Гей, га! Будь ми, мила здорова». [Яценко 1971: 130].

(1) зап. 1959 р., Буковина: «[…] Марширують, марширують – *щаслива їм дорога*! / Гей, гей*! Щаслива їм дорога*. / Обернувся, махнув шапков: / – Будь, миленька, здорова! / Гей, гей! Будь, миленька, здорова! / *Та й приступи, серденятко, най тя поцілую! / Гей, гей! Най тя поцілую! / Бо тепер я, серденятко, в похід марширую. / Гей, гей! В похід марширую»*. [Правдюк 1974: 310].

(2) зап. 1956 р., Зах. Поділля: «[…] – Ти гадаєш, моя мамко, що <u>я</u> й так не <u>тужу</u>, / Гей, гей, що я й так не тужу. / Іду в город зілля рвати по городі <u>блужу</u>. / Гей, гей, по городі блужу. [Яківчук 2008: 115].

зап. 1969 р., Буковина: «[…] Марширують, марширують – *щаслива їм дорога*! / Гей, гей*! Щаслива їм дорога*. / Брукована доріжечка від Чернівець до Львова. / Гей, гей, від Чернівець до Львова. / *- Ти гадаєш, моя мамко, що <u>я</u> так не <u>тужу, /</u> Гей, гей, що я так не тужу. / Я в неділю пораненько по світлонці <u>блужу</u>./ Гей, гей, по світлоньці блужу»* [Правдюк 1974: 311].

Подібна будова, де поєднано два стилістично виразні блоки (лапідарний описовий зачин із образом природи – інвективний монолог-звертання) є в жовнірській пісні «Ой зацвіла калинонька в лузі». У ній сюжетна ситуація («хлопець ночує у дівчини») розвиває ліричну тему «туга за коханим». Типовим є початок, характерний для більшості текстів широкої парадигми варіантів (зап. Я.Головацького, І.Манжури, О.Кольберга, П.Чубинського, І.Колесси, О.Маковея та ін.). У зачині актуалізується символічний образ «калини», який саме в українському фольклорі має необмежену кількість можливих асоціативних інтерпретацій. Завдяки цьому, очевидно, задіяна образна картина виступає не тільки частиною ситуаційного вступу у формі синтаксично-ритмічного паралелізму («*калинонька в лузі» – «головонька в тузі»*), але ще виконує функцію «емоційної куліси дії» (О.Зелінський), яка упродовж більш, ніж двох століть зберігає в народній традиції свою естетичну привабливість і потенційність. Це підтверджують приклади поєднання формули просторового ряду «*калина у лузі*», притаманної головно власне ліричним пісням про тугу дівчини за коханим та родинно-побутовим пісням, напр., «Ой у лузі, в лузі червона калина» (зап. 1830 – 1850-х рр. О.Бодянського), «Ой у лузі калина стояла» (зап. 1960-х рр. Н.Присяжнюк), із символічною конструкцією «*калина цвіте*». Утворена ініціальна формула «калина цвіте у лузі» з'являється здебільшого у ліричних козацьких піснях, з яких, вірогідно, перейшла (або контамінувалася) до жовнірських пісень, порівняємо: зап. І.Манжури, 1885 р., Слобожанщина: «*Ой зацвіла калинонька в ліс, / тепер моя головонька в тузі /* що всіх хлопців в гусари забрали, / А мене в <u>козаки</u> записали. *[Каширіна 1974: 230];*зап. В.Гнатюка, 1890-і рр. Зах. Поділля: «Ой зацвіла

калинонька в лузі / Чогось моя головонька в тузі / В тузі, в тузі ще й до того п'яна, / Всім жомнєрам переміна стала». *[Яценко 1971: 132].*

Ізоморфність структури дозволяє традиції вільно замінювати елементи (*калина-черемшина*) двокомпонентних формул, ускладнювати робити перенесення в іншу сюжетну лінію (до прикладу, у пісні «У лузі калина весь луг прикрасила», що є, вірогідно, трансформацією більш давнього сюжету про вдовиного сина (у зап. В.Гнатюка – «Мала вдівонька єдного синонька» [Яценко 1971: 152]), якого мати посилає на війну, де син через пияцтво втрачає фортуну, а з нею і своє життя), що видно із зачину сучасного варіанту, який побутує на теренах Західного Поділля: «Ой зацвила черемшина зрісна, / Ходить козак до дівчини запізна: (2) / – Ой дівчино, ти, моє серденько, / Збуди мене та дуже раненько. (2) [Правдюк 1974: 389].

Порівнюючи морфологію семантично і структурно однорідного ряду варіантів попередньої пісні, зауважуємо, що незалежно від історично зумовлених змін, що призвели упродовж XIX-XX ст. до вузько текстуальних замін окремих слів (наприклад, синонімія персонажів «утратив *цісаря* ласку» – «утратив *капітана* ласку»), подієвий каркас медіальних епізодів в усій парадигмі чітко зберігається за схемою: 1) жовнір приходить ввечері до дівчини ночувати; 2) жовнір просить дівчину збудити дуже рано, 2) дівчина забуває, 2) жовнір спить, 3) жовнір прокидається запізно (удень), 4) докоряє дівчині у зраді, 5) жовнір журиться що втратив через неї коня (сідло, цісарську ласку, столицю). Стабілізаційним важелем традиції є задіяність семантики трьох формул регулярної часової послідовності: *«ввечір» – «рано-раненько» – «день біленький»*. Вони несуть базову інформацію звичаєвої традиції усіх слов'янських народів про негативний і позитивний відтинок добового циклу, що співвідносний із мотифемами «горе» і «доля» [Мальцев 1989: 73-78; Brzozowska-Krajka 1994: 72]. Особливу апотропеїчну значимість формули «рано-раненько» (лексема «рано» включена в складнішу формулу звертання-інвективи «збуди рано»), підтверджує факт збереження її в традиції та стереотипізації через спрощення анафоричних повторів. Порівняймо вар. В.Гнатюка (1) із вар. С.Стельмащука (2): «– Ой ти, дівчино, ти, моє серденько, (2) / – Ой дівчино, ти, моє серденько, (2) / *Збуди ж мене* та й рано-раненько. (2) / *Збуди ж мене* та дуже раненько. (2) / *Збуди ж мене*, щоб кури не піли, Не так рано, щоб кури не піли, (2) Щоб лебеді на став не летіли. / Щоб лебеді на став не летіли. (2). Яценко 1971: 133]; [Правдюк 1974: 389].

Схожий принцип побудови має популярна пісня *«В долину, в долину червона калино»* (більш відома, як «Надлетіли гуси з далекого краю» (23-ЛС-02), див. «Частотний каталог українського пісенного фольклору» Л.Єфремової (К., 2009). У лаконічній площині тексту змальована лірична ситуація, що відтворює типовий епізод із життя рекрута, коли мати, будучи в розлуці з сином-рекрутом, тужить, просить вернутися додому. Опорні слова (*вийшла* мати – *кличе* сина; – *змию* голову – *не змила – змиють* інші) утримують послідовно-асоціативний ланцюг дій. Варіант, записаний В.Гнатюком, є вартісним у тому сенсі, що завдяки контамінованій вступній частині у змісті бачимо збереженим полілог між трьома головними суб'єктами (рекрутом, матір'ю і дівчиною), композиційна схема якого притаманна більш давнім жанрам, зокрема історичним баладам (див. зап. Г.Дем'яна на Бойківщині 19709-х рр.). Таким чином можна вважати, що текст з кін. XIX століття наочно демонструє механізм міжжанрової трансформації балади у соціально-побутову пісню. Аналіз композицій багатьох варіантів, записаних в 1950-х роках на Гуцульщині, Західному Поділлі, Закарпатті [Правдюк 1974: 59, 164 – 167], і пізніше – у 1980 – 1990-х рр. на Бойківщині, Опіллі (зап. В.Сокола, О.Харчишин), засвідчує, що конфліктним центром сюжету рекрутської пісні стає опозиційна модель родинної дихотомії (стара мати – син). Вона складає каркас розлогої формули, остання ланка якої («змиють мені») дозволяє нанизувати різні конструкції фінальних частин.

Емоційно-змістова глибина та соціальна фактура головних персонажів у рекрутських та жовнірських піснях найвиразніше представлена в піснях на тему полону жовніра, чи у піснях баладного типу про смерть і похорон полеглого жовніра. Оригінальними за будовою є варіанти «Там на горі трава шумить», «Ой там в полі сніжок упав, ах, йой, йой, йой!». У цих піснях переважає комбінована композиція, де взаємодіють кілька принципів формовираження змісту (ступеневе звуження образу, однорядного нанизування суб'єктів чи об'єктів дій («Ой в

гаю, гаєчку, славечки співають», («Ой там, ой там в чистім полі») зокрема через формулу троїстості).

Уважний порівняльно-історичний аналіз цих та інших текстів соціальної тематики із колекції В.Гнатюка (зокрема емігрантські пісні), уведення їх у силове поле дослідницького дискурсу про вплив середовища на поетику та варіативну шкалу пісенного матеріалу XX – XXI ст., що відображає рівень фольклорної свідомості людини сучасної, становить перспективу подальших наших досліджень.

Отже, зазначимо, що фольклорні записи рекрутських та жовнірських пісень В.Гнатюка мають значну наукову вартість, оскільки це тексти, які доповнюють і розширюють предметну базу в ділянці дослідження історичної змінності варіантної парадигми. Більшість з них є прикладами розлогих композиційних моделей минулого. Аналіз їх морфології дозволяє стверджувати, що комплекси постійних традиційних мовних стереотипів (формул) упродовж тривалого часу можуть і продовжують утримувати змістовий і композиційний каркас пісні та впливати на пластику варіативної парадигми.

Література: *Грица 2002:* Грица Софія. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. – Київ – Тернопіль : «Астон», 2002. – 236 с.; *Дей 1981:* Народні пісні в записах Івана Франка / упоряд., вступ ст. і прим. О.І. Дея. – 2-е вид., доп., випр. – К.: Музична Україна, 1981. – 335 с.; *Качкан 1981*: Народні пісні в записах Осипа Маковея / упоряд., вступ. ст. і прим. В. А. Качкана. – К.: Музична Україна, 1981. – 103 с.; *Кузьменко 2009:* Кузьменко О. Стрілецька пісенність: фольклоризм, фольклоризація, фольклорність : монографія. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2009. – 295 с.*;Мальцев 1989:* Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики (Исследование по эстетике устно-поэтического канона). – Л.: Наука, 1989. – 165 с.; *Правдюк 1974*: Рекрутські та солдатські пісні : збірник / упоряд. А. Л. Іоаніді, О. А. Правдюка; вступ. ст. «Пісні про рекрутчину і солдатчину» О. А. Правдюка. – К.: Наукова думка, 1974. − 620 с.; *Яківчук* 2008: Пісні з наддністрянського села / Фольклорні записи та упоряд. Авксентія Яківчука. – Чернівці: Зелена Буковина, 2008. – 416 с.; *Яценко 1971*: Народні пісні в записах Володимира Гнатюка : збірник / упоряд., вступ. ст. та прим. М. Яценка. – К. : Муз. Україна, 1971. – 323 с.; *Brzozowska-Krajka 1994:* Brzozowska-Krajka Anna. Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym. – Lublin: Wyd-wo UMCS, 1994. – 240 s.; *Hnatiuk 1897:* Hnatiuk W. Pieśni rekruckie // Lud, 1897. – R. III. – S. 73–75.B

МОРФОЛОГИЯ РЕКРУТСКИХ И СОЛДАТСКИХ ПЕСЕН ИЗ ЗАПИСЕЙ В.ГНАТЮКА (ИСТОРИЧЕСКАЯ СМЕНА ПРАДИГМЫ)

В статье исследуется поэтика рекрутских и солдатских песен, записанных В.Гнатюком в 90-х годах XIX в. на Тернопольщине. Проведено типологическое сопоставление текстов с современными вариантами, которые бытуют в песенной традиции Западного Подолья и пограничних этнорегионах (Бойковщина, Покутье, Буковина). Проанализировано измнения в морфологии, определены стабилизирующие элементы и направления трансформационного движения в композиционных схемах текстов даного цикла социально-бытовых песен.

Ключевые слова: *историческя поэтика, рекрутская песня, структура, формула, мотив, сюжетная линия, парадигма.*

Галина Литвиненко, к.філол. н.(Київ)

Виявлення образних означень (архетипів) народної пісні в нових часових моделях художнього вираження

У статті аналізуються образні означення (архетипи) народної пісні в контексті новоісторичної народної свідомості. Підкреслюється їх роль у створенні образної моделі життя українського народу.

Ключові слова: *архетип, архетипно-образна модель, образні етноозначення, ланцюгова метафора, міфосвідомість, родинний мікрокосмос, архетипні порівняльні конструкції.*

Halyna Lytvinenko Identification of image-bearing meanings (archetypes) of folk songs in the light of the new historical models of expression.

The article deals with image-bearing meanings (archetypes) of folk songs in the light of the new historical folk consciousness. Here is emphasized their role in creating the image model of the Ukrainian people's everyday life.

***Key words**: archetypes, archetypal and image-bearing model, ethno-specificity, chain metaphor, myth-consciousness, family microspace, archetypal comparative constructions.*

Завданням нашого дослідження є виявлення специфіки образної моделі пісенного народного мислення, яке полягає у типових знакових моделях вираження інформації. Під час вивчення етнонаціональних процесів в Україні від стародавніх часів і до сьогодні особлива увага приділяється національній самобутності української культури та народним традиціям. Проблема архетипно-образного знання має тривалу еволюцію, зокрема простежується у працях В.Антоновича [Антонович 1875], М.Драгоманова [Драгоманов 1890, 3], Є. Мелетинського [Мелетинский 1995], М. Сумцова [Сумцов 1985], О.Таланчук [Таланчук 1998], Б. Цимбалістого [Цимбалістий 1956] та ін. У зв'язку з цим дослідження архетипної сфери образної свідомості народу, з одного боку, дає можливість визначати глибинний пласт народного художнього відображення життя, а з другого – змоделювати і певною мірою виявити сугестивний пласт етнологічної інформації у народній пісні на рівні колективно-несвідомого, частково індивідуально-несвідомого, оскільки, як зазначав К. Юнг, архетипи «є психічним осадом незліченних, однотипних переживань. Вони дають картину усередненого психічного життя, поділену і спроекційовану на безліч фігур міфологічного пантеону» [Юнг 1996: 39]. Інформаційно – архетипна модель образних архетипів народної творчої свідомості українця базується на класифікації символів у народній культурі, запропонованій О.Потебнею у праці «Символ і міф у народній культурі» [Потебня 1998]. Виявлення та вивчення образних архетипів дозволяє усвідомити структуру пам'яттєвих пластів народної свідомості, які визначають домінанти ментальності народу як кодову знакову систему, що передається від покоління до покоління. У статті досліджується панорамність не лише жанрового різномаїття народної пісні, а й представлені горизонти творчої свідомості (свідомості інтерпретатора), які ілюструють архетипно – образну систему на зрізі від її архетипно – образного моделювання до рівня відповідного «погашення» чи «розміфологізація» або міфологічної розгерметизації образу. Цей процес В.Д. Буряк назвав перетворенням міфу у нові інформаційні системи свідомості [Буряк 2003: 27]. А також до виникнення конкретних особистісно – авторських моделей народної пісні пізнішого часу (XX ст.). У цьому науковому аспекті пісенний фольклор українців є мало дослідженим а дана стаття сприятиме виразнішому виявленню своєрідності образно-архетипної еволюції в образній свідомості народу. Щодо образів з архетипно-міфологічною основою, то чітку диференціацію ми простежуємо на основі ліричних та історичних пісень нового часу відповідність архетипних моделей, зафіксованих і зведених в узагальнюючу систему.

Як же в контекст новоісторичної пісенної свідомості «вписується» архетипно-образна система вираження інформації? Для виявлення цього рівня ми визначаємо, спираючись на пісні різних жанрів, на наш погляд, найхарактерніші ознаки: образи з архетипно-міфологічною основою; паралелізми, побудовані на архетипно-образній основі; епітети; метафори, що мають анімістичний первень; порівняння; символи з образно-архетипним підґрунтям; пейзаж; зовнішні портретні характеристики; портретні характеристики з елементами психологізації образу; специфіка фізичної, магічної, розумової дії.

Аналітична функція свідомості чітко вирізняє основні соціо-психологічні домінанти життя (критерії поведінки): правда, неправда, неславонька (слава), щастя, горе, дім, поріг, вічнеє життя, Бог, чисте поле, Покрова, щаслива доля, лиха доля, біда (радість), чужина (рідний дім), на світі жити, рід.

Вибірковий аналіз родинно-побутових, соціально-побутових та історичних пісень у зіставленні з календарно-обрядовими піснями, звичайно, не може претендувати на повноту репрезентації закономірностей використання народною свідомістю, у нашому випадку конкретним носієм Явдохою Зуїхою, всіх архетипів, що представляють загальну народну традицію. Тому ми зафіксували лише характерні закономірності на рівні загальної системності в аспекті архетипіки. Проте навіть така вибірковість не заважає тому, щоб уявити цілісну систему, що визначає домінанти «народної образної свідомості».

У зв'язку з цим можемо зазначити, що у необрядових піснях тривалість очікування передається словесною моделлю з використанням архетипно-магічного числа сім: «сім літ не кувала», «ждати суженого сім день» у пісні «Прилетіла зозуленька» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 223].; «Прилетіла зозуленька / З темного лісочку, / Сіла, впала, закувала / В зеленім садочку. / Вийшла дівчинонька / В неї запитати: / – Скажи мені, чи ще довго / Суженого ждати? / А зозуля кує, кує / Коло її двора: / – Будеш ждати суженого / Сім день до вечора. / – Бодай же ти, зозуленько, / Сім літ не кувала, / Що ти мені, молоденькій, / Правди не сказала [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 223].

Архетипно-міфологічна формула біди, негараздів у людському житті у пісенних текстах постає у міфічних образах сови, чорної хмари, буйного вітру, гори кам'яної: «сова річкою бреде» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 276], «ой з-за гори вітер віє» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 303], «чорна хмара наступає» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 640] та ін. // Очерет лугом гуде, / Сова річкою бреде. / Підіймає сова крильця, / Виглядає чорнобривця («Очерет лугом гуде») [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 276]; «Чорна хмара наступає, / Дробен дощик накрапає. / Дробен дощик накрапає, / Чумак ярма нариває. («Чорна хмара наступає») [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 640].

Архетипно-образна модель фатуму, перепон до щастя на життєвому шляху постає у художніх формулах міфологізованого характеру: «склалась йому причинонька» [Пісні Явдохи Зухи 1965: 632]]; «терном битая доріжечка» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 652]; «в тебе лиха долечка» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 223]; «Вернись, вернись, моя рідная! / Пораднице моя вірная! / Не вернуся, моя донечко, / Бо в тебе є лиха долечка. / Ні взутися, ні вдягнутися, / Ні до кого пригорнутися («А ще сонце не заходило») [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 688 – 689 223].

Мати не хоче повертатися до доньки, бо в неї нещаслива доля. Долева закодованість «Збита та із лаяна» – це погоджено з долею. Міфологічне тло (магічне). Донька випроваджує матір. Фатум (знак) долі як центр образної архетипіки пісні. Вся образна система пісні підпорядкована цьому (в основному, це постійні епітети: рідная, вірная, лихая, високії, глибокії).

У пісні «Закувала зозуленька» [Пісні Явдохи Зухи 1965: 669 – 670] – оповідь про звичайну життєву ситуацію. Все просто до хронікальності. Мовиться про будні строкаря: « Закувала зозуленька / Та й кує, та й кує. / Позволь, мати, розказати, / Як строкар бідує. / Сякий-такий шарлатюга, / Що й чобіт не має, / А бідного строкарика / Нагайкою крає. / Пішли ж бо ми в поле жати, / Стали жати жито. / Не одного строкарика / Находили вбитого [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 669 – 670].

Проте початковий образ зозулі «Закувала зозуленька» – своєрідний паралелізм долі (контекст долі). Людина живе у конкретному світі (світі строкарських злиднів), але образні етнотрадиції все одно дають нам чітку світоглядну систему. Вона ніби підноситься над побутом. Вона є тим ґрунтом, тією міццю, тлом сутності життя.

Слід зазначити, що в історичних піснях образи з архетипно-міфологічною основою використовуються мінімально, порівняно з ліричними піснями, а тим більше з календарно-обрядовими. Це свідчить про помітну «соціологізацію» новітньоісторичної поетичної свідомості та обумовленість образності жанрової специфіки творів. Образні ж паралелізми, що широко використовуються в календарно-обрядовій ліриці, в соціально-побутових, родинно-побутових та історичних піснях, носієм яких була Явдоха Зуїха, теж маловживані, за винятком архетипно-образного походження: «стала вода прибувати» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 252], «чорна хмара наступає» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 640], «ой з-за гори вітер віє» [7, с. 303], «ой не шуми, луже» [7, с. 310]. Відомо, що символом жіночої недолі постає у ліричних піснях образ зламаної калини. Цей архетипно-образний пісенний паралелізм виконує часом роль магічного синхронізатора сюжету твору, але без поетичної деталізації з посиленим акцентом на відворотному фатумі, хоч калини не ламала, але щастя так і не мала: «Послала мене мати / Цвіт-калину ламати. / А я її не ламала, / Бо верха не дістала. / Хтось у лісі гукає, / Дівка долі шукає» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 685]. Це свідчення того, як сюжет (соціальний) трансформує структуру твору. І як магічне виявляється не в прямому вираженні,

бо весь текст несе безапеляційно-сприйняттєву структуру, а лише в дотичному, натяковому, під текстовому плані, що теж помітно драматизує життєву ситуацію ліричної героїні і дає можливість простежити архетипну природу пісенних образів.

Епітетне моделювання сприяє найширшому представленню людських ознак. У текстах пісень новітнього часу фіксуємо всю картину типізованих фольклорних означень, тобто постійних образів характерних і для календарно-обрядової поезії українців. Поява нетипового означення в пісні одразу ж робить акцент на новоствореному тексті, що не пройшов ще колективно-авторської цензури. Представимо найхарактерніші художні означення, що виявляють специфіку вдачі героїв, їх портретних характеристик, своєрідність бачення і сприйняття природи, інтер'єру, побуту та інше. Специфіка характеру героїв передається епітетами «поганий», «убога», «ряба», «сукупний», «рідний (брат)», «нещасний», «ледачий», «багатенька», «преславний (козаче)», «пишна», «добрі», «милосердний», «нерідная», «чужая». У цьому ж плані привертають увагу образні етноозначення щодо світу природи: «темний лісочок», «сухий дубе», «крутий ріг», «чорная гречка», «битая доріжечка», «глибока долина», «густії лози» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 223], що більшою чи меншою мірою прогнозують та образно відтіняють людську недолю, у піснях ці природні реалії тісно пов'язані із людським фактором.

На особливу увагу заслуговують образні етноозначення побуту, що виступають у ролі своєрідних соціальних домінант: «немитая ложечка», «життя собаче», «лиха година», «червоний жупан», «біле ряденце», «червоні чоботи», «чорні чоботи», «гостра шабля», «червона спідниця», «тесова лава», «срібна рушниця», «голими шаблями», «тесові стільці», «у тісненькому куточку», «вишивана сорочка», «кінь вороний», «дротяна нагайка», «козацькая врода», «золоте сідельце», «зброя золотая» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965] та ін.

Як бачимо, образні означення (епітети) моделюють загальну картину етноознак і функціонують на всіх рівнях магічного (міфологічного) і новочасового (свідомісно дистанційованого). Метафоричне мислення після епітетного свідчить про поглиблення художньої функції свідомості. Уміння переносити ознаки одного явища на інше і утворювати нові ознаки – свідчення образної дистанційності народної поетичної свідомості, до того ж часто магічний стан (підтекст) залишається.

Якщо існувати в історичному контексті колядки, то, безперечно, відбудеться сугестивний (архетипний) вплив-навіювання вищої сили, яка "керує" щастям. Тобто, пояснюючи сугестивізм дії, ми проілюстрували і сюжет реконструйованого мінідійства. Система художніх елементів лише текстової частини наближена до середнього рівня, бо за нібито умовним паралелізмом «тече річка невеличка» [Пісні Явдохи Зухи 1965: 95] розгортається цілий сюжет-метафора, та ще й ланцюгова, з виокремленням діалогічної форми: «*Щедрий вечір, добрий вечір»* [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 95]. Спробуємо прибрати це побажання після кожного рядка, начебто вибудувавши "чистий" сюжетний ряд реальної дії-тексту: «Тече річка невеличка. / На тій річці плине листочок, / Плине листочок яблуньовий. / На тім листку написано, / Написано сонце й місяць. / А що місяць – то господар, / Ясне сонце – господиня, / Ясні зорі – його діти. / Щедрий вечір, добрий вечір!» [7, с. 95].

Проаналізуємо рівень художніх засобів: епітети: невеличке, яблуньовий, ясні, щедрий; портрети-персоніфікації (внутрішні метафори), спрямовані на поетизацію образів: місяць-господар, сонце-господиня, зірки-діти. Зазначимо, що внутрішній метафоричний ряд – це образи-архетипи. Вони є міфомоделлю системної уяви про світ. У контексті міфосвідомості та безапеляційного, неіндентифікованого сприйняття образи-архетипи несуть сугестивну навіювальну дію-інформацію. У контексті *художньої свідомості,* дистанціонованої у сприйнятті об'єкта, суб'єкта, – це фольклорні образи-кліше. З іншого боку, міфосистема світу за колядкою виявляться концепцією-персоніфікацією: Всесвіт – теж сім'я (за аналогією) – місяць, сонце, зірки.

За системою текст викінчений : від сугестивно – архетипного сприйняття (навіювання) до означення соціальних та побутових реалій. Має рацію дослідник В. Буряк, говорячи про «пульсаційність емоційного руху сюжету як живу духовну інформаційну матерію, що дійшов до нас через віки у фрагментарній ритмізованій системі, яку часто необхідно домислювати»

[Буряк 2001: 172]. Продовжуючи концептуальний аналіз тексту, зазначимо, що у контексті визначення жанру дійства як цілісної системи – це щедрівка, яка входить до дійства – системи віншування, мета якого, як ми вже зазначали, закликати щастя, добробут у сім'ю. Це, безперечно, є спробою налагодження зв'язку з потойбічним світом, із підключенням (хоч і несвідомим) до нього. І тому рівень архетипізації, за Е. Нойманном [Нойман 1998: 329 – 371], тут присутній на досить високому рівні вираження.

У контексті «художньої» реалізації тексту звертає на себе увагу принцип метафоричної сюжетності «річка невеличка», по якій пливе (плине – від плин – буття!) листочок, образно підійметься до всесвітньої ріки життя, бо, як ми помітили, «на яблуньовому листочку» вимальовується система світу: сонце, місяць, зірки, що співвідносяться з родинним мікрокосмосом, зіставляються з персоналіями соціуму: господиня, господар, діти. Отже, маємо зразок асоціативного мислення, яке передає світову структуру, логіку буття.

У тих піснях, які ми проаналізували, метафоричні сполуки різні за складністю, не завжди точно конденсуються у традиційну метафору, що пояснюється образною синкретичністю народної поезії, хоч метафорична конструкція як ознака образної стилістики присутня. Важливим в цьому плані є також те, що метафора локально функціонує, як у родинно-побутовій, соціально-побутовій, так і в історичній поетичній свідомості. Це підтверджують виділені нами художні конструкції: «коня під собою нудить» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 252]; «брати-соловейки, хліба й солі загорюю» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 707]; «сивим конем грає» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 610]; «по копиці у трупі, по колінця у крові» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 660], «де стояла Бондарівна – кривава криниця» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 616]; «Ой з-за гори, з-за крутої / Горде військо виступає, / Попереду Морозенко / Сивим конем грає. («Ой ти, Морозенку» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 610]; «Ой полину, полину, полинова трава! / Чого тебе, полину, в чистім полі нема? – Хороше, государю, по копиці у трупі, / По копиці у трупі, по колінця у крові («Ой полину, полину, полинова трава») [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 660]; «Ой в містечку Богуславку в Каньовського пана / Там гуляла Бондарівна, як пишная пава. / Ой в містечку Богуславку сидить дівок купка, / Межи ними Бондарівна, як сива голубка. / А на тії Бондарівні червона спідниця, / Де стояла Бондарівна – кривава криниця» («Ой в містечку Богуславку в Каньовського пана» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 616].

Рівень образної системи (дистанційного зображення світу за образною аналогією) відповідає фольклорному мисленню. Для жнивних пісень це переважно перший (низький) рівень – наявність епітетно-метафоричних форм та спрощеного деталевого акцентування: а) епітетний: коник вороненький («А наш пан молодий»), нива широкая («Наша пані домує»), залізними серпами, біленькими руками («Дивувалися ліси»), золотий пас («А в нашого пана»), славнії женчики молодці ("Обжинки, паночку, обжинки"), господар багатий, господиня пишна («Котився вінець з поля») [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 88 – 93]; б) метафорний: / Котився вінець з поля. / Закотився до голови двору («Котився вінець з поля») [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 93]; «Качався вінок з лану / Аж під панову браму, / З-під брами під стодолу, / З-під стодоли під комору» («Качався вінок з лану») [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 94].

У обох прикладах присутня ланцюгова метафора-сюжет. Деталь вінка виступає як сюжетотвірна. Цей прийом більш ефективно використовується у суб'єктивізованих середнього рівня жанрах фольклорної поетичної творчості – ліричних піснях.

Як бачимо, метафора індивідуалізує образи ліричних героїв. У контексті народної образної традиції (у контексті типового) зустрічаються метафоричні сполуки, що є взірцем точності і високої художності, яка з архетипних образних пластів переходить у пізніші художні пласти загальнолюдського мислення: «під собою коня нудить» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 252], «сивим конем грає» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 610], «куди везли Морозенка, там червоні річки» [[Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 611]; «Познімали з Морозенка / Всі червоні стрічки. / Куди везли Морозенка, / Там великі річки» («Ой ти, Морозенку») [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 619 – 611].

Подібний образотворчий ефект виконує у народній пісні порівняння: «дурна дівка, як овечка» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 292], «стан, як у баби», «очі, як у жаби», «вуса, як у рака»,

«рудий, як собака» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 276 – 277], що позначені новочасними тенденціями депоетизації образів: «Такий стан, як у баби, / Такі очі, як у жаби, / Такі вуса, як у рака, / А сам рудий, як собака («Очерет лугом гуде» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 276 277]. Хоча з метою поетизації використовуються у ліричних піснях образно-архетипні порівняльні конструкції, характерні для календарно-обрядових пісень: «як повная рожа» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 615], «як сива голубка», «як пишная пава» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 616] та ін.

Обмежена кількість порівнянь не є свідченням їх зображально-виражальної неефективності. Для аналізованих нами історичних та ліричних пісень пейзаж не є настільки характерним, як для календарно-обрядових, оскільки сюжет цих пісень помітно соціологізований і тому фокусується на діях, пов'язаних з родинними, суспільними чи історичними обставинами, у зв'язку з чим на перший план виступає побутова або соціальна сюжетна інтрига, а пейзажна деталь її лише увиразнює: «Очерет лугом гуде» [[Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 276 277], «Ой з-за гори вітер віє, жито половіє» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 303], «Ой не шуми, луже» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 310], «Ой у полі дві тополі, Одна одну перехитує» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 350 – 351], «Вийду на гору, гляну на море» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 371], «Чорна хмара наступає» [[Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 640], «А ще сонце не заходило» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 688], «Лугом іду…» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 699]. Часом ця пейзажна деталь має фоновий характер, але в більшості випадків органічно вводиться у конструкцію психологічного паралелізму, який «натякає» на магічний підтекст долі (долевого вирішення життя героя).

Серед архетипних чисел рідше трапляються у піснях новітніх часів порівняно з календарно-обрядовими числа магічні, хоч число «сім» вживається навіть частіше, ніж у веснянках, щедрівках, колядках, русальних, купальських та жнивних піснях. Помічено також тенденцію до збільшення числівникового значеннєвого фонду, особливо у історичних піснях, що набуває функції гіперболізації: «три списи» («Ой був Сава в Немирові на панськім обіді» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 614]), «три ріки за глибокії, три мости за високії» у пісні «А ще сонце не заходило» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 688 – 689], «тисяча», «сорок тисяч» в історичній пісні «Ой ти, Морозенку» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 619 – 611] та ін. Це свідчить про магічну розгерметизацію архетипно-образного числового фонду у піснях, записаних від Явдохи Зуїхи. Архетипними кольорами у піснях нових часів постають золотий, синій, карі, чорні, червоний, причому червоний колір домінує, поряд з ними з'являються: рудий, сіренька. Серед днів тижня найбільш задіяні у ліричних піснях родинно-побутового та соціально-побутового циклів субота і неділя.

Слід зазначити також, що дієвий аспект дуже важливий у народній пісні. Мовиться не лише про дію як рушія сюжету, а про дію чи ознаки дії, які, удосконалюючись, творять тип свідомості протилежний міфологічному як такому, що не розділяє ознаку і значення (осмислення). Ідеться про дистанціоноване (аналітичне) або частково дистанціоноване мислення. У нашому термінологічному визначенні йдеться про новоісторичну свідомість, яка базується на реальному сприйнятті світу. У нашій таблиці образних ознак чітко виділені три різновиди дії – фізична, магічна, розумова. Хоч іноді складно диференціювати ці поняття, але, звичайно, фізична дія не потребує аналітизму, магічна ж дія підпорядкована несвідомому знанню, тобто архетипному і все ж має ознаки розумової дії. Часто розумова дія – це та дія, що осмислюється індивідом.

Відповідно, фізичні дії констатують біологічну функцію людини і до образно-свідомісної сфери мають слабке відношення: сіла, впала, вийшла, розвиватися, щебетати, підіймає, броде, іде, дає, б'ється, сміється, об'їлося, скрутилося, наступає, накрапає, половіє, леліє, візьмеш, мати, бути, напитися, умру, віє, жити, подати, брати, полягали, їсти, топтати, заходило, вести, пийте, встати, сісти, спала, ходила та ін. В той же час проілюстровані основні фізичні дії героїв ліричних та історичних пісень нового часу засвідчують, що дії, які супроводжує інтелектуальна функція, та дії фізичні розділити важко. Магічний же рівень дії виявляється у контексті і утворюється з використанням, звичайно, «чистої» дійової функції, до якої привнесено образно-архетипний підтекст (магічне знання): «вода прибуває», «луг шумить», «очерет гуде», «сова іде», «зозуля кує», «щебече соловейко», «мак розпускається»,

«орел в'ється» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965: 7]. Він зумовлений міфосвідомістю нашого народу, яка формувалася здавна в результаті тривалих психологічних процесів, різних фізичних та духовних чинників.

Розумові дії утворюють основний ряд дієвої (сюжетної) специфіки творів, що відображає і відповідний словесний ряд: «запитати», «ждати», «сказала», «любиш», «цілуєш», «научає», «вміє», «орати», «журитися», «сію», «веду», «сходяться», «годувати», «зимувати», «запрягати», «помахати», «послала», «достала», «шукає», «цурається» [Пісні Явдохи Зуїхи 1965] та ін. Найчастіше серед розумових дій у піснях різних жанрів нового часу називаються ті, що стосуються чуттєвої сфери (любити, ненавидіти, цілувати, журитися) і побутової сфери, що характерні взагалі для всього циклу життєдіяльності: господарчі, соціальні.

Етноозначення, виявлені у тексті, рівень образної інтерпретації не затіняють архетипно-образну (часто лише архетипну) систему сприйняття, яка, розфокусовуючись у образних структурах мислення пізніших часів, все ж лишає елементи праматриці, за допомогою якої можлива реставрація древньої системи архетипної народної поетичної пам'яті.

Дослідивши образні означення в контексті новоісторичної народної свідомості, що відобразилася у піснях родинно-побутових і соціально-побутових, ми дійшли висновку, що образні означення (архетипи) відіграють важливу роль у створенні образної моделі життя українського народу. Здебільшого вони мають суто функціональне, зображальне значення фонового характеру, але в окремих випадках спостерігається невід'ємний зв'язок з міфологічним мисленням праукраїнців, що виявляється в загальній системі етноознак на рівні образної інтерпретації життя.

Література: *Антонович 1875*: Антонович Вл. и Драгоманов М. Исторические песни малорусского народа, с объяснениями / Вл. Антонович и М. Драгоманов. – К.: Типограф. М. П. Фрица, 1875. – Т. 1, – К.: Типограф. М. П. Фрица 1876. – Т. 2.; *Буряк 2003*: Буряк В.Д. Фольклорне, художнє та публіцистичне мислення у контексті інтелектуально-образної еволюції. Дис. докт. філол. наук: 10.01.07. / Буряк Володимир Дмитрович. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2003. – 462 с.; *Буряк 2001*: Буряк В.Д. Інформаційно-естетичний аспект форм індивідуального вираження сучасної фольклорної пам'яті // Поетика інформаційно-художньої свідомості. Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) у контексті інтелектуалізації творчої свідомості. Монографія. – Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2001. – С. 167 – 184.; Драгоманов 1890: Драгоманов М. Псованнє українських народних пісень // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. – Львів: Вид-во НТШ, 1890. – Т. III. – С. 175 – 201.; *Мелетинский 1995*: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Мелетинский Е. М. – М.: Издательская фирма «Восточная література», 1995. – 408 с.; *Нойманн 1998*: Нойманн Эрик В. Разделение систем / Эрик Нойманн // Происхождение и развитие сознания. – М.: «Рефл-бук», «Ваклер», 1998. – С. 329 – 371.; *Пісні Явдохи Зухи 1965*: Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра / Явдоха Зуїха. – К.: Наук. думка, 1965. – 810 с.; *Потебня 2000*: Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000. – 473 с.; *Сумцов 1895:* Сумцов Н. Ф. Заметки о малороссийских думах и духовных виршах / Сумцов Н. Ф. // Этнографическое обозрение. – М.: 1895. Кн. XXIV.; *Таланчук 1998:* Таланчук О. М. Українознавство. Усна народна творчість. Світогляд, психологія, звичаї, обряди / Таланчук О. М. – К.: Либідь, 1998. – 243 с. *Цимбалістий 1956*: Цимбалістий Б. Родина і душа народу / Цимбалістий Б. // Українська душа. – Нью-Йорк; Торонто, 1956. – 543 с.; *Юнг 1996*: Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литератры / К. Г. Юнг // Проблемы души нашего времени. – М.: Прогресс – Универс, 1996. вып. 2 – С. 37–60.

В статье анализируются образные характеристики (архетипы) народной песни в контексте новейшего исторического народного сознания. Подчеркивается их роль в создании образной модели жизни украинского народа.

***Ключевые слова**: архетип, архетипно-образная модель, образные этнохарактеристики, цепочная метафора, мифосознание, семейный микрокосмос, архетипные сравнительные конструкции.*

Олег Смоляк, д.мист., проф. (Тернопіль)

Апокрифічні колядки з малої батьківщини Володимира Гнатюка (село Велеснів Монастирського району Тернопільської області)

У статті зроблено музично-стильову характеристику апокрифічних колядок, виконуваних у с. Велесневі Монастириського району Тернопільської області – малій батьківщині Володимира Гнатюка. Аналіз проведено на рівні тематики, мотиваційного наповнення, ритмічних форм вірша, силабомелодичних моделей, народномузичних форм, ладозвукорядних парадигм. Висвітлено питання, пов'язані з виконавськими особливостями апокрифічних колядок як у культовому приміщенні, так і у фольклорному середовищі.

Ключові слова*: апокрифічна колядка, ритмічна форма вірша, силабо мелодична модель, народеомузична форма, ладо звукоряд.*

O.S. Smolyak Apocryphal Christmas carols from the small motherland of Volodymyr Hnatyuk (village Velesniv of Monastyrskyy district, Ternopil region).

The article describes musical-stylish characteristics of apocryphal Christmas carols, which were performed in the village Velesniv of Monastyrskyy district, Ternopil region – the small motherland of Volodymyr Hnatyuk. The analysis is prepared on the level of subject matter, motivational filling, rhythmical forms of poems, syllabic-melodious models, folk musical forms, and harmony scale paradigms. The article enlightens also problems of performing peculiarities of apocryphal Christmas carols in buildings for public worship and folklore environment.

Key words: *apocryphal Christmas carol, rhythmical form of a poem, light melodic model, folk-musical form, harmony scale.*

Останнім часом в українському народознавстві особливий інтерес викликають питання, пов'язані з дослідженням місцевості, в якій народилися визначні особистості. До них належить й ім'я видатного українського вченого, академіка, багатолітнього секретаря Наукового товариства імені Шевченка у Львові Володимира Михайловича Гнатюка (1871 – 1926), праці якого стали вагомим внеском у слов'янську україністику.

Питання малої батьківщини Володимира Гнатюка час від часу потрапляли в поле зору українських вчених М.Яценка [Черемшинський 1991], М.Мушинки [Мушинка 1998], Б.Раковина [Ракович 2003], І.Герети [Герета 1992], О.Черемшинського [Черемшинський 1991] та ін. Однак дослідження народної творчості, яка оточувала визначного вченого під час проживання в рідному селі, зокрема змінних процесів, що відбулися в ній протягом останнього часу, в ширшому аспекті до сьогодні ще не мали достатнього висвітлення.

Мета статті – зробити музично-стильову характеристику апокрифічних колядок, виконуваних у с. Велесневі Монастириського району Тернопільської області – малій батьківщині Володимира Гнатюка на рівні тематики, ритмічних форм вірша, силабомелодичних моделей, народномузичних форм, ладозвукорядних парадигм та виконавських особливостей.

У с. Велеснів Монастириського району Тернопільської області, де народився видатний народознавець Володимир Гнатюк, до сьогодні найкраще (в порівнянні із іншими календарно-обрядовими жанрами) функціонують апокрифічні колядки (деякі вчені їх ще називають колядками християнського змісту).

Обряд традиційного народного колядування в досліджуваній місцевості, починаючи з кінця XIX століття, почав втрачати своє первісне змістове наповнення і наповнився новими формами та атрибутами, тобто почав активно християнізуватися, витісняючи традиційні народні (язичницькі) колядки. Останнім часом у с. Велеснів колядують протягом трьох днів Різдвяних свят (хоча в давніший період колядники виконували різдвяні пісні від Святого вечора до Йордану). Репертуар місцевих колядників складають біля 20 апокрифічних колядок. Серед них найчастіше виконуються «Бог предвічний народився», «Нова радість стала» (галицький варіант), «Во Вифлеємі нині новина», «Нині рождество Божого Дитяти», «Свята ніч, тиха ніч», «На рождество Христа ангел прилетів», «Бог ся рождає, хто ж то може знати», «Землю юдейську нічка вкрива», «Небо і земля нині торжествують», «По всьому світу стала новина» та ін.

Традиція колядування в с. Велеснів, як і в інших місцевостях Західного Поділля, до сьогодні зберігає давню звичаєвість. Місцеві колядники об'єднуються в гурти здебільшого за віковим та територіальним принципом. Тут до сьогодні ходять колядувати діти, молодь, дорослі чоловіки та жінки. У переддень Різдва з настанням вечірніх сутінків (коли на небі появляється перша зірка) колядники, починаючи від себе, обходять всі оселі своєї округи та гуртом голосно колядують (у давніший період колядували під вікнами, а останнім часом – у сінях або у хаті). Після закінчення колядки провідник гурту (тут його називають старшим) віншує, а кінцівку «Христос ся рождає» виголошують всі колядники. Господар та його члени сім'ї відповідають «Славімо Його». Після цього господар дає плату за коляду (гроші) та запрошує колядників (парубків) за святковий стіл у тому випадку, коли в хаті є дівчина «на відданні».

Останнім часом у селі Велесневі сформувалася традиція в колядників, починаючи від Різдва, урочисто обходити всі оселі. Це зазвичай роблять представники церковного братства. Загалом традиція колядування у Велесневі суттєво не відрізняється від цього звичаю в багатьох інших місцевостях Західного Поділля. Це пов'язано в першу чергу з християнізацією самого обряду, зі зміною його образної системи.

Тематика апокрифічних колядок, що записані в с. Велеснів, (як і в аналогічних колядках, що побутують в Україні) базується на оповіданнях Нового Заповіту про народження Сина Божого – Ісуса Христа. У них, окрім новонародженого Божого Дитяти, що присутній у кожному колядковому сюжеті, головними персонажами є Його Мати – Пречиста Діва Марія, опікун Йосиф, Святі апостоли, єврейська мати Рахіль, що оплакує безневинно вигублених царем Іродом малолітніх дітей, пастушки, які першими побачили народження маленького Ісуса, три царі.

У період національно-визвольних воєн українського народу (перша половина XX століття) у Велесневі (як і по всій Західній Україні) склалася група колядок-новотворів (вони сформувалися на основі мелодій апокрифічних колядок) з патріотичною тематикою, що розповідає про тяжке становище воїнів Української Повстанської Армії в підпіллі, а також про нестерпні умови патріотів-каторжан у далекому Сибірі та Казахстані.

Як показав аналіз, апокрифічні колядки, які виконуються у Велесневі, – це, в основному, пісні-гімни, що прославляють народження Ісуса Христа, хоча меншою мірою зустрічаються сюжети ліричного, а то й драматичного характеру («Сумний Святий вечір в сорок третім році», «Землю юдейську нічка вкрива», «Не плач, Рахиле» та інші). Серед аналізованого матеріалу є декілька колядок, які споріднені з колисковими піснями («Свята ніч, тиха ніч», «Спи Ісусе, спи», «На небі зірка ясна засяла») та жартівливими («Нині рождество Божого Дитяти», «Бог ся рождає, хто ж то може знати»). Домінуючим у колядках, виконуваних у с. Велесневі, є мотив вселюдської радості та благоговіння з нагоди появи на світ Господнього Сина – Ісуса Христа.

Найпоширенішою ритмічною формою вірша в апокрифічниих колядках, що виконуються у Велесневі, є десятискладник 5+5 з деякими модифікаціями в окремих сегментах. Ящо чиста ритмічна форма 5+5 зустрічається лише в колядці «Во Вифлеємі нині новина», то модифікована ритміка в окремих сегментах зустрічається у колядках «Землю Юдейську нічка вкрива» – 5+4, «Пречиста Діва Сина породила» – 5+6, а в колядці «По всьому світу стала новина», зокрема у третьому та четвертому віршах зустрічається ампліфікована форма 6+6 та навіть шестискладовий сапфірний вірш із односегментною побудовою. У колядці «Спи Ісусе, спи» зустрічається ритмічне стиснення із – початкова форма десятискладника переходить у восьмискладник. А в кінцевому результаті це стиснення формує й сапфірний вірш з семискладовою будовою сегмента. В основі колядки «Дивная новина, нині Діва Сина» лежить ритмічна строфа гетероритмічної будови 6+6//4+4+6/2. Вона, власне, й є доказом приналежності апокрифічних колядок до пізнішого фольклорного пласта. Як показав аналіз, вона позначена впливами літературної версифікації, тобто гетероритмічна будова найчастіше зустрічається у групі пісень напливого походження. Адже, українському традиційному віршуванню найбільшою мірою властивий ізоритмічний дванадцятискладник.

Часто уживаними ритмічними формами вірша в апокрифічних колядках с. Велеснева є одинадцятискладник у двох формах: 6+5 та 5+6. Тут одинадцятискладник представлений трьома модифікаціями: 5+6 без приспіву та з приспівом, 6+5 без приспіву та з приспівом та 4+4+3 з приспівом. Друга модифікаційна форма представляє сапфічну строфу, що склалася у старогрецькому віршуванні, активно використовувалася у середньовічній українській авторській поезії і залишила свій відбиток у жанрі-новотворі – апокрифічних колядках.

Треба зазначити, що найбільші видозміни властиві третьому віршу сапфічної строфи, який, зазвичай, став дворядковим з ритмічною будовою вірша 4+4, а то й набув форми приспіву. Також нестабільним виявився адоній, зокрема в колядках «На рождество Христа ангел прилетів» та «Рождество Христове весь мир празнує» він представлений як семискладовий.

Ізоритмічний десятискладник 5+5 в апокрифічних колядках, виконуваних у с. Велесневі (це явище властиве апокрифічним колядкам всієї України) в структурному відношенні виступає доволі нестабільним у порівнянні з типовою формою традиційних народних (дохристиянських) колядок. У більшості віршів він має ухил до дванадцятискладника, або восьмискладника з ізоритмічною чи гетероритмічною будовою сегментів. В аналізованих колядках особливо часто останній вірш строфи виступає укороченим на два склади 5+3, а також в ньому присутня так звана мікросапфічна строфа із збільшеним адонієм 5+5/4+4/4+4/П/. Вона властива двом велеснівським колядкам «Спи Ісусе, спи» та «По всьому світу стала новина».

Восьмискладова та дев’ятискладова строфи зустрічаються рідше в апокрифічних колядкам, що побутують у с. Велеснів. Це вказує на те, що їхні творці все ж таки були орієнтовані на книжну версифікацію, і в меншій мірі – на традиційну народну, хоча в цілому все ж таки частіше у цьому жанрі-новотворі присутні традиційні віршові (колядкові) форми 5+5 та 6+6.

Треба зазначити, що апокрифічним колядкам, виконуваним у с. Велесневі (як і українським в цілому) властивий значно ширший спектр силабомелодичних моделей, ніж у дохристиянських колядках. Хоча найпоширенішою їхньою формою є об’єднання (до речі, ця силабомелодична модель є типовою для традиційних колядок, зокрема у п’ятискладнику – εεεεθ, у трискладнику – εεθ, у чотирискладнику – εεθθ, у шестискладнику – εεεεθθ та у семискладнику – εεεεεεθ. Крім цього, у колядках даної місцевості часто зустрічаються репетиційні форми та форми об’єднання з дробленням або дроблення з об’єднанням. Ритмічна організація дроблення в апокрифічних колядках зустрічається значно рідше.

Все вищезазначене дає підстави стверджувати, що типи ритмічної організації у сегментах апокрифічних колядкових побудов у переважній більшості близькі до традиційних і, швидше всього, є похідними від них (хоча сам спектр їхньої варіабельності значно ширший). Тут, в більшій мірі, діє природня інерційність та закономірність в оновленні самого жанру.

На відміну від простих силаботонічних форм, які зустрічаються в традиційних народних (дохристиянських) колядках, у апокрифічних колядках частіше зустрічаються складні силабомелодичні поєднання – об’єднання з дробленням, дроблення з об’єднанням, подвійне об’єднання, потрійне дроблення та ін. Розмаїття силабомелодичних моделей є властиве пісням напливового походження і є їхньою характеристичною ознакою.

Апокрифічні колядки, що записані в с. Велесневі, мають широке використання метричних форм. У них часто поєднуються прості та складні метри з перевагою шестидольних та дванадцятидольних (останні є типовими для жанру колискових пісень і асоціативно споріднені з актом заколисування дитини). В аналізованих колядках зустрічаються і мішані метри, зокрема п’ятидольні та семидольні. Це також є одним із доказів становлення жанру-новотвору та приналежності його до пісень пізнішої фольклорної верстви – так званих напливових. Деякі місцеві колядки позначені іноетнічними впливами, особливо польськими. Зокрема, мазуркова та оберекова ритміка властива таким колядкам, як «Нова радість світу ся з’явила», «В Вифлеємі місті Христос ся родив», «Видить Бог, видить Творець». Ця метрична організація, скоріше всього, є доказом активного впливу на

становлення колядного жанру інструментальної музики, зокрема лютневої, яка була розповсюджена у час творення цього жанру в міському побуті на західноукраїнських землях.

Для апокрифічних колядок, виконуваних у с. Велесневі найбільш властивими є дворядкові та чотирирядкові строфи із варіаційним способом структурування. Цьому жанру-новотвору притаманні такі форми, в яких друга частина за конструктивними елементами значно більша за першу. Це властиво таким колядкам, як «Небо і земля нині торжествують», «Днесь поющее купно іграймо», «Землю юдейську нічка вкрива» та ін. Таким чином, як зазначає Л. Корній, «у кантах (беруться до уваги й апокрифічні колядки – О. С.) відбувався процес кристалізації класичних форм періоду і двочастинної форми, які почали формуватися в епоху бароко, а завершилися в епоху классицизму» [Корній 1996: 218 – 219].

Окрім вищезазначених, у колядках досліджуваного села зустрічаються трирядкові, п'ятирядкові та шестирядкові народному зичні форми. Трирядкова форма властива колядкам «Свята ніч, тиха ніч», «Вселенная веселися», «Вістку голосить світу зірниця», «На рождество Христа всі ся веселім», п'ятирядкова – колядкам «На небі зірка ясна засяла», «Ой видів Бог, видів Творець», а шестирядкова – колядкам «Днесь поющее купно іграймо», «По всьому світу стала новина» та «Добрий вечір всім вам, щаслива година». Деяким апокрифічним колядкам, що виконуються в с. Велесневі, зокрема таким, як «Землю юдейську нічка вкрива»та «Бог ся рождає», властива відповідно десятирядкова та дев'ятирядкова народному зична форма.

В апокрифічних колядках, що побутують у Велесневі, зустрічається й сапфічна форма (їй притаманні деякі модифікації щодо кількості складів у сегменті-адонії). Така формотворча модель властива таким колядкам, як «Христос ся родив», «Рождество Христове весь мир празнує». Зауважимо, що модифікаційні компоненти у сапфічній формі найбільше торкнулися третього рядка. Вони, як правило, зробили його двовіршовим, а то й три- чи навіть і чотиривіршовим, особливо з ритмічним поділом 4+4, або 4+3. Така модель, скоріше всього, сформувалася під впливом місцевого літературного, а то й народного віршування, але значно пізнішої фольклорної верстви.

Пріоритетною в апокрифічних колядках досліджуваного села є кантиленна мелодика, хоча часто зустрічається й моторна. У даному фольклорному середовищі відбулася демодифікація мелодики. Якщо у найдавніших друкованих джерелах, зокрема у Почаївському «Богогласнику» при колядках позначені повільні темпи (така ж картина властива і для колядок, які останнім часом виконуються в культових приміщеннях), то у фольклорному середовищі с. Велеснева (та й у навколишній місцевості) вони виконуються помірно, а то й жваво. Такий тип мелодики в першу чергу сформувався під впливом дії стародавньої традиційно-народної колядкової традиції, адже дохристиянські колядки завжди виконувалися жваво.

Ладозвукорядний амбітус апокрифічних колядок, що виконуються в с. Велесневі, значно ширший від амбітуту колядок дохристиянського змісту. В них переважно зустрічаються як пентахордні та гексахордні ладові парадигми, так і октавні з деякою перевагою перших. Широкооб'ємність ладів пояснюється, передусім, домінуванням у музичній свідомості творців апокрифічних колядок гармонічного способу мислення. Адже, їхніми авторами, як ми вже зазначали, були священики, дяки, учні навчальних закладів, які мали академічну музичну освіту і пряму орієнтацію на європейську гомофонно-гармонічну культуру. Це, особливо, відчувається у секвенційному розвиткові мелодичних поспівок, у серединних та прикінцевих кадансах, в інтерваліці тощо. Формування колядок у вузькооб'ємних ладах позначене модальним способом мислення їхніх авторів і спрямоване на дотримання традиційних ладових моделей.

Серед семиступеневих та октавних ладів, які зустрічаються у велеснівських колядках, найуживанішими є іонійські та еолійські плагальні та автентичні поєднання, а серед вузькооб'ємних – іонійський пентахорд із субсекундою та субквартою. Колядкам цієї місцевості також властиві іонійський тетрахорд та гексахорд. Еолійські вузькооб'ємні лади зустрічаються рідко. Пріоритет у колядках даного села має іонійське (мажорне) забарвлення,

адже воно підкріплюється самою подією народження Сина Божого – Ісуса Христа, що є вселюдською радістю.

Апокрифічні колядки, записані у с. Велесневі, виконуються переважно гуртами різних вікових груп. Тут колядувати починають від Святого вечора і закінчують третім днем Різдвяних свят. Колядки виконуються способом терцієвої втори, хоча останнім часом є намагання доповнити її третім голосом у формі основних гармонічних тонів (діти виконують колядки одноголосо). У церкві склалася традиція співати колядки до і після Святої літургії від Різдва аж до Стрітення, тобто протягом 40 днів. Пріоритет у виконанні апокрифічних колядок мають чоловіки та парубки. Останнім часом під час Різдвяних свят колядки виконуються у сінях, або в оселі з обов'язковим післяколядним віншуванням християнського змісту. Апокрифічні колядки у досліджуваному селі є складовими компонентами обрядових дійств – живого вертепу, шопки (у давніший період – до 40-років XX століття в селі ходили з «Козою» та з «Ведмедем»).

Отже, апокрифічні колядки в с. Велесневі протягом XX сторіччя повністю витіснили колядки дохристиянського змісту і зайняли основне місце у зимовій календарній обрядовості. Тому їхня музична стилістика наповнена рядом новаційних елементів, відмінних від традиційних народних колядок. Серед них: перевага гетероритмічних строф над ізоритмічними, комбіновані силабомелодичні моделі, чотирирядкові народномузичні форми із розвинутими приспівами, широкооб'ємні ладозвукорядні моделі (плагальне та автентичне поєднання тетрахордів і пентахордів) та гармонічний спосіб їхнього відтворення. Усе це є яскравим прикладом трансформації народнопісенного жанру під впливом глибокої християнізації місцевого населення й утворення нового (напливового) жанру.

Література: *Герета 1992*: Герета І. Неопублікована Гнатюкіана // Від Наукового товариства ім. Шевченка до Українського вільного університету: Міжнародна наукова конференція (Пряшів – Свидник, 12 – 15 червня 1991 р.): Матеріали. – К., 1992. – С. 132 – 133.; *Корній 1996*: Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до середини ХУІІІ століття) /Лідія Корній. – Київ-Харків-Нью-Йорк: МК, 1996. – 324 с.; *Мушинка 1998*: Мушинка М. Володимир Гнатюк: життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства / М. Мушинка. – Париж ; Нью – Йорк ; Сідней ; Торонто : Б.в., 1987. – 332 с. [Записки НТШ ім.Т.Шевченка : Праці філолог. секції; Т. 207].; *Ракович 2003*: Ракович Б. Місце Володимира Гнатюка в українській фольклористиці [Текст] // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Історія. – Тернопіль, 2003. – Вип. 2. – С. 175 – 177.; *Черемшинський 1991*: Черемшинський О. Етнографічно-меморіальний музей Володимира Гнатюка у Велесневі // Від Наукового товариства ім. Шевченка до Українського вільного університету : Міжнародна наукова конференція (Пряшів – Свидник, 12-15 червня 1991 р.): Матеріали. – К., 1992. – С. 144 – 145.; *Яценко 1964*: Яценко М. Т. Володимир Гнатюк: життя і фольклористична діяльність. / Відп. ред. О. І. Дей. – К.: Наукова думка, 1964. – 288 с.

В статье сделано музыкально-стилевую характеристику апокрифических колядок, исполняемых в с. Велеснив Монастириского района Тернопольсокой области – малой родины Владимира Гнатюка. Анализ проведено на уровне тематики, мотивационного наполнения, ритмических форм стиха, силабомелодических моделей, народномузыкальных форм, ладозвукорядных парадигм. Освещено вопроссы, связанные с исполнительскими особенностями апокрифических колядок как в культовом помещениих, так и в фольклорной среде.

Ключевые слова: *апокрифическая колядка, ритміческая форма стиха, силабомелодическая модель, народномузыкальная форма, ладозвукоряд.*

Галина Ступінська, доц.. (Тернопіль)

ББК 82.3 (4УКР)+85.143
УДК82-312.1.

Народознавча діяльність Володимира Гнатюка у контексті історії української фольклористики

У статті висвітлюютьсяі основні фольклористичні набутки Володимира Гнатюка, його внесок у розвиток української культури.

Ключові слова: *фольклористика, культурно- історична школа, компаративний аналіз, колядки, щедрівки, гаївки, казки, байки.*

Halyna Stupinska Ethnological activity by Volodymyr Hnatiuk in the Ukrainian folklore studies history context. The main folklore achievements of V. Hnatiuk are briefly set in the article.

Key words: *folklore studies, cultural-historical school, comparative principle, carols, shchedrivkas, gaivkas (springs songs), fairy tales.*

На сучасному етапі розвитку світової науки більшість її надбань втрачають свою національну ідентичність, набуваючи рис універсальності й популярності через загальні інформаційні системи. Тому й виникає потреба в ретельному осмисленні національних наукових доробків, що сприяло б об'єктивності в їх поцінуванні. Сьогодні особливої *актуальності* набула проблема дослідження історії фольклористики, теоретичні підвалини якої закладалися європейськими вченими-енциклопедистами XIX – на поч. XX сторіччя, що демонстрували комплексний підхід до осмислення народнопоетичних творів та етнографічних реалій.

Академік Володимир Гнатюк належав до цієї когорти вчених. Як представник української фольклористики кінця XIX – поч. XX століття вчений перебував на засадах культурно-історичної школи, сповідував різні методи й підходи до вивчення усної народної творчості, що забезпечували науковий, об`єктивний, усебічний аналіз, з урахуванням національної специфіки мистецьких явищ і зовнішніх впливів, а також дозволяли простежити ґенезу твору, його трансформації, жанрову своєрідність, естетику, мовне багатство, закоріненість у соціально-економічне життя народу. Наукова діяльність Володимира Гнатюка була багатогранною і плідною: фольклорист і етнограф, видавець і популяризатор української літератури й літератури слов'янських народів, перекладач, публіцист та відомий громадський діяч. Однак із впевненістю можна стверджувати, що найбільша заслуга Володимира Гнатюка – гідна подиву фольклористична діяльність. Доробок вченого у царині фольклористики – це збирання й систематизація першоджерел, їх публікація, дослідження фольклору, бібліографія, рецензії, огляди тощо. Розгорнувши величезну роботу на цій ниві, Володимир Гнатюк підніс українську фольклористику до рівня цілком оформленої дисципліни, тісно пов'язаної з мовознавством, літературознавством та історією. Вже перша його збірка «Лірники» (1896) засвідчила появу науковця із серйозним системним мисленням і широким спектром дослідницьких методів. У ній В.Гнатюк представив повний репертуар лірника із Бучацького повіту, розповіді про лірників, а також подав так званий лірницький лібійський словник. А далі були «Галицько-руські анекдоти» (1899), «Галицько-руські народні легенди» (1902), «Знадоби до галицько-руської демонології» (1904), «Коломийки» (1905 – 1907), «Оповідання про опришків» (1910), «Гаївки» (1909), «Колядки і щедрівки» (1914), «Українські народні байки» (1914), «Народні новелі» (1918). Чимало зібрав Володимир Гнатюк етнографічних матеріалів, серед яких особливе місце посідають «Народна пожива і спосіб її приправи» (1899), «Кушнірство в Галичині» (1899), «Похоронні звичаї й обряди» (1912), «Руські оселі в Бачці» (1898), «Гуцули», «Підкарпатська Русь» (1923 – 1924).

Окрім того, Володимир Гнатюк є автором низки теоретичних праць з фольклористики: «Словацький опришок Яношик в народній поезії» (1899), «Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності» (1902), «Віршована легенда про рицаря і смерть» (1908), «Легенда про три жіночі вдачі» (1910), «Українська народна словесність» (1917), «Пісня про покритку, що втопила дитину» (1919). І це далеко не повний перелік титанічної праці фольклориста-дослідника Володимира Гнатюка. Його багатогранна творча діяльність дуже

імпонувала І. Франку. Не випадково він наголосив, оцінюючи фольклористичний набуток ученого: «Володимир Гнатюк – феноменально щасливий збирач усякого етнографічного матеріалу, якому з наших давніших збирачів, мабуть, не дорівняв ні один» [Франко 1983: 148].

Захоплення усною народною творчістю в майбутнього вченого почалося ще у ранньому дитинстві. З рідної хати Володимир Гнатюк виніс у світ казки, які оповідав йому дід по матері Ілля Савицький та виспівані пісні матері Василини і бабусі Марії. Пізніше, в зрілі роки своєї наукової діяльності, Володимир Гнатюк у листі до відомого діяча Угорської Руси Юлія Ставровського згадуватиме про свою дитячу мрію стати місіонером «чтобы мог путешествовать по разным странам всех частей света, узнавать различные народы, исследовать их жизнь и знакомиться с их культурой» [Гнатюк 1998:264].

Навчаючись у Бучацькій, а потім у Станіславській гімназіях, Володимир Гнатюк ретельно записує пісенний та оповідний фольклор, що згодом стане його найбільшим зацікавленням, а далі й частиною життя. Навчання у Львівському університеті, активна інтелектуальна діяльність, до якої залучав молододого науковця І. Франко, – все це стало ще більшим стимулом для майбутніх фольклористичних проектів. Нарешті, науковець Гнатюк почав українознавчу діяльність у сприятливий для цього час. Адже вельми високим серед прогресивних діячів кінця XIX сторіччя було реноме науки про народ.

Під впливом тісних наукових контактів з українськими вченими І. Франком, Ф. Колессою, М. Грушевським, Ф. Вовком Володимир Гнатюк замислюється над серйозними дослідженнями з історії української фольклористики, оскільки розуміє, що це необхідно для глибшого осмислення характеру, етноментальних проявів українського народу та подальших шляхів його культурного розвитку. Варто зазначити, що уся подвижницька діяльність Володимира Гнатюка була покладена на вівтар відродження України та просвіти її народу.

Захоплений світоглядними ідеями Михайла Драгоманова та його закликом до молодої галицької інтелігенції «підтримувати стосунки з Угорською Руссю, тому що вона одрізана духовно навіть од Галичини, більш, ніж Австрія од Європи» [Мушинка 1975: 17], Володимир Гнатюк разом зі своїм другом О. Роздольським влітку 1895 року вибрався в першу фольклористичну експедицію в Угорську Русь (на Закарпаття). Давні дитячі мрії молодого науковця об`їхати світ реалізувалися, тільки в іншій формі. «Вчитываясь в нашу этнографическую литературу, я увидел, что украинская этнографическая территория и украинский народ мало ещё исследованы, что есть целые области земель, о которых мы имеем очень мало сведений, да и то неточных, и что нашей национальной обязанностю как можна скорее исправить этот недостаток… Свой план я решил исполнить так, чтобы начать экскурсии с югозападных границ и, по мере возможности, продвигаться всё далее на восток. Это и привело меня к знакомству с Угорской Русью» [Гнатюк 1998:264]. Вже в цих міркуваннях простежується його особливе зацікавлення українським фольклором як засобом піднесення національного самоусвідомлення.

Наслідком кількох експедицій (1895, 1896, 1897, 1899, 1903 рр.) стало видання шеститомної праці «Етнографічні матеріали з Угорської Руси». Крім того, вчений написав ряд теоретичних досліджень, які й зараз є дуже важливим джерелом для вивчення фольклору, суспільно-політичного життя Закарпаття, Бачки та Банату кінця XIX – поч. XX сторіч.

Окремої уваги заслуговує стаття «Пісенні новотвори в українській словесності» [Гнатюк 1981: 41 – 56]. Поштовхом для її написання стали дві пісні про еміграцію, які Володимир Гнатюк записав під час першої експедиції на Пряшівщині. «Записавши ті пісні, я був певний, що вони лише перші вісники пісень нового циклу… я переписав ті пісні і постановив надрукувати їх тут та звернути тим чином увагу спеціалістів на них, чого вони в усякім разі заслуговують» [Гнатюк 1981: 41]. У цій статті вчений детально проаналізував погляди попередників і сучасників на стан і розвиток української народної поезії. Як бачимо, що Володимир Гнатюк досить широко з погляду методології науки дивився на походження та побутування народної пісні, передбачав ті можливі шляхи пошуку, ідучи якими можна збагнути сутність багатьох явищ у фольклорі. Дослідник відкидав песимістичні думки Миколи Цертелєва, П. Лукашевича, О. Мордовцева, П. Куліша про період духовного застою в

житті народу, про занепад української пісні, руйнування якої спричинило виникнення нових народнопісенних жанрів. Натомість протиставляв їм переконливі погляди М. Драгоманова і Б. Грінченка, які вказували на динаміку й еволюцію народнопісенної творчості.

Володимир Гнатюк переконливо довів, що пісенний репертуар має свої межі, поза які не переходить, оскільки для кожної історичної епохи характерний розквіт окремих народнопоетичних жанрів. Тому пісенна творчість не згасає, а далі розвивається й перероджується. Для вченого було характерним широке застосування порівняльного матеріалу, відшукування національно й індивідуально-неповторного в ньому. Зокрема, досліджуючи жанр гаївок, науковець наводить польські, білоруські й російські паралелі. Водночас учений звертає увагу на обставини та форми виконання фольклорного твору, сприйняття тексту, поведінки і впливу виконавців на слухачів. Важливо й те, що Володимир Гнатюк вбачав у фольклорному творі світ, пропущений крізь світогляд народу. Звідси кожен жанр фольклорного твору має свою семантику, своє минуле і сучасне, що може відкритися в результаті дослідження усієї сукупності ознак, які характеризують фольклорний фонд. Увага до тексту була зумовлена, в першу чергу, різнобічними філологічними знаннями дослідника, що виявлялося, зокрема, на правописному рівні. У листі до Ф. Вовка від 20 жовтня 1897 р. Володимир Гнатюк наголошував: «Знаючи, як наша філологія стоїть низько, хоть так багата у нас діалектологія, постановив я собі робити записи в різних сторонах нашої країни, можливо, найвірніші, оскільки мене ухо не зведе, щоби відтак лінгвісти могли ними покористуватися» [Гнатюк 1998: 29].

Результатом багаторічної плідної праці Володимира Гнатюка стало і видання двотомного збірника «Колядок і щедрівок»(1914). Кожен том збірника відкривається «Переднім словом», в якому вчений дає глибокий фаховий огляд бібліографічного матеріалу. Хоча Володимир Гнатюк не полемізує із дослідниками фольклору, та все ж беззаперечно висловлює свою думку щодо жанрової єдності колядок і щедрівок. «Цей поділ зовсім безпідставний і вважаю обі назви – колядки і щедрівки за зовсім рівнорядні терміни, з яких перший є чужого, а другий нашого походження» [Гнатюк 1981: 99]. Згідно з таким підходом дослідник повинен дошукуватися істини у своїх фольклористичних працях, протидіяти помилкам та перекрученням.

Фольклорний твір завжди викликає особливі емоції. Адже емоції визначають цінність твору, його смислову вагу, його довговічність. Найбільші враження виніс Володимир Гнатюк з гуцульського регіону. До речі, саме на Гуцульщині, у Криворівні, вчений написав кращі свої наукові праці. Прадковічні, усталені віками, звичаї гуцулів, їхні вірування в космічну силу Природи – все це викликало особливі враження у Володимира Гнатюка. «Коляда в цілості, як вона ще доховалася на Гуцульщині, – се ніщо інше, як народна опера, в якій побіч співу значне місце займає також музика й танці та деклямація (віншівки). А що кожна опера ділиться на акти, то й тут поодинокі розділи відповідають немов актам опери» [Гнатюк 1981: 99]. Не випадково вчений ілюстрував перший том записом Петра Шекерика-Доника «Як відбуваються коляди у гуцулів».

У «Передньому слові» до другого тому Володимир Гнатюк звертав увагу на особливості жанрів зимової обрядовості, їхні варіанти. На думку вченого, виконавець фольклорного твору, колективний автор, який впливає на його варіантність, обставини, які є рушійними для народження твору – все знаходить вираження у творчому прцесі, тому і є таким важливим при оцінці фольклорного матеріалу.

У своєму науковому доробку Володимир Гнатюк використовував *історико-генетичний метод* інтерпретації фольклорного твору з метою виявлення не лише його приналежності до епохи минулого, але й цінності для майбутніх поколінь як свідчення ролі історичної події в розвитку народної свідомості. Вчений чимало уваги приділив народній творчості про опришків. Він зазначав, що «каждого, що займається фольклором, мусить вдарити факт великого числа пісень і прозових переказів про опришків. І не диво. Опришківство тривало довгі віки, головний його контингент рекрутувався з простого народу, стикався з народом на кожнім кроці, переживав з ним добрі і злі хвилі, тож і неможливо було б, аби не залишив у народній пам'яті ніяких слідів про себе» [Гнатюк 1981: 131]. У статті «Словацький опришок

Яношик у народній поезії» [Гнатюк 1981: 131 – 162] Володимир Гнатюк вдається до своєрідної генетичної історико-культурної ретроспекції, здатної виокремити національні пласти із мандрівних мотивів. Поєднання впливів західних і східних джерел, фольклору, розвиток і варіативність уснопоетичних жанрів і текстів, народні виконавці останніх – ось коло питань, що цікавили вченого. Варто зазначити, що у 1913 році за фундаментальну працю «Народні оповідання про опришків» вчений був удостоєний Академією наук у Петербурзі премії імені О. Котляревського. У відгуку на цю працю хорватський славіст І.В. Ягич схарактеризував Володимира Гнатюка «как самого усердного малорусского этнографа для Галиции и Угорской Руси… этот труд Гнатюка отмечается всеми качествами его добросовестной этнографической деятельности и заслуживает, рядом с прочими трудами, полного признания» [Гнатюк 1998: 256 – 257].

Подальший розвиток науковця відбувався в напрямках розширення дослідницького поля новою тематикою та поглиблення вивчення окремих менш досліджених питань. На початку ХХ сторіччя з'являються вагомі розвідки Володимира Гнатюка: «Знадоби до галицько-руської демонології» (1904) та «Знадоби до української демонології» (1912). Вони присвячені «передхристиянському світогляду наших предків», що його з такою високою майстерністю і пластикою художнього слова відтворив М.Коцюбинський у повісті «Тіні забутих предків».

Спеціальною увагою вченого було «відтворити образ демонічних постатей на підставі матеріалів, записаних з уст народу, але не вдаватися при тім у ніякі інтерпретації, пояснювання та здогади, яких повно у мітологів, та з яких досі мало що устоялось. Найвірніший образ вийде тоді, коли буде чисто описовий, і я сього тримався» [Гнатюк 1981: 215].

Як завжди, Володимир Гнатюк виявив добру обізнаність не тільки з українською, але й європейською міфологією, спробою її наукового осмислення, вмінням репрезентувати народознавчі матеріали. Свідченням цього може бути і звернення до художниці Олени Кульчицької з проханням виготовити ілюстрації до «Нарисів української міфології» та збірок міфологічних оповідань. У листі до художниці від 26 червня 1918 року Володимир Гнатюк висвітлює своє експресивне бачення демонічної постаті: «Приміром, візьмім чугайстра: до першої книжечки повинен прийти його портрет, як він стоїть, чий де в лісі, увесь білий, вищий до смерек; до другої книжечки можна дати сцену, як він танцює з гуцулом, що тому аж постоли розлітаються; до третьої, як чугайстер застромив на рожен русалку і пече її на огнищі, довкола якого сидять гуцули… Мені здається, що як Ви вчитаєтеся в текст, то Вам сподобається і перейме так народна фантазія, що будете в ній гуляти ліпше, як чугайстер з гуцулом» [Гнатюк 1998: 300 – 301]. Не менш цінним є коментар вченого у листі до Олени Кульчицької від 1 лютого 1920 р. «При малюванні образків (і до мітів) прошу тільки вважати, щоби кожде божество мало свій спеціальний вигляд і фізіономію. Вправді, в народі всі ті істоти звуться «нечистою силою», «бідою», «чортом» і т. д., та назва ся одностайна приліпилася до них під впливом християнства, що в образках не повинно відбиватися. І Ви, і я даємо роботу з тих часів, коли наші предки не знали ще християнства» [Гнатюк 1998: 308].

Як представник культурно-історичної школи фольклористики, Володимир Гнатюк обстоював думку, що народні вірування і звичаї походять з прадавнього минулого і, що матеріал, зібраний в сучасності, може орієнтувати в самих першовитоках українського народу, доводити самобутність українського етносу. Вчений сконцентровано висловлював думки, що їх раніше сповідували інші представники української фольклористики: М.Максимович, О.Бодянський, М.Костомаров, О.Котляревський, О.Потебня, М.Драгоманов, а також російські вчені О.Веселовський, О. Пипін, чеські – Франтішек Ржегорж, Іржі Горак, Іржі Полівка, Еміль Голуб та ін.

Усе своє життя вчений популяризував український фольклор. Він розробив план видання серії науково-популярних книжок з фольклору, однак тільки зміг реалізувати лише незначну частину цих задумів. Символічним бачиться той факт, що серед них збірник соціально-побутових казок, виданий у 1917 році. Більшість казок, що увійшли до нього, зібрані в Угорській Руси. У 1918 році вчений видав книжечку народних казок про тварин

(байок), до якої увійшли кращі твори із його двотомника «Українські народні байки» та «Народні байки для дітей» з ілюстраціями художниці Олени Кульчицької. Кращі чарівні (фантастично-пригодницькі) казки, записані в Угорській Руси, вчений видав у 1922 році. Володимир Гнатюк мав на меті більш ретельно дослідити цей найдавніший і до кінця незбагненний жанр. На жаль, мрія його обірвалася.

Казки – перли вчений залишив нащадкам. Сьогодні перед нами через багато років Володимир Гнатюк постає титаном праці, що поглибив та пов'язав українську фольклористику зі світовим набутком, звернув увагу на синкретизм архаїчних традицій, наголосив на визначній ролі рідної мови у формуванні власне культури і цивілізації. Фольклористична спадщина Володимира Гнатюка знайшла різнобічну оцінку ще вчених кінця XIX – початку XX сторіч, проте вона й досі в повному обсязі належно не опрацьована, не осмислена в контексті завдань теорії та методики сучасної української фольклористики, а праці вченого залишаються бібліографічною рідкістю.

Література: *Антологія українського міфу 2006:* Антологія українського міфу: Етіологічні, антропогонічні, теогонічні, солярні, лунарні, астральні, календарні, історичні міфи. У 3-х т. – Т. 1 / Зібрав та упоряд. В. Войтович. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – 912с.: іл.; *Гнатюк 1981*: Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. – Ню Йорк: Записки наукового товариства ім. Шевченка, 1981 – 288 с.; *Гнатюк 1998*: Гнатюк В. Документи і матеріали (1871 – 1989) / Упор. Ярослав Дашкевич, Олег Купчинський, Микола Кравець, Діана Пельц, Анатолій Сисецький. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 1998 – 466 с.; *Мушинка 1975:* Мушинка М. Володимир Гнатюк – дослідник фольклору Закарпаття. – Париж – Мюнхен: Записки наукового товариства ім. Шевченка, 1975 – 117с.; *Українські народні пісні 1971*: Українські народні пісні в записах В. Гнатюка. – К.: Музична Україна, 1971. – 324 с.; *Франко 1982:* Франко І. Володимир Гнатюк. Коломийки. Т. 2 // Франко І. Тв.: У 50 т. – Т. 39. – К.: Наукова думка, 1982. – 688с.

В статье расскрыты основные фольклористические достижения Владимира Гнатюка, его вклад в развитие украинской культуры.

***Ключевые слова**: фольклористика, культурно-историческая школа, компаративный анализ, колядки, гаивки, сказки, басни.*

Трафімчык А.В., к.філ. н. (Мінск)

«Песня беларускіх жаўнераў 1794 года» як гістарычная і культурная каштоўнасць

У статті з історичних та історико-літературних позицій розглядається маловідома «Пісня білоруських жовнірів 1794 року». Головна увага зосереджена на проблемі авторства пісні, її публіцистичному пафосі та питаннях національної самоідентифікації білорусів в добу національних та соціальних визвольних змагань ХУІІІ століття. Вперше публікується копія тексту «Пісні…», зроблена з оригіналу,який зберігається у Вільнюському архіві.

***Ключові слова:** авторство, тенденційність, ідеологеми, текст, цензура, етнонім, національна ідея.*

"Песня беларускіх жаўнераў 1794 года" – ананімны твор, які мае ўкраінскі і польскі аналагі, упершыню быў апублікаваны цалкам толькі ў 1993 г. (адаптавана да сучаснага правапісу) *[Анталогія беларускай паэзіі, 1993:597-598]*. Стасоўна аўтарства "Песні…" усё ж можна выказаць пэўныя меркаванні *[Пяткевіч А., 2005: 133-134]*. Літаратурна-мастацкія асаблівасці сведчаць, што адпачаткова твор пісаўся чалавекам высокаадукаваным, а публіцыстычная энергетыка радкоў наводзіць на думку пра непасрэднае дачыненне аўтара да падзей паўстання. Відавочна, арыгінал пісаўся хутчэй за ўсё па-польску, а затым перакладаўся. Аднак гэта не факт. Думаецца, існуе вялікая верагоднасць, што аўтарства песні належыць знакамітаму кампазітару Міхалу Клеафасу Агінскаму, які быў адным з военачальнікаў падчас збройнага чыну 1794 г. Да таго ж яго постаць арганічна ўпісваецца і ў польскі, і ў беларускі культуралагічны дыскурс, таму нявыключана магчымасць стварэння ім як мінімум двух моўных варыянтаў (напэўна, спярша польскага, затым беларускага) "Песні..." з прапагандысцкай мэтай пашырэння маштабаў паўстанцкага руху (таму і лірычным героем з'яўляецца прадстаўнік запрыгоненых сялянскіх масаў). Тым больш што

М. К. Агінскі на тэму паўстання стварaў мастацкія творы, самым вядомым з якіх з'яўляецца марш паўстанцаў.

"Сваю кампазітарскую дзейнасць ён пачаў у 1790-я гг., калі стварыў шматлікія маршы і песні, што былі шырока распаўсюджаныя сярод касцюшкоўцаў. Сам ён так успамінаў пра гэта: "Я стварыў марш для майго атрада стралкоў са словамі, напісанымі да гэтай музыкі, і з таго часу гэты марш выконваўся ў многіх палках. Я напісаў таксама ваенныя і патрыятычныя песні, якія карысталіся вялікім поспехам, паколькі ўзбуджалі храбрасць, энергію і энтузіязм маіх таварышаў па зброі". М. Агінскі, трэба думаць, быў аўтарам не толькі музыкі, але і слоў да сваіх маршаў. Пра гэта ўскосна сведчыць і ліст Ю. Нямцэвіча, датаваны 3 кастрычніка 1794 г., у якім аўтар піша, што ён ужо не ўпершыню з задавальненнем чытае дасланыя яму нядаўна вершы М. Агінскага. З ліста гэтага можна зрабіць выснову пра існаванне паэтычных твораў М. Агінскага і нават пра высокую ацэнку гэтых твораў старэйшым і больш вопытным паэтам" *[Мазоўка Н., 1994: 73]*.

Сам Агінскі паведамляе пра сябе: "Я пісаў вершы, некаторыя з іх удаваліся, але хутка я зразумеў, што не нарадзіўся паэтам, што мне трэба прыкладаць шмат намаганьняў, каб пакласьці свае думкі на вершы; таму мае дзеці знойдуць сярод маіх рукапісаў толькі некалькі слабых спробаў майго вершаскладальніцкага таленту, што адлюстроўвалі мае душэўныя памкненні, знаёмілі з патрыятычным энтузіязмам, які ажыўляў маё пяшчотнае юнацтва" *[Агінскі М. К., 1998: 94]*. Водгук пра свае паэтычныя здольнасці неадназначны. З аднаго боку ён контрверсіруе з нашай гіпотэзай. Аднак з іншага – па тых вершах, якія да нас дайшлі *[http://kamunikat.fontel.net/www/knizki/pieraklady/siomucha/ahinskija/mkleafas_ahinski.htm]*, можна меркаваць, што гэта самаацэнка больш, чым сціплая. Да таго ж Агінскі выказвае яе ў кантэксце аповеда пра сваё юнацтва, таму зусім неабавязкова тыя словы экстрапаліраваць на ўсю біяграфію таленту. Прынамсі пра свае кампазітарскія здольнасці, праз якіх Агінскі і стаў знакамітым, ён таксама не паведамляе як пра нешта надзвычайнае, хоць і адзначаў "вялікі поспех" ягоных музычных твораў *[Агінскі М. К., 1998: 96]* .

Аднак выказаная гіпотэза патрабуе пільнага перадусім лінгвістычнага і літаратуразнаўчага аналізу на прадмет ідэнтыфікацыі і атаясамлення "Песні…" з тымі нешматлікімі паэтычнымі творамі М. Агінскага, што змаглі захавацца да нашага часу (у тым ліку з дапамогай сучасных інфармацыйных тэхналогій). Да таго ж, балазе, дайшлі да дня сённяшняга і публіцыстычныя ды мемуарныя творы, якія склалі чатыры тамы, што стала б каструктыўным кантэкстам для такога даследавання. У іх, як сцвярджае Наталля Мазоўка, ярка выявіўся талент Агінскага гісторыка і бліскучага апавядальніка. Але, адзначае яна ж, літаратурны бок творчай спадчыны такой выбітнай фігуры эпохі Асветніцтва вывучаны недастаткова *[Мазоўка Н., 1994: 73]*.

Знаходзіцца яшчэ магчымы аўтар "Песні..." – гэта Якуб Ясінскі, таксама ліцвін, удзельнік паўстання. Менавіта яму некаторыя схільныя прыпісваць твор. "Ён стаў прыхільнікам радыкальных метадаў барацьбы і самым патрыятычным паэтам эпохі Асветніцтва ў ВКЛ. Вершы Якуба Ясінскага разыходзіліся па ўсёй Рэчы Паспалітай, разносілі сярод людзей вальнадумныя ідэі" *[Несцярчук Л. М., 2006: 81]*.

Складаны лёс "Песні беларускіх жаўнераў 1794 года". "У верасні 1935 года, у сувязі з VI з'ездам польскіх гісторыкаў, бібліятэка Віленскага універсітэта арганізавала выстаўку, прысвечаную мінуламу літоўска-беларускіх зямель. Адзін з арганізатараў выстаўкі, вядомы калекцыянер Міхал Бранштэйн, падрабязна апісаў экспанаты выстаўкі ў II томе "Дзённіка VI агульнага з'езду польскіх гісторыкаў у Вільні". У якасці аднаго з найбольш рэдкіх экспанатаў ён назваў рукапіс невядомай "Песні беларускіх жаўнераў" з 1794 года. Аднак сам тэкст твора ні тады, ні пазней апублікаваны не быў, а сляды яго згубіліся" *[Мальдзіс А., 1987: 37-38]*. Адаму Мальдзісу з дапамогай Генадзя Кісялёва ўдалося патрапіць на след і адшукаць рукапіс у 21 фондзе аддзела рукапісаў Цэнтральнай бібліятэкі АН Літоўскай ССР (зыходныя дадзеныя за савецкім часам). Гэта чатыры старонкі створанага лацінскай графікай рукапіснага тэксту, як вызначыў А. Мальдзіс, з яўнымі арфаграфічнымі прыкметамі XVIII ст.

Ідэалагемы савецкага часу, тагачасная метадалогія абумовілі некаторыя моманты тэндэнцыйнасці пры аналізе паважанага даследчыка. Нягледзячы на сцвярджэнне аб

патрыятычным і антыімперыялістычным характары песні, А. Мальдзіс, падвяргаючы крытыцы і недарэчным з пазіцый сённяшняга дня нараканням, указвае на шляхецкую абмежаванасць невядомага аўтара са Слонімшчыны, які "яшчэ ўскладае вялікія спадзяванні на боскую дапамогу, на тое, што "вольнасць" беларусам дадуць паны", і "не зусім разумее розніцу паміж рускім народам і царызмам". А. Мальдзіс закрывае вочы на тое, што Касцюшка, аўтарытэт якога быў бясспрэчны ў любых колах, у тым ліку сярод ворагаў, лічыў неабходным адмяніць прыгоннае права, стварыць грамадства вольных людзей, што знайшло адлюстраванне і ў песні (*"Вольнасць для нас паны даюць / І за людзей нас прызнаюць").*

Гэта адпавядае пазіцыі будучага ачольніка паўстання: "Толькі за шляхту ваяваць не буду. Жадаю свабоды для ўсяго народа і толькі для яго гатовы ахвяраваць жыццё". І ўжо падчас абвяшчэння і разгортвання паўстання Касцюшка ўрачыста прысягнуў, што нададзеную яму ўладу ён выкарыстае для "абароны нашых межаў, для аднаўлення народнага самаўладдзя і ўмацавання ўсеагульнай свабоды": "Хачу знішчыць непрыяцеля і выканаць справядлівую волю народа. Няхай ён установіць такі ўрад, які будзе яму падабацца" *[Чаропка В., 2004: 14]*. Больш таго, сама шляхта не была адназначнай у сваіх адносінах да паўстання, бо многія лічылі Касцюшку ледзь ні за рабаўніка, які прыйшоў пазбавіць іх шляхецкіх вольнасцей *[Ibidem: 15]*.

"Сацыялагічныя меркі" савецкіх даследчыкаў у дадзеным выпадку не зусім прымальны. Акрамя згаданых радкоў, адзінае, за што яшчэ можна зачапіцца тымі стэрэатыпамі з'яўляюцца словы "здрада ёсць ужо ў сенаце", што цалкам стасуюцца з рэакцыяй патрыётаў на дзеянні ўдзельнікаў Таргавіцкай канфедырацыі (1792), калі многія магнаты, шляхцічы і сам кароль перайшлі на бок рэнегатаў-таргавічан. Дый падчас паўстання элітныя страты не перавышалі паловы ад агульнай колькасці ўдзельнікаў інсурэкцыі, а на беларускіх тэрыторыях і таго меней. Апрацаваныя архіўныя дакументы паведамляюць, што наогул ва ўзброеным выступленні было 50 % шляхты, 37 % – сялянаў, 10 % – мяшчанаў (3 % застаецца на іншыя катэгорыі грамадства), а з тэрыторыі сучаснай Беларусі – адпаведна 44 %, 36 %, 20 %, што складае 100 % *[Анішчанкі Я., 2001: 4]*. (Дарэчы, тэрмін "паўстанне", хаця ён выкарыстоўваўся і самімі ўдзельнікамі, думаецца, не зусім адпавядае развіццю падзей тагачасся, таму што па сутнасці ішла вайна за захаванне дзяржаўнай незалежнасці Рэчы Паспалітай з яе боку і за набыццё калоній з боку саюзнікаў, таму, магчыма, варта было б тую ваенную барацьбу народа маркіраваць як збройны чын ці вайну як такую, што часткова, відаць, з прычыны дасягнення навуковай карэктнасці, робіць Я. Анішчанка ў назове свайго выдання. Тэрмін жа "паўстанне" ў пэўным сэнсе легалізоўваў правамернасць расійскіх імперыялістаў на гэтыя землі, якія нібыта адбіліся ад "Руси-матушки".)

Як сведчыць поўны тэкст, без цэнзурных купюр, прысутнасць у самой песні яскравейшых контраргументаў тэзе аб братэрстве беларускага і рускага народаў не дазволіла апублікаваць яе цалкам за савецкім часам, бо гэта дапамагло б аб'ектыўна расставіць акцэнты пры аналізе песні, а таксама, улічваючы высокую культурна-гістарычную вартасць твора з прычыны яго аператыўнасці і публіцыстычнай скіраванасці, настрояў значнай часткі насельніцтва інкарпараваных тэрыторый. Насамрэч яна мае перадусім выразны нацыянальна-патрыятычны беларускі пафас (*"Няхай Москаль уступае, / Няхай Беларусаў знае. <...> Дамо сабе рукі ўзаем, / Бацькаўшчыну адзыскаем".*) і з'яўляецца палымяным заклікам адстаяць незалежнасць Айчыны перад прускай і маскоўскай навалай (*"Атаманы і Казакі, / Бійма Маскву і Прусакі".*). Прычым падкрэсліваецца антырасійскасць паўстання, ачоленага Касцюшкам (*"Пойдзем жыва да Касцюшкі, / Рубаць будзем Маскалюшкі"* .).

Выкарыстанне слова "Маскаль" побач з такімі этнонімамі, як "Немцы", "Прусакі", да таго ж напісанне яго з вялікай літары, якое было прынята стасоўна этнонімаў, кажа пра тое, што "Маскалямі" ў нашым выпадку называюцца расейцы як дзяржаватворная нацыя (у якасці палітоніма), а "Масквою" – іх краіна. Пад гэтакім жа значэннем мы знаходзім разглядаемыя словы ў літаратурных помніках даўняй беларускай літаратуры (да першай паловы XVIII стст.), прычым калі пад Масквою можа разумецца часта і сам горад, то назвы "Маскалі" ці "маскоўцы" маюць на ўвазе нацыянальную або геапалітычную прыкмету, але не сацыяльную. Так, у "Гутарцы аднаго паляка з Маскалём на Маскоўскім замку ў годзе 1601" Маскаль

азначае свой сацыяльны статус як “халопа гаспадарскага” (ён быў баярынам), ад чаго Паляк не перастае яго называць Москалем *[В. А. Чамярыцкі, 2003: 501]*. Значэнне маскалёў як жаўнераў, відавочна, усталявалася пазней збройнага чыну пад кіраўніцтвам Касцюшкі, хутчэй за ўсё ў XIX ст. у сувязі з рэкруцкімі наборамі ў Расею. Але тое значэнне аніяк не выцесніла этнічнае. Так, у “Гутарцы старога дзеда” (апублікавана ў 1861 г.) назіраецца апазіцыйнае супрацьпастаўленне “палякі – маскалі” перадусім у нацыянальным сэнсе *[Карский, Е. Ф., 2006: 351-352]* (маем і пазнейшыя прыклады, датаваныя ўжо XX ст. *[Токць С., 2005: 93]*). Дастасаванне ж да слова “маскалі” толькі значэння салдатаў адносна фальклорных твораў, якія нарадзіліся падчас і адразу пасля падзей 1794 г., бачыцца не зусім карэктным, да таго ж гэта прыніжае сэнс свядома антыімперыялістычнай барацьбы народаў Рэчы Паспалітай і адстойвання імі сваёй незалежнасці ў збройным чыне супраць драпежных суседніх кран *[Трафімчык А., 210: 89-95]*.

Аляксей Пяткевіч бачыць у “Песні…” пэўны момант знакавасці і паказальнасці для станаўлення нацыянальнай ідэі беларусаў у агульным кантэксце паўстання 1794 г., галоўнай мэтай якога, як даволі зладжана (на яго погляд) сцвярджаюць гісторыкі, з’яўлялася адраджэнне Рэчы Паспалітай нібыта без якіх-кольвек сепаратысцкіх імкненняў. “Аднак беларуская мова паўстанцкіх песень – вельмі важны паказчык таго, што нараджалася ў гэтым асяродку (шляхецкай інтэлегенцыі – А. Т.) менавіта беларуская свядомасць. <…> [У “Песні…”] адлюстраваны, такім чынам, не дробныя, побытавага ўзроўню клопаты, а каардынальныя пытанні быцця беларускага народу. Ці ж не дзейнічае тут беларуская звышзадача аўтара? Пэўна, што так” *[Пяткевіч А., 2005: 133-134]*. Хочацца дадаць, што паколькі твор мае ўкраінскую ды польскую версію таксама, невядомы аўтар у дадзеным выпадку свядома выкарыстоўвае беларускую (можна меркаваць, ужо не ліцвінскую) мову, дакладна ідэнтыфікуючыся на фоне суседзяў, ужо тады ўсведамляючы нацыянальную дыферэнцыяцыю ў катэгорыях Новага часу, хоць станаўленне мадэрных польскай, украінскай і беларускай нацый адбывалася не сінхронна. Беларусы ў сваім нацыянальным развіцці адставалі ад заходніх і паўднёвых суседзяў, таму так важна, што адзін з варыянтаў песні мае, кажучы словамі А. Пяткевіча, беларускую звышзадачу, – гэта паказчык мінімізацыі разрыву ў развіцці паміж суседнімі народамі, якія ў той гістарычны момант сталі пад сцягі паўстанцаў на чале з Касцюшкам – прадстаўніком народа, калі можна так сказаць, будучых беларусаў.

Можна спадзявацца, што публікуемая ўпершыню копія “Песні…” каталізуе яе далейшае навуковае асэнсаванне, бо застаецца вялікі шэраг магчымых аспектаў вывучэння твора – ад устанаўлення аўтарства да гісторыка-мовазнаўчых пытанняў.

Аўтар удзячны спадарыні Ліліі Плыгаўцы за копію песні, зробленую ў Віленскім архіве і дасланую для дадзенай публікацыі.

970. VAF-L1.

Pieśnia białoruskich żaururou 1794 roda.

Wźmiem kosy dy ianczarki
Poydziem hordyćehnuć karki.
Nachay Maskal ustupaić,
Nuchay Biełarusou znaić
Uro Mosury ich pabili
I swoiey riamli wyhanili
Poydziem z imi i złuczymsia
Maskwie, Rumcam niedamymsia.
Nuże Chłopcy! nuże żywa
Ciapier maiem dla nas żniwa.
Haspodź Boh nam u pomoc staić
Naszu sławu nam wiartaić.
Nuże żywa woy Sotniki
Wy Hałoycy Dziesiatniki
Damo sabie ruki wzaiem
Bażkauszczynu adrzykaiem.

970. VAF-L1.

Atamany i Karaki
Biymo Maskwu i Rusaki
Kali usich ich wytaucziemo,
Tahdy u siało powiorniemo.
Pomnim dobra sto rabili
Jak nas driorli, iak nas bili.
Dokul budziem tak mawaci?
Hodzi nam siadzić u chaci.
Kaniy nam parazidzali
Sto chawali, to i brali
Poydziem żywa da Kaciuszki
Rubać budziem Maskalinki
Naszto riamki nam zabrali?
Naszto u paty zahawali?
Dzorki, żonki nam hwałoili,
Tre dzb my im zapłacili.
Pahulaiem, pahulaiem,
Komendantau usich pazaiem.
Maskalau, Rumcau u baćoi
Budziem razać i hałoci.

Ci wo my usi sabaki?
Haspadzy—nie Burłaki
Zaszto maiem hrydu znaci?
Zaszto cierpić nasza Maci?
Pradawaymo awy, woły,
Żyta i swinu dy usie doły.
Nuchay Kiondz nas pasviaczi,
Nuchay Boh nam pamahaci!
Bywai zdorowa Hrypina!
Paroszka! maia dziaucziyno!
Ać was ciapier odyjiżdżaiem
Do Kaciuszki usi pystaiem.
Kali nazad powiarniemsia
Tahdy z wami usiaśniemsia.
Wolnaść dla nas Pany daiuć
I za ludziey nas pryznaiuć.
Zdrada iość wo u Suraci
ak my budziem hnić u chaci?
Wźmiem kosy dy ianczarki
Bażniem hordyć hnić karki!

1. *[Анталогія беларускай паэзіі, 1993]: Анталогія беларускай паэзіі*. У 3 т. Т. 1. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1993. – С. 133-134, 597-598; 2. *[Пяткевіч А., 2005]: Пяткевіч А.* Станаўленне беларускай нацыянальнай ідэі ў кантэксце культурнага руху XIX ст. // Białoruskie Zeszyty Historyczne, 2005, Z. 23. – S. 133-134; 3. *[Мазоўка Н., 1994]: Мазоўка Н.* «Возьмем косы ды янчаркі…»: Паплечнікі Тадэвуша Касцюшкі – Ю. Нямцэвіч, Я. Ясінскі, М. Агінскі // Роднае слова, 1994, № 2. – С. 73; 4. *[Агінскі М. К., 1998]: Агінскі М. К.* Мая біяграфія // Спадчына, 1998, № 5. – С. 94; 5. *[http://kamunikat.fontel.net/www/knizki/pieraklady/siomucha/ahinskija/mkleafas_ahinski.htm]:* Гл. лірыку, верагодна, яго аўтарства: http://kamunikat.fontel.net/www/knizki/pieraklady/siomucha/ahinskija/mkleafas_ahinski.htm; 6. *[Несцярчук Л. М., 2006]: Несцярчук Л. М.* Андрэй Тадэвуш Банавентура Касцюшка: Вяртанне героя на радзіму / Л. М. Несцярчук. – Брэст: ААТ "Брэсцкая друкарня", 2006. – С. 81; 7. *[Мальдзіс А., 1987]: Мальдзіс А.* З літаратуразнаўчых вандраванняў: Нарысы, эсэ, дзённікі. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1987. – С. 37-38; 8. *[Чаропка В., 2004]: Чаропка В.* «Сябар прыгнечаных, вораг прыгнятальнікаў». Тадэвуш Касцюшка // Беларускі гістарычны часопіс, 2004, № 12. – С. 14; 9. *[Ibidem]: Ibidem*. – С. 15; 10. *[Анішчанкі Я., 2001]:* Восстание и война 1794 года в литовской провинции / Укладанне, рэдакцыя і прадмова Я. Анішчанкі. – Мн.: Моладзевае навуковае таварыства, 2001. – С.; 11. *[В. А. Чамярыцкі]*: Анталогія даўняй беларускай літаратуры: XI – першая палова XVIII стагоддзя / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы; Падрыхт. А. І. Богдан і інш. Навук рэд. В. А. Чамярыцкі. – Мн.: Беларуская навука, 2003. – С. 501; 12. *[Карский, Е. Ф., 2006]: Карский, Е. Ф.* Белорусы: 3 т. Т. 1. / Е. Ф. Карский / Уступны артыкул М. Г. Булахава, прадмова да першага тома і каеметарыі В. М. Курцовай, А. У. Унучака, І. У. Чаквіна. – Мн.: БелЭн, 2006. – С. 351-352; 13. *[Токць С., 2005]: Токць С.* Беларуская ідэнтычнасць у XIX ст. // Białoruskie Zeszyty Historyczne, 2005, Z. 24. – S. 93; 14. *[Котлярчук А., 2002]: Котлярчук А.* Швэды ў гісторыі й культуры беларусаў. – Мн.: Выдавецтва «Энцыклапедыкс», 2002. – С. 117; 15. *[Мінскевіч С., 2002]: Мінскевіч С.* Пасланне з Парыжа. Пераставрэнне верша Адама Міцкевіча "Да прыяцеляў маскалёў" // Роднае слова, 2002, №2. – С. 26; 16. *[Трафімчык А., 2010]: Трафімчык А.* Пра значэнне оніма "Маскаль" у беларускім дыскурсе: спроба канкрэтызацыі // Трафімчык А. Пра нашу і вашу гісторыю. – Баранавічы: Баранавіцкая гарадская арганізацыя Грамадскага аб'яднання "Таварыства беларускай мовы імя Францішка Скарыны", 2010. – С. 89 – 95; 17. *[Пяткевіч А., 2005]: Пяткевіч А.* Станаўленне беларускай нацыянальнай ідэі ў кантэксце культурнага руху XIX ст. // Białoruskie Zeszyty Historyczne, 2005, Z. 23. – S. 133-134.

Трофимчик А.В. «Песня белорусских жовнеров 1794 года» как историческая и культурная ценность.

В статье с исторических и историко-литературных позиций рассматривается малоизвестное произведение неизвестного автора. Главное внимание уделяется проблеме авторства песни, ее публицистическому пафосу а также вопросам национальной самоидентификации белорусов пери ода национального и социального освободительного движения XVIII века. Впервые публикуется копия оригинала «Песни…», сделанная в Вильнюсском архиве.

Ключевые слова: *авторство, идеологема, тенденциозность, цензура, этноним, национальная идея.*

Остап Черемшинський,
директор Етнографічно-меморіального
музею Володимира Гнатюка

Дружба і співпраця Лесі Українки та Володимира Гнатюка на полі української культури

У статті розкривається багатогранна постать Володимира Гнатюка, його творча дружба з багатьма діячами української культури. Особлива приязнь і співпраця була з Лесею Українкою. За його сприянням побачили світ збірки лірики поетеси, переклади та інші твори.

Ключові слова*: Володимир Гнатюк, Леся Українка, поезія, збірка, цикл, рецензія.*

Ostap Cheremshynsky Friendship and cooperation with Lesya Ukrainka and Volodymyr Hnatiuk in the field of Ukrainian culture.

This article shows the many-sided personality of Volodymyr Hnatiuk, his friendship with many figures of Ukrainian culture. His special benevolence and cooperation were connected with Lesya Ukrainka. Poetess's lyrics collections, translations and other works were published with his help.

***Key words**: Volodymyr Hnatiuk, Lesya Ukrainka, poetry, anthology, cycle, opinion.*

У 1898 році Володимир Гнатюк налагодив листування з найвидатнішою поетесою України Лесею Українкою, щоб заохотити її до видання своїх віршів у Львові окремою книжкою. Він надіслав їй деякі видання «Українсько-руської видавничої спілки», де працював секретарем. Поетеса була дуже задоволена тими виданнями й охоче погодилася, щоб її поезії були оприлюднені в серії «Літературно-наукової бібліотеки» цього видавництва.

Відомо, що в 1893 році під дбайливим наглядом Івана Франка у Львові побачила світ перша збірка лірики Лесі Українки «На крилах пісень». Навесні 1899 року В. Гнатюк звернувся до Лесі Українки з пропозицією видати нову збірку її творів. Він власноручно переписав окремі поезії, що були опубліковані в різних виданнях і вислав їх для апробації авторці до Берліна, де вона в той час лікувалася. Крім того, вчений запропонував поетесі напоказ три книжки «Видавничої спілки», серед яких були новели Ольги Кобилянської.

Невдовзі Володимир Гнатюк отримав лист із Берліна від Лесі Українки, в якому 10 травня 1899 року писала: «Дуже дякую за книжки, мусилисте ласкаві прислати мені. Видання гарненькі, я нічого не маю проти, щоб мої вірші були так видані. Брошюровка тілько трохи погана, аркуші страх розлітаються, як тілько книжка розрізана, але певне сього вимагає економія, то вже, либонь, так і буде… Будьте ласкаві, скажіть тому, хто переписує мої вірші, аби переписав оглав моїх віршів у збірці «На крилах пісень», бо я добре не пам'ятаю, які власне з моїх поезій увійшли туди, отже, боюся, щоб не умістити до нової збірки щось давнього. Ще питання: чи повинна збірка складатися тілько з оригінальних річей, чи можуть увійти деякі переклади?.. Ще одно прохання: при переписуванні віршів кажіть зазначити дату, яка стоїть під ними, а коли її бракує, то хоч дату того числа часописі, де уміщена… Шкода, коли книжки не підуть на Україну, бо варто, щоб ширша громада прочитала їх. Надто оповідання п. Кобилянської, се просто окраса нашої літератури.

Хіба далі писати на сю тему, але так раптово заболіла голова, що годі. От і літератка з мене! Зостаюся з правдивим поважанням Леся Українка».

Коли поетеса отримала переписані вірші Володимиром Гнатюком, то була приємно вражена. Між редактором і автором встановлюються тісні контакти та атмосфера гармонійної співпраці, за якої обидві сторони прислухалися до взаємних порад.

Авторка сама здійснила коректуру присланої їй верстки. 29 липня 1899 року в листі з Гадяча вона писала: «Посилаю коректу, як лиш можу хутко, тим спішусь і пишу коротко. Зробіть велику ласку, нагляньте особисто, щоб на 24 ст. було надруковано як слід (там з двох куплетів зроблено один і тим затерто навіть значення віршів, бо діалог збився). Я б навіть хотіла побачити сей листок раніш, ніж вийде книжка, боюся я таких речей…

Не пам'ятаю, чи надісланий був листок з заголовком «Поеми»? Чи се я згубила, чи його не було? Коли не було, то, будьте ласкаві, кажіть надрукувати… Сердечно дякую за клопіт коло моєї книжки!»

Тоді ж Леся Українка працювала над перекладом передмови до поеми Генріха Гейне «Атта Троль». У листі від 24 серпня 1899 року з Гадяча до Києва вона писала матері: «Як там наші гості-дами? Коли ще не поїхали, то кланяйся їм від мене. Будь ласкава, передивись мій переклад передмови до «Атта Троля» і віддай його п. Кобринській, хай передасть Гнатюкові вкупі з «Атта Тролем», а коли п. Кобринська вже поїхала, пошли передмову просто Гнатюкові (вулиця Чернецького, 26), а я вже йому раніш писала, що переклад «Атта Троля» йому привезуть… Праця над виданням збірки «Думи і мрії» триває: «Я дістала 6 аркушів чистих (96 стор.), а Вам відіслала всю коректу, яка належалась, – досі, сподіваюсь, Ви її отримали, – пише поетеса в листі від 27 серпня 1899 року з Гадяча. – Книжок спілки не отримала жодної, велика шкода, коли Ви послали їх три: якби одна, то все б менша втрата. Очевидно, я вже не отримаю їх…

Будьте ласкаві сповістити мене, як отримаєте «Атта Троля». З правдивим поважанням Леся Українка». Лесині «Думи і мрії» з великою любов'ю і дбайливістю готував до друку

великий слов'янський учений, видатний український етнограф і фольклорист Володимир Гнатюк, оприлюднивши їх у Львові наприкінці 1899 року.

«Думи і мрії» – друга за хронологією книжка поезій Лесі Українки – була епохальним явищем в історії політичної та інтимно-пейзажної лірики. Після її виходу у світ Володимир Гнатюк відразу ж написав свою рецензію на видану ним збірку поезій Лесі Українки і опублікував її в розділі «Хроніка і бібліографія» на 127 – 128 сторінках 10 книги 8 тому «Літературно-наукового вісника» за 1899 рік. Відомо, що за безпосередньої участі Володимира Гнатюка поема Генріха Гейне «Атта Троль», переклад якої з німецької здійснила Леся Українка, була опублікована в дев'ятій книзі «Літературно-наукового вісника» за 1900 рік.

11 лютого 1900 року в листі з Києва поетеса писала Володимирові Гнатюку: «Вчора я зовсім несподівано, через люди, довідалась, що мій «Атта Троль» вже друкується у «Віснику», але ж ні «Вісника», ні мого перекладу не бачила… Будьте ласкаві відповісти мені на моє, ще зовсім давнє запитання, як же буде з перекладами д. Славінського, що мали видаватися вкупі з моїм «Атта Тролем»? Чи маю післати Вам його переклад драми Гейне «Ратклїф», що маю у себе? Де і як будуть друкуватись його балади (з Гейне теж), що він лишив у Львові, бувши там навесні… Незабаром я виїжджаю до Петербурга, де буду бачити д. Славінського, то могла б йому дати якесь пояснення, як стоїть справа з виданням його праці».

«Коли я виїздила з Києва, оце вже два тижні тому, що лишила там приготовлену для Вас посилку «Ратклїфа» і просила послати Вам того ж таки дня, – пише поетеса в листі від 30 травня 1900 року з Гадяча до вченого у Львів. – Не маю жодної відомості, чи послана Вам і чи отримали ви її. Отже, будьте ласкаві повідомити мене про се. Мені передав д. Труш, ніби Ви в листі до нього допитувались, чому я не шлю Вам рукописів до друку… Крім того, рукопись «Ратклїфа» була якийсь час потрібна в Києві для певних сценічних проектів – з неї розписувались ролі… Ще раз прошу Вас, шановний добродію, відповісти мені на два не раз задавані питання: чи маєте в себе манускрипт «Балад» Гейне (в перекладі Славінського) і що сталося з моїм перекладом Гейнової передмови до «Атта Троля»?... Посилаю оце для «Вісника» два свої віршики, написані ще зимою, та чомусь досі затримані дома. Згодом пришлю свій переклад одноактної драми Метерлінка «Неминуча»… Щиро вітаю Вас і всю шановну редакцію «Вісника». З правдивим поважанням Леся Українка».

1900 року Володимир Гнатюк на сторінках «Літературно-наукового вісника» опублікував переклад драми Метерлінка «Неминуча». Тут він регулярно друкував нові твори Лесі Українки. Окрім того, вчений стежив за творами поетеси, опублікованими в інших виданнях, та час від часу рецензував їх у редагованих ним виданнях. Так, написав рецензію на статтю Лесі Українки «Малорусские писатели на Украине», яка побачила світ у журналі «Жизнь» за 1900 рік, та помістив на 127 – 128 сторінках другої книги 12 тому «Літературно-наукового вісника» за той же рік.

У 1901 році Леся Українка за порадою Ольги Кобилянської виїхала на лікування в Буркут. Сюди, в «Карпатську Швейцарію», яку відкрив для цивілізованого світу Володимир Гнатюк, часто приїжджали дослідники духовної та матеріальної культури гуцулів письменники, науковці, етнографи, фольклористи та художники. Разом з відомим мистецтвознавцем, фольклористом Климентом Квіткою Леся Українка їхала через Кути, Косів до Буркута.

20 липня 1901 року вони зупинилися в селі Яворів на Косівщині в Ольги Окуневської – учениці композитора Миколи Лисенка, з якою Леся познайомилася ще в Києві. Потім – зупинка в Криворівні, де тоді відпочивали Іван Франко та Володимир Гнатюк зі своїми родинами. В листі до Ольги Кобилянської від 1 серпня Леся Українка повідомила: «…там нас прийняли Волянські теж дуже добре та ще й потім дали нам до Буркута цілу пачку книжок, переважно етнографічних… Натурально, бачили ми там Франків і Гнатюків. Згадували теж і про когось, Франко дуже хвалить чиєсь «Під голим небом»… («Хтось» – так підписувала свої листи Леся Українка, «Комусь» – до Ольги Кобилянської – О. Ч.), охоче згодився написати

передмову до німецької збірки (йдеться про збірку О.Кобилянської, перекладену німецькою мовою), яку збирався видати німецький літератор Л. Якобовський).

24 липня поетеса прибула до Буркута, де прожила до 30 серпня. Поселившись у невеличкому будиночку лісничого, Леся часто ходила в гори, зустрічалася з людьми, бесідувала з ними. Зелені гори надавали їй натхнення до творчості, викликали в неї прагнення творити. Вона написала: «Гей, піду я в ті зелені гори, / Де смереки гомонять високі, / Понесу я жалі одинокі / Та й пущу їх у гірські простори». У листі до батька від 25 липня поетеса повідомляла: «Тепер я пишу в самій «натуральній» обстановці, в лісі (за 50 шагів від моєї хати), під величезною смерекою і навколо самі тільки дерева та папороть, птиці співають, Черемош шумить, а з ним навперейми шумить отой залізний поток, що то власне Буркутом зветься. Якби не сей шум, було б зовсім тихо, людей не чуть, вітру нема (він тут рідко буває, гори не пускають). Як я тут не поправлюсь, то вже не знаю, якого клімату треба».

У Буркуті бажаними й частими гостями були Володимир Гнатюк, Наталя Кобринська з чоловіком та Іван Франко, який кожного разу приносив Лесі форель та наспівував приємним баритоном галицькі народні пісні. Особливо вразила її, за свідченням сучасника, «І змістом, і мелодією пісня з Нижньова над Дністром»: «Я гадаю, що то місяць сходить. / А то милий по садочку ходить…» У Буркуті з голосу Івана Франка Климентій Квітка записав тридцять одну західноукраїнську пісню. Леся Українка також часто співала волинських і взагалі українських пісень. Одну – «Ой, не шуми буйним листом» – записав студент М. Харжевський, а відтак вона стала широко відомою на Західній Україні.

29 липня 1901 року в листі до Івана Франка поетеса просила: «Чи не будете ласкаві розпорядитися, аби мені останнє число «Вісника» прислали в Буркут – я тут, напевне, до кінця серпня пробуду, хотіла б мати «Вісник» поки тут, бо, може, на Україні трудніше буде здобути». В 1902 році у Чернівцях Ольга Кобилянська разом з Осипом Маковеєм видають третю збірку творів Лесі Українки «Відгуки». Після її виходу у світ Володимир Гнатюк відразу ж пише на неї рецензію і публікує її на 40 сторінці 6 книги 18 тому «Літературно-наукового вісника» за той же рік. У листі із Сан-Ремо від 17 листопада 1902 року Леся пише: «Високоповажний Добродію, ось посилаю обіцяні вірші. Все ніяк не могла зібратись переписати їх. Згодом можу прислати ще, коли треба, а на сей раз, може й досить?»

1903 року у Львові в друкарні Наукового товариства імені Шевченка (редакція «Літературно-наукового вісника») Володимир Гнатюк видав книжку Генріха Гейне «Атта Троль. Ратклїф. Баллади» (Переклади Лесі Українки і Максима Славінського), в якій передмова Гейне та «Атта Троль» перекладені Лесею Українкою. (Ця книжка від 1 вересня 1968 року експонується в експозиції третьої кімнати музею В.Гнатюка).

Новий етап взаємин Лесі Українки з Володимиром Гнатюком настав у 1908 – 1909 роках у зв’язку із заходами поетеси в справі записів українських народних дум. Леся Українка разом із своїм чоловіком Климентом Квіткою вирішила влаштувати і фінансувати спеціальну фольклористичну експедицію, спрямовану виключно на записування дум від найвідоміших кобзарів Східної України. Поетеса звернулася до Володимира Гнатюка як секретаря Наукового товариства імені Шевченка, щоб він порекомендував їй якогось галицького етномузиколога, здібного записувати складні мелодії дум. Учений познайомив її з Філаретом Коллесою, якого вважав кращим музичним фольклористом Західної України.

В експедиції, в якій, окрім Лесі Українки, Климента Квітки та Філарета Коллеси, брав участь також великий знавець українських дум Опанас Сластіон, тому вона була дуже плідною. Її членам вдалося записати на фонографічні валики думи від найкращих кобзарів України. Головна проблема полягала в переписі-розшифруванні зібраного матеріалу, для чого був потрібний фонограф, якого в той час у Львові не було. Роздобувши потрібні кошти, Володимир Гнатюк домігся того, що НТШ закупило два фонографи, за допомогою яких Філарет Колесса розшифрував мелодії дум.

Згодом на прохання Лесі Українки Володимир Гнатюк подбав про видання збірника Філарети Колесси «Мелодії українських народних дум» (Львів, 1910 – 1913). До речі, Володимир Гнатюк запросив Лесю Українку до участі у двох ювілеях Івана Франка; вона запропонувала свої твори до першого збірника «Привіт Д-ру Івану Франку в 25-літній ювілей

літературної його діяльності», що побачив світ за редакцією В.Гнатюка наприкінці 1898 року, де було оприлюднено поезії Лесі Українки «Товаришці на спомин», «Поет під час облоги» та оповідання «Рятуйте!» її метері Олени Пчілки, а до другого «Привіт Іванові Франкові в сорокаліттє його письменницької праці» – «Триптих» (з Єгипту) Лесі Українки, що мав побачити світ у 1914 році, але через воєнне лихоліття його видав Володимир Гнатюк лише через два роки – 1916 року.

Дружба та співпраця Лесі Українки та Володимира Гнатюка – яскрава сторінка в історії літератури та науки України.

Література: *Гайне 1903*: Гайне Г. Атта Троль. Ратклїф. Баллади. / Переклад Лесі Українки і Максима Славінського. – Львів: НТШ, 1903.; *Ставицький 1970*: Ставицький О. Леся Українка (Етапи творчого шляху). – К.: Дніпро, 1970.; Шаховський С. Леся Українка: Критико-біографічний нарис. – К.: Дніпро, 1971.; *Кирилюк 1971:* Кирилюк Є. Мужнє слово поетеси: До 100-річчя від дня народження Лесі Українки. – К.: Знання, 1971.; *Денисюк 1983*: Денисюк І. Поезія революційного гарту і ніжності // Леся Українка «Думи і мрії». – Львів: Каменяр, 1983.; *Мушинка 1987*: Мушинка М. Володимир Гнатюк: Бібліографія друкованих праць. – Едмонтон: КІУС-АУ, 1987.; *Мушинка 1987*: Мушинка М. Володимир Гнатюк: Життя та його діяльність у галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. – Париж – Нью-Йорк – Сідней – Торонто: НТШ, 1987.; *Погребенник 1990*: Погребенник Ф. Народною творчістю натхненна: До 120-річчя від дня народження Лесі Українки. – К.: Знання, 1990.; *Мороз, Мушинка 1992*: Мороз М., Мушинка М. Володимир Гнатюк (1871 – 1991): Бібліографічний покажчик. – Львів: НТШ, 1992.; *Мороз 1992*: Мороз М. Літопис життя та творчості Лесі Українки. – К.: Наукова думка, 1992.; *Володимир Гнатюк 1998*: Володимир Гнатюк: Документи і матеріали (1871 – 1989). – Львів: ЦДІА-НТШ, 1998.; *Дуда, Черняхівський 2008*: Дуда І., Чернихівський Г. Леся Українка // Тернопільський Енциклопедичний Словник. – Тернопіль: Збруч, 2008. – Т. 3.

В статье раскрывается многогранная личность Владимира Гнатюка, его творческая дружба с многими деятелями украинской культуры. Особое сотрудничество было с Лесей Украинкой. За его содействием увидили мир сборники стихотворений поэтесы, переводы и другие произведения.

Ключевые слова: *Владимир Гнатюк, Леся Украинка, поэзия, сборник, цикл, рецензия.*

Романа Черемшинська, старший
науковий працівник
Етнографічно-меморіального
музею Володимира Гнатюка.

Володимир Гнатюк – видавець повісті «Забобон» Леся Мартовича

У статті висвітлено творчу співпрацю Володимира Гнатюка з Лесем Мартовичем. Відомий фольклорист і редактор доклав чимало зусиль для оприлюднення багатьох творів письменника. Особлива увага приділяється сатиричній повісті «Забобон», виходу у світ якої посприяв В.Гнатюк.

Ключові слова: *Володимир Гнатюк, Лесь Мартович, повість, редагування, сприймання, творча індивідуальність.*

Romana Cheremshynska Volodymyr Hnatiuk is a publisher of Les Martovych's story "Zabobon".

This article shows creative cooperation between Volodymyr Hnatiuk and Les Martovych. Famous folklore researcher and editor made a lot of efforts to publish many of writer's works. The special attention is paid to satiric story "Zabobon", which Volodymyr Hnatiuk helped to publish.

Key words*: Volodymyr Hnatiuk, Les Martovych, story, editing, perception, creative personality.*

Щира дружба та плідна співпраця Володимира Гнатюка від першого знайомства з Лесем Мартовичем впродовж всього його життя тривала з нашим земляком Володимиром Гнатюком. Видатний український письменник-сатирик Лесь Мартович працює дуже інтенсивно наприкінці XIX – поч. XX століття. В 1898 році в «Літературно-науковому

віснику» опублікував оповідання «Мужицька смерть» та «Грішниця». Окремо побачили світ оповідання «Не читальник» (1900), збірка «Хитрий Панько» (1903), «Стрибожий дарунок і інші оповідання» (1905), «Війт. Смертельна справа» (1907), оповідання «Смертельна справа» (1908), які вийшли з-під редакторського пера Володимира Гнатюка в «Українсько-руській видавничій спілці» у Львові.

Тоді в літературній праці Леся Мартовича на деякий час настає перерва. Щоправда, він зовсім не поривав стосунків з періодикою: 1906 року в газеті «Громадський голос» видрукував публіцистичну розвідку «Реформа подружнього закону» (тоді ж вона вийшла й окремою книжечкою). У 1903 році в газеті «Діло» з'явилися його «Причинки до статті «Кілька язикових уваг». Одночасно Лесь Мартович бере участь у перевиданні своїх творів, вносить певні поправки у першодруки (так, друкуючи окремою книжечкою оповідання «Війт», письменник дещо загострив його ідейне спрямування). Літературна праця не могла дати Лесю Мартовичу матеріального забезпечення: така доля судилася майже усім українським письменникам того часу. Тому-то він змушений був постійно думати про щоденний хліб насущний, мандруючи в пошуках роботи. Письменника дуже гнітила невлаштованість його особистого життя, що проходило в глухій загумінковій атмосфері галицьких провінційних містечок.

Відсутність широкого інтересу з боку тогочасної інтелігенції, в переважній більшості байдужої до розвитку рідної культури, до українського художнього слова, зрештою, недостатня увага критики до його творчості – все це викликало в нього глибоке невдоволення своїм життям і літературною долею. Будучи автором кількох збірок оповідань, Лесь Мартович на початку березня 1912 року в листі до Володимира Гнатюка писав: «Я досі не бачу причин, для кого і для чого ми пишемо? На лихо воно кому здалося? Чи для тих 500 передплатників «Л[ітературно-н[аукового] вісника»? Чи вони сего потребують?» У 1913 році Володимир Гнатюк запросив Леся Мартовича взяти участь у випуску збірника-альманаху «Привіт Івану Франкові в сорокалітє його письменської праці. 1874 – 1914», що побачив світ у Львові, 1916 року, в якому в «Літературній частині» опубліковано оповідання «Народна ноша» Леся Мартовича (С. 105 – 111).

Найвизначнішим твором Леся Мартовича цього періоду є повість «Забобон», що стала цінним здобутком українського красного письменства. Історія створення «Забобону» й досі нез'ясована. Коли саме Лесь Мартович розпочав писати повість, точно визначити важко, але з різних спогадів сучасників та деяких інших свідчень можна зробити висновок, що початок роботи над «Забобоном» припадає десь на 1910 рік.

Незважаючи на часті приступи хвороби, письменник до кінця наступного року вже закінчив написання твору і в кінці листопада 1911 року надіслав його у Львів Володимирові Гнатюку – одному з редакторів журналу «Літературно-науковий вісник» та головному редакторові і відповідальному секретареві «Українсько-руської видавничої спілки». В супровідному листі Лесь Мартович писав: «Пересилаю Вам свою повість «Забобон» для поміщення в «Літературно-науковому віснику» або, може, у «Видавничій спілці». Розуміється, під вимогами, які Вам зараз перекажу: перше всього, самі знаєте, що кожний автор бажає собі, щоб його твори містили без ніяких змін. Я також за тим, одначе не безоглядно».

Ознайомившись з машинописом «Забобону», Володимир Гнатюк буквально на другий день, 2 грудня 1911 року надіслав листа до Києва головному» редакторові «Літературно-наукового вісника» Михайлові Грушевському, в якому просив сповістити, чи журнал друкуватиме повість, запитував, чи надіслати твір редколегії названого видання. Отримавши з Києва позитивну відповідь на ці питання, Гнатюк повідомив автора «Забобону» про ті умови, на яких журнал може опублікувати його повість. Як видно з відповіді Леся Мартовича на згаданий лист, редколегія журналу визначила йому за повість найвищий гонорар (60 корон за друкований аркуш). Цих грошей якраз вистачило на те, щоб письменник міг віддати свої борги.

Про прийняття письменником умов «Літературно-наукового вісника» Володимир Гнатюк зразу ж повідомив до Києва: «Нині дістав я відповідь від Леся Мартовича, він

годиться, щоб йому було заплачено по 60 кор. від аркуша (і окремо за відбитку 150 кор. При тім він жадає, щоб йому не роблено поправок, особливо язикових, і полишено провінціалізми, яких він уживає свідомо. Чи вислати повість до Києва?» – запитує Володимир Гнатюк». Одержавши схвальну відповідь на своє запитання, Володимир Гнатюк 27 грудня 1911 року вислав на адресу «Літературно-наукового вісника» машинопис твору «Забобон» Леся Мартовича.

Проте, коли, здавалося б, твір уже вийде друком, Володимир Гнатюк на початку березня 1912 року отримав лист від Леся Мартовича з проханням повернути йому машинопис повісті «Забобон», оскільки письменник хотів ще попрацювати над твором. 16 березня 1912 року Володимир Гнатюк знову пише до редакції журналу «Літературно-науковий вісник», передаючи прохання Леся Мартовича. І тоді редакція журналу з Києва надсилає повість у село Улицько-Зарубане, де тоді жив автор «Забобону». Незавидна доля судилася «Забобону» Леся Мартовича: винними в цьому були несприятливі для творчості умови, в яких проходила діяльність письменника. Повість «Забобон» вийшла друком уже після смерті її автора в 1917 році заходами «Українсько-руської видавничої спілки» та за безпосередньої участі її редактора Володимира Гнатюка. Видання цього твору було аж ніяк не легкою справою. Як свідчать штампи на багатьох сторінках машинопису, повість «Забобон» Леся Мартовича проходила крізь цісарсько-королівську цензуру, яка в Галичині фактично була в руках польської шляхти.

Основна заслуга у виданні повісті «Забобон» Леся Мартовича, звичайно, належить Володимирові Гнатюку, який з великою пошаною поставився до пам'яті письменника-друга, доклав багато зусиль, щоб у тяжкий воєнний час опублікувати його повість, бо, власне, вона підсумовувала весь творчий шлях великого українського письменника-сатирика. «Забобон» Леся Мартовича побачив світ у Львові, до якого Володимир Гнатюк додав своє «Переднє слово», котре написав 26 вересня 1917 року. Крім того, вчений дуже багато часу потратив на пошуки світлини-портрету Леся Мартовича і також подав її до книжки. Повість «Забобон» Леся Мартовича, яку видав наш земляк Володимир Гнатюк в «Українсько-руській видавничій спілці» у Львові 1917 року, експонується в четвертій кімнаті Етнографічно-меморіального музею Володимира Гнатюка у його родинному селі Велеснів.

Література: *Гнатюк 1917*: Гнатюк В. Переднє слово // Лесь Мартович «Забобон. Повість». – Львів: УВС, 1917. – С. 5 – 8.; *Мартович 1971*: Мартович Лесь. Забобон. Повість. – К.: Дніпро, 1971.; *Погребенник 1971*: Погребенник Ф. Лесь Мартович: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1971.; *Погребенник 1976:* Погребенник Ф. Майстер соціальної сатири // Лесь Мартович. Вибрані твори. – Ужгород: Карпати, 1976.; Мушинка М. Володимир Гнатюк: Життя та його діяльність у галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. – Париж – Нью-Йорк – Сідней – Торонто: НТШ, 1987.; *Мушинка 1987*: Мушинка М. Володимир Гнатюк: Бібліографія друкованих праць. – Едмонтон: КІУС – АУ, 1987.; *Горак 1990:* Горак Р. Лесь Мартович. Роман-есе. – К.: Молодь, 1990.; *Мороз 1992*: Мороз М., Мушинка М. Володимир Гнатюк (1881-1991): Бібліогра-фічний покажчик. – Львів: НТШ, 1992.; *Погребеник 1995, 3*: Погребенник Ф. Мартович Лесь (Олекса Семенович) // Українська Літературна Енциклопедія . – К.: Українська Енциклопедія, 1995. – Т. 3.; *Шелест 1995*: Шелест А. Сатира Леся Мартовича // Український народний календар. – К.: Преса України, 1996. – 12 лютого.; *Володимир Гнатюк 1998*: Володимир Гнатюк: Документи і матеріали (1871 – 1989). – Львів: ЦДІА – НТШ, 1998.; *Пандус 2005*: Пандус Б. Мартович Лесь (Олекса Семенович) // Тернопільський Енциклопедичний Словник. – Тернопіль: Збруч, 2005. – Т. 2.; *Піхманець 2011:* Піхманець Р. Халамидник і забіяка: психологічне підґрунтя художньої думки Леся Мартовича // Дзвін. – 2011. – № 2.

В статье освещены творческие контакты Владимира Гнатюка с Лесем Мартовичем. Известный фольклорист и редактор содействовал появлению многих произведений писателя. Особое внимание оказал сатирической повести «Забобон», публикации которой содействовал В.Гнатюк.

***Ключевые слова**: Владимир Гнатюк, Лесь Мартович, повесть, редактирование, восприятие, творческая индивидуальность.*

Роман Якель, кор. г. «Дзеркало Тижня» (Київ)

УДК 8211 161. – 31.09
ББК 83.3 (4УКР)

Наукова спадщина, яка надихає

9 травня видатному українському вченому Володимирові Гнатюку виповнилося 140 років! Широта його наукових інтересів – етнографія, фольклористика, мовознавство, літературознавство, мистецтвознавство, перекладацька діяльність, – яка приємно дивувала сучасників, так і не перестає зацікавлювати наступні покоління. Вчений секретар Наукового товариства імені Т.Шевченка у Львові, член Чеського наукового товариства, Празької, Віденської та Всеукраїнської академії наук.

Володимир Гнатюк народився в мальовничому селі Велесневі на Тернопіллі, ще в дитинстві вражав феноменальною пам'яттю. «Один раз почуту пісню чи казку він міг навіть через кілька місяців відтворити слово в слово. Так само запам'ятовував цілі сторінки з Біблії, яку батько(сільський дяк й одночасно вчитель школи при церкві – Р.Я.) часто читав уголос», – стверджує відомий вчений із Пряшева (Словаччина) Микола Мушинка в нарисі «Володимир Гнатюк: життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства». Гнатюк-старший вирішив, що із сина «піп був би не поганий, бо вміє співати і промовляти» і повіз його на фірі до Бучача навчитись у народній школі. Але допитливий хлопець намагається якомога більше часу проводити серед людей – у Бучачі та селах повіту. І вже у 12-річному віці мав зшиток із записами понад 100 пісень, казок, анекдотів та переказів. Батькова мрія не здійснилася: Володимир через нестачу грошей з дому не зміг стати студентом колегіуму святого Атаназія в Римі, а згодом одягнути священицьку рясу. Однак такий поворот у долі юнака не став трагедією.

Закінчивши Бучацьку та Станіславську гімназії, Володимир Гнатюк записався на філософський факультет Львівського університету. Але від етнографічних зацікавлень не відмовляється. Впевненості студентові додав москвофільський журнал «Новый галичанин», який надрукував сім зразків народної творчості із записів Гнатюка. А згодом його збірка «Лірник» стала повним комплектом репертуару українського лірника.

Під час навчання в університеті Володимир Гнатюк заприятелював зі своїм духовним наставником – Іваном Франком. Спочатку в редагованому ним журналі «Житє і слово» веде огляди. А коли звільнений з роботи в редакції газети «Кур'єр Львовскі» Іван Франко опинився в скрутному матеріальному становищі, то його молодший побратим як голова студентського товариства «Академічна громада» активно взявся за організацію ювілею – 25-річчя письменницької діяльності Каменяра. Вона випала на жовтень 1898 року. За рахунок випущеної лотереї управа товариства придбала збірку поезій «Мій Ізмарагд» і в такий спосіб виплатила Франкові гонорар. Окрім того, оргкомітет ювілею, очолюваний Володимиром Гнатюком, видав працю Михайла Павлика із списком творів І.Франка, альманах, а також збірку музичних творів на його слова під назвою «Зів'ялі листки». Видатний письменник цією дружбою дорожив. Що засвідчить маловідома деталь із біографії Івана Франка. Він один-єдиний раз у житті був кумом – саме на хрестинах Гнатюкового сина Стефана (на жаль, хлопчик помер у шестимісячному віці), а кумувала дружина Михайла Грушевського Марія.

Гнатюк відгукнувся на заклик Михайла Драгоманова, адресований галицькій інтелігенції, – подати руку допомоги братам-українцям з Угорської Русі, які в умовах чужоземного поневолення приречені на вимирання. Вчений-етнограф і фольклорист з 1895 по 1903 роки взяв участь у шести наукових експедиціях по Закарпатській Україні, Східній Словаччині, Південній Угорщині. У результаті пошуків вийшло шість томів етнографічних матеріалів. Було видано низку праць про життя лемків за Карпатами та югославських русинів. Відомий вчений Філарет Колесса так оцінив значимість цих досліджень: «Ними В.Гнатюк, можна сказати, відкрив Закарпатську Україну для українського громадянства і української нації».

Великий українець Володимир Гнатюк не уникав болючих проблем суспільно-культурного життя свого народу. Услід за письменником Борисом Грінченком він шукає відповіді на питання, який насправді стан українського шкільництва і що означає так звана народна школа. І робить висновок, що в Україні не тільки немає українських шкіл, але навіть у тих, які є, «всі як вогню бояться української книжки». Як патріот, В.Гнатюк не міг пасивно спостерігати переписування української історії. «У підручниках, затверджених окупаційним режимом, – каже вчений, – дітям чужа не лише мова, але й сам дух, зміст». Ця думка звучить, наче висловлена сьогодні, в ході написання спільного українсько-російського підручника для вчителів історії, ініційованого псевдоісториками.

За своє недовге життя вчений зібрав 10 тисяч коломийок, вміщених у чотирьох томах, упорядкував і видав по два томи колядок, щедрівок; байок, по одному – гаївок, оповідань про опришківський рух, похоронних звичаїв та обрядів та інших зразків народної творчості.

А ось інші, більш щедрі ужинки. Будучи постійним автором і певний час редактором «Літературно-наукового вісника», Володимир Гнатюк дав життя 30 об'ємним томам цього журналу, опублікував понад 50 власних наукових розвідок та понад 600 рецензій, оглядів, статей. Видання користувалося популярністю не тільки в Галичині, але й на сході України. Недаремно задля непоширення «вільнодумства» царська цензура 1901 року заборонила ввіз журналу на територію Російської імперії.

У серії видань Українсько-Руської видавничої спілки, де Володимир Гнатюк упродовж 14 років був головним редактором, до Першої світової війни з'явилися аж 323 книги. В них – кращі зразки світової та української літератури, праці з фізики, астрономії, статистики, історії та інших наук. Володимир Гнатюк сам видав твори 150 українських авторів, які не могли побачити світ на Великій Україні: там до революції 1905 року діяли Валуєвський та Емський укази про заборону ввезення і друкування книг українською мовою. Вчений проредагував 40 томів Етнографічного збірника, перетворивши його на найважливіший фольклорно-етнографічний орган у тодішній Україні. Дивуєшся: половину випусків становили його власні праці!

Терплячи оберемок недуг – радикуліт, бронхіальну астму, туберкульоз легень, Володимир Гнатюк не покладав рук до останніх хвилин життя, яке обірвалося 6 жовтня 1926 року. Він виконував обов'язки вченого секретаря Наукового товариства імені Т.Шевченка у Львові. До цієї відомої наукової інституції прийшов на тридцятиліття раніше, де працював під керівництвом свого великого вчителя – Івана Франка у філологічній секції, а згодом секретарем етнографічної комісії НТШ.

Влада радянської України не ризикнула відкинути заслуг вченого. 1924 року Володимира Гнатюка було обрано дійсним членом Всеукраїнської академії наук. Учений глибоко помилився у позірних і короткочасних прагненнях більшовицької влади захищати українську мову та культуру, спонукавши сина Юрія – випускника Гірничої академії у місті Пржібрамі (Чехо – Словаччина) – вирушити для впровадження «політики українізації» у Дніпропетровськ. Тут його вперше заарештували, а кривавого 1937 року, засудили в Харкові і відправили в сибірські концтабори. Після смерті Сталіна Юрія Гнатюка реабілітували, однак не дозволили поселитися в Україні. І він залишився проживати у Тамбовській області Російської Федерації. Більш прихильними були долі дочок Володимира Гнатюка – Ірини та Лесі, які працювали медсестрами в лавах Українських січових стрільців. Ірина стала дружиною посла УНР у Берліні Василя Косаренка-Косаревича, де й проживала з ним. Вона забрала із собою матір – Олену. Леся, закінчивши медичний факультет Карлового університету в Празі, в ході українсько-польської війни 1920-х років емігрувала до Парижа. І там стала доктором медицини.

А коли на батьківщині Володимира Гнатюка встановилася радянська влада, про нього потихеньку забули. Тривалий час, аж до 1971 року, могила визначного вченого на Личаківському цвинтарі у Львові була вкрай занедбана. Але знаходилися небайдужі люди, які понад усе намагалися воскресити славне ім'я. Із 1961 року матеріали про його життя збирає випускник Київського інституту культури, а нині заслужений працівник культури України Остап Черемшинський. Мине ще сім років –і з ініціативи голови місцевого колгоспу Леоніда

Мацюка у селі Велесневі постане будинок, який віддадуть для потреб музею Володимира Гнатюка. Сюди з Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника було перевезено частину архіву вченого. А його швагер – колишній випускник Тернопільської гімназії Іван Боднар та художник Григорій Смольський – передали меблі та інші речі сім'ї Гнатюків. 150 меморіальних експонатів сьогодні становлять особливу цінність музею, який відвідали уже понад 100 тисяч гостей і туристів. Не витримує критики факт відкриття пам'ятників до круглих дат, але 1971 року, до 100-річчя з дня народження Володимира Гнатюка на подвір'ї музею встановлено оригінальне погруддя. Його автори – скульптор Лука Біганич та архітектор Володимир Блюсюк. Однак, як на мене, найкращою пам'яттю про визначного вченого стало перетворення його багатої наукової спадщини на джерело натхнення для митців різних поколінь. Наприклад, композитор Володимир Івасюк на основі коломийки про чар-зілля створив знамениту «Червону руту». Вивчавши систематизовані фольклорні та етнографічні дослідження В.Гнатюка, письменник Борис Харчук написав повість «Планетник», непересічні картини намалювали художники Іван Крислач, Ірина Левитська, Юрій Кисличенко, Василь Перевальський, Богдан Ткачик та інші. Володимир Гнатюк – живий. І насамперед, у своїй творчості.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

***Олександр Астаф'єв*,** проф.;
Ганна Табакова, асп. (Київ)

ББК 83.3(4Укр) 6
УДК 821.161

Концептосфера новел Богдана Мельничука

У статті розглянуто концептосферу новел Богдана Мельничука, проаналізовано її зв'язок із сковородинівською та стефанівською традиціями української літератури, розкрито концепти роду, долі, любові, багатства-бідності.

Ключові слова: *текст, інтерпретація, концептосфера, традиція, оніричний простір.*

Astafyev A. Tabakova A. The Conceptosphere of novels by Bogdan Melnychuk
The article deals with conceptosphere of novels by Bogdan Melnychuk and its connection with Stefanik's and Skovoroda's traditions in Ukrainian literature are analyzed. Also the concepts of family, destiny, love, wealth and poverty are considered.

Key words: *text, interpretation, conceptosphere, tradition, oneiric space.*

Сучасна українська література досить різнобарвна за тематикою та жанровими характеристиками. Пошуки авторів засвідчують їх природнє прагнення оновити літературний інструментарій, відшукати нові форми вираження як для традиційних тем, так і для злободенних проблем сучасності. Відомий український письменник, лауреат міжнародної літературної премії ім. Г. Сковороди та всеукраїнських літературно-мистецьких премій Богдан Іванович Мельничук, не є винятком. Більше того, поет, енциклопедист, редактор, перекладач та новеліст, він підтримує кращі письменницькі традиції українських класиків, намагається вирішити у своїй творчості вічні та водночас завжди актуальні питання покари за негідні вчинки, привертає увагу читача до проблем сучасного українського села та провінційного міста, влучно іронізує над людськими слабкостями, а подекуди й ницістю. Лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка, С. Сапеляк, розмірковуючи над творчим доробком Б. Мельничука, зазначив, що його тексти «відтворюють стан безпорадності персонажів в добу безпутньої свободи» [Сапеляк 2010: 5]

Шлях Б. Мельничука до прози був досить довгим. «Першим прозовим твором письменника стала новела «Зяблик», написана у 1994 році, коли її автору виповнилося сорок два роки» [Бандурка 2002: 111], − зазначає автор літературного портрета письменника

І. Бандурка. Митець пояснює це тим, що майстерну художню прозу не можна писати нашвидкуруч: «У шістнадцять, вісімнадцять років рідко кому вдається створити воістину вартісну прозу. Справжня проза вимагає осмислення, тривалої праці над словом, аналізу того, що написали до тебе» [Бандурка 2002: 112].

Відповідальне ставлення до літературної творчості та до Слова загалом свідчить про майстерність автора та розуміння письменницької праці як сакрального акту. Б. Мельничук збагачує скарбницю сучасної української літератури взірцями, яких вона, перебуваючи у стані оновлення й розбудови, спрагло вимагає. У 2010 році у львівському видавництві «Піраміда» вийшов двотомник малої прози письменника «Суд без суду» [Мельничук 2010] та «Зек, вождь і Гарсія Лорка» [Мельничук 2010]. У двотомнику зібрані новели з циклів «Історії провінційного міста», «Меридіан крізь серце і село», «Іронізми з натури», «А тоді вони подумали», «Батярські оповідки», «Ми і вони», «Моралинки», «Майже зоологічні новели», «Документальні новели», «Нефілософські напівфабрикати» та інші. Щоправда, оригінальні жанрові різновиди малої прози, обрані Б. Мельничуком, не завжди підпадають канону новели, автор сміливо експериментує з формою (чого варті лише його «Моралинки» або «Напівфілософські полуфабрикати»). Тернопільська дослідниця, літератор Т. Дігай, влучно підзначила творчі пошуки письменника: «Новели Б. Мельничука – це частково зізнання на кшталт щоденника, частково розмірковування на зразок статті, частково оповідь на манір притчі» [Дігай 2010: 372].

Проте творчі експерименти не заважають Б. Мельничуку звертатися до джерел української літературної класики, ad fontes, так би мовити. На тлі сучасних «молодих» пошуків українського письменства таке своєрідне повернення може здатися неактуальним, однак, це не зовсім так, а точніше, зовсім не так. У кого ж учитися майстерності, як не в перевірених часом та досвідом «батьків» української літератури? Б. Мельничук наголошує на необхідності сумлінного студіювання класики: «Творчість попередників варто знати бодай для того, щоб не повторитися» [Бандурка 2002: 112]. І він не повторюється, а навпаки, по-новому говорить про вічне. С. Сапеляк, називає Б. Мельничука продовжувачем «Сковородинської традиції радості серця й драми у деформованому суспільстві» [Синельникова 1993: 6], а також Стефанівської новелістики: «У цій марґінесній колісниці, на розпутті велелюднім, тягне свою тяж, майже з підземелля до вершин Василя Стефаника новеліст, естет, енциклопедист Богдан Мельничук…», − зазначає критик [Синельникова 1993: 5].

На становлення й розвиток художньої творчості Б. Мельничука неабиякий вплив мала народна культура, що є невід'ємною складовою світогляду письменника. Крім того, автор уважно спостерігає над суспільними змінами й бере активну участь у громадському житті, він добре обізнаний з новітніми культурними тенденціями, отже, сучасність вносить свої корективи у світогляд і творчість Б. Мельничука. Це позначається на концептосфері малої прози письменника, яка є своєрідним симбіозом новітніх і традиційних концептів української культури.

Концепт є абстрактним поняттям, яке визначається як «система знань та думок людини про світ, що відображає її пізнавальний досвід» [Маслова 2004: 33]. Його провідною рисою є здатність утримувати понадчасовий статус і водночас залежно від історичного контексту, індивідуального досвіду письменника, по-різному тлумачити, відображаючи світоглядні особливості доби та окремого письменника. Про це йшлося в одного з перших теоретиків концептосфери Д. Ліхачова, а до того С Аскольдова, який визначив два види концептів: «пізнавальні» та «художні», де перші виражають загальні, універсальні поняття, а другі – індивідуально-авторські. Останні здійснюють зв'язок між матеріальним та духовним у творчості будь-якого письменника, адже саме індивідуальний концепт є своєрідним носієм культурних сенсів, колективного досвіду людства в уявленні окремої людини. З одного боку, не можливо зрозуміти та адекватно інтерпретувати творчість, не дослідивши концептосферу того чи іншого письменника, а з другого – саме індивідуальні художні концепти, притаманні митцю, визначають глибинні структури текстів, їх тематику. Дослідниця Л. Синельнікова

зазначає, що «…слова-концепти задають програму інтерпретації тексту, який може містити контрастні об'єкти та сенси» [Синельникова 1993: 100].

Художня картина світу Б. Мельничука організовується перш за все такими базовими (за Ю. Степановим) пізнавальними концептами, як «рід» і «доля», а також похідними від них. У творах конвенційне значення концепту деформується під впливом авторських особистісних інтерпретацій. Так відбувається творення художнього концепту, що є своєрідним продовженням пізнавального.

Рід, родина для Б. Мельничука – ключові поняття і центр його концептосфери. Це провідні концепти народної моралі. Слово «рід», за етимологічним словником, пов'язане з ««рости» (rasti – rosti), споріднене з литовським rasmẽ «урожай», литовським rads «родич; рід», rasma «процвітання, родючість, урожай» [Етимологічний 1983: 5, 89]. Рід завжди асоціювався з розвитком, міцністю, «закоренілістю», отже, поняття мало позитивну семантику, спрямовану на збільшення й розростання. Автор, визначаючи родину на чолі з на найстаршими її членами як найвищу цінність, зображає реалії сучасного життя, де відбуваються неприродні процеси – родини частіше не збільшуються, а розпадаються або є неповними. Важка праця забирає батьків у дітей, чоловіків – у жінок, синів – у матерів. До того ж засліплені «бізнесом» та своїми справами сини й дочки забувають провідувати батьків: «Вряди-годи котрийсь із трьох синів навідається, а жодна невістка й носа не покаже», − описує самотність старої Ганни автор у новелі «Нічого не сталося» [Мельничук 2010: 146]. Колись шанована старість стає злиденною й нікому не потрібною: самотня матір дожидає родину єдиного сина – опору й надію, а він, забувши про стареньку, відпочиває на морі, навіть не підозрюючи, що його мати зів'яла як вишні на подвір'ї, так і не дочекавшись сина (новела «Розчавлені вишні»). Свекруха, що не догодила завжди невдоволеній невістці, має кидати рідний дім, і, примушувана сином – «Вйо, мамо, вйо!», − їхати до «прекрасного будинку для старенькиx» («Вйо, мамо, вйо!»). Ще гірше, коли рідна дитина «матом слова приперчує» («Байкери й кавуни»), а буває й піднімає на матір руку («Кара»).

Про занепад роду йдеться в новелі «Чотири цибулини з Канади». Колись дружна родина під час війни і переслідувань влади розпадається. Найстаршого сина Петра вбили енкаведісти, другий, колишній солдат УПА, Пилип переїбрався до Канади, де «спокійніше». Перетерпівши стільки лиха на радянській Україні й лишившись тут, молодші брат з сестрою Павло й Парася − на старості дочекалися нарешті свого «брата-канадійця», через якого за їх родинами закріпилося звання родичів «ворогів народу». Єдине, що спромігся їм подарувати заможний канадійський фермер – кілька цибулин зі свого господарства. Символічний розпад родини автор передав за допомогою згадки про розірвання копії старого сімейного фото – це було останнє, що перед смертю зробив старий Павло.

Недоброю іронією звучить привітання «дорога родино» у новелі «Три круїзи», в художньому світі якої не можуть між собою поділити гроші матері – компенсацію острабайтерам − дві родини її синів. Третя ж донька з болем спостерігає, як наївна матір вірить у щиру їх турботу й мандрує від однієї невістки до другої.

Сплюндрованими є не лише родинні зв'язки дітей-батьків, а й чоловіка дружини. Родинні цінності поступилися владі грошей, хтивості. Так, дружина заради збільшення родинних статків, зраджує чоловіка з його ж таки шефом («Реберця і ребра»), а вже немолодий ловелас ладен за будь-якої першої-ліпшої нагоди скочити в гречку з молодшою на тридцять років бібліотекаркою, але дівчину «відбиває» його колишній жонатий учитель («Дядько із Сіднея»).

Якщо ілюстрацією понівечення родинного зв'язку «батьки – діти» є цикл «Меридіан крізь серце і село», то зображення згубного впливу розпусти на родину притаманне циклу «Моралинки» та «Історії провінційного міста». Це підкреслює більшу міцність і авторитет народної моралі в селі та її поступовий занепад у місті.

Концепт долі у творчості Б. Мельничука не менш важливий для розуміння його світогляду. Доля, згідно з етимологічним словником, − «частина, талан; доля, щастя» [Етимологічний 1985: 2, 107], а ще, за іронією тієї ж долі, споріднене з лат. «dolāre» − «обробляти, обтісувати» [Етимологічний 1985: 2, 107], що так за написанням і звучанням

нагадує «долари», які також не один раз трапляються в текстах новел і часто визначають ту ж таки долю. Наприклад, літнього актора Мелітона Карасюка з новели «Аж сто доларів…», який, не отримавши допомоги від знайомих, із змученим сумлінням і підірваним від переживань здоров'ям, опиняється на межі життя й смерті. А ціна питання всього сто доларів.

«Доля – це символ усього, що відбувається з людиною, незалежно від її волі і випадковості: і передбачене, і визначене в етичних категоріях добра й зла, суду й вироку, помсти й відплати, нагороди», − зазначає російський філософ В. Колесов [Колесов 2010]. Саме про це чимала кількість новел Б. Мельничука. Герої його творів неодмінно потрапляють у ситуацію морального вибору, і від того, яким він буде, залежить подальша доля. Жодне зло не залишається не покараним. Недарма перша збірка з двотомника малої прози метафорично називається «Суд без суду»: якщо не доводиться чекати справедливості від людей, то її, врешті, завжди можна знайти у долі, у Бога. Порцелянова тарілка, що увінчує ложе горе-олігарха, потяжчала від образи обманутого майстра й проломила череп своєму ж таки господарю (новела «Помста порцеляни»); мотузка, на якій несли украдений сейф з важко заробленими грошима, стала зашморгом для одного із злодіїв і потягла його за собою у прірву («Несподіваний убивця»).

Не можна й жартувати з долею, наголошує Б. Мельничук, наділяючи її в чомусь містичними характеристиками. До речі, про таку властивість творчої манери письменника свідчать і слова І. Бандурки, який зазначає, що «в одному випадку предметно-матеріальне виступає зримо, оголено, в іншому – діє незримо, ірраціонально, автор переводить його в міфологічний план» [Бандурка 2002: 129]. Головний герой новели «Колрештавар, або чотири дати», Модест – «колекціонер решток аварій», тобто скорочено Колрештавар − захоплюється збиранням решток після аварій на дорогах, зберігає їх і радіє, коли виходить поповнити колекцію. Таким чином, він ніби намагається помститися байдужому водію чорної «Волги», яка колись «шулікою промчала мимо» замерзлого й заметаного «сніговійницею» студента Модеста [Мельничук 2010: 15]. Про те, що радіти з чужого горя не можна, як і грати з долею, йому не раз наголошували рідні: «Купив собі біду та на власні гроші», «За чужую кривавицю купив в церкві плащаницю» [Мельничук 2010: 18], але впертий чоловік не слухав, втрачаючи родичів одного за одним у тих-таки автомобільних аваріях, або вони йшли від нього самі, ніби рятуючи життя, як дружина та дочка. Врешті, він залишився наодинці зі своїм гаражем, сповненим німими та бездушними свідками людського горя, які й забрали життя Модеста – він впав і наштрикнувся на одну із залізяк.

Б. Мельничук неабияку увагу звертає на розробку *оніричного простору* новел, у яких вибудовується зв'язок між сном, смертю та долею. Інколи героям новел письменника сняться віщі сни, ніби відкривають таємниці долі й свідчать про її неминучість. Частіше за все, неминучість смерті, що знову ж наголошує на тому, що доля – це своєрідний фатум. Сни у свідомості людей нерідко пов'язують зі смертю, отже, не дивно, що у новелах Б. Мельничука сни віщують-попереджають про трагедії. Так, Віталіку з новели «Байкери і кавуни» наснився сон, що він потопає у суміші з решток кавуна. Через короткий час його збив байкер. У руках Віталія був кавун.

Професор Арсен – новела «Професор і бичок Бамбурка» − також бачив віщий сон, у якому його ледь не засмоктав разом із річною водою бичок Бамбурка. А зранку, захищаючи онуку сусіда, Арсен кинувся під ноги бику, лишивши після себе розбиті окуляри, немов розбиті мрії.

Долю не обманеш, наголошує Б. Мельничук, і все приховане стає явним: молоденька наречена з новели «Ох і дорога сукня» вирішила сама себе винагородити й приховала від майбутнього чоловіка «заслужені гроші» за п'ятирічне очікування нареченого із заробітків. Не зупинили її навіть перестороги матері, а тому отримує вона «заслужену винагороду» − розлучення та поголос. Задля того, щоб підкреслити основну думку, Б. Мельничук уводить у текст відразу два прислів'я поруч, що стають своєрідним лейтмотивом твору: «Шила в мішку не втаїш», «Правда – як олія на воді: наверх випливає» [Мельничук 2010: 309].

Інколи у новелах Мельничука правосуддя бере у свої руки ображений герой – і тоді він мститься кривдникам, вирішує їх долю, забираючи життя, але разом з тим частіше за все помирає й сам, як дід Данило з новели «Смерть стоячи, або мій суддя − Бог».

Поняття *долі* має кілька семантичних відтінків. Доля може бути щасливою, а може виконувати роль фатуму, року, доля як покара за гріхи або випробовування. Одна з новел так і називається «Кара». Вона наздогнала агронома Никифора за наругу над святинею – Хрестом із образом Божої Матері біля криниці. До народної моралі додається християнська, а тому кара для агронома – неминуча. «Старі люди так і казали: «За таке, що він вчинив, мусить бути кара…»» [Мельничук 2010: 129]. І вона спостигла не лише самого Никифора, який помер від раку, але і його дружину, забиту власним сином-алкоголіком. Він повісився на тій же мотузці, «котрою його батько обмотував та прив'язував до трактора хреста» [Мельничук 2010: 130].

Не менш важливими для розуміння концептосфери Б. Мельничука є концептуальна пара-антиномія «*багатство – бідність*». Чимало новел побудовано на цьому протиставлені. Для українців добробут є важливою складовою щасливого життя, але за гроші щастя не купиш, як кажуть у народі. Буває і навпаки, доводить у новелі «Хвороба» Б. Мельничук. У заможній родині Мечислава й Віолетти трагедія: горе-лікарі поставили жінці страшний діагноз, дивлячись на її статки й можливість заробити на цьому. «Та що гроші, − говорить сестра Віолети, − головне − здоров'я» [Мельничук 2010: 30]. Лише за порадою чоловіка сестри, перевдягнувшись і вдавши з себе незаможну жіночку з села, Віолетта отримала свій справжній і зовсім нестрашний діагноз. Отже, згубний вплив грошей очевидний. Більше того, сучасні суспільні процеси змінюють свідомість українців. Ситуація, коли через матеріальні блага люди втрачають повагу до старших, нівечать народні традиції – цілком природно засуджується у творчості Б. Мельничука.

Багатії фактично завжди зображені однаково. Це зазвичай пихаті, не завжди ввічливі люди на власній машині. Ознакою матеріально успішних героїв є незмінний джип: його має Мечислав з уже згадуваної новели «Хвороба», успішний професор Степан Степанович («Спека»), «хазяїн» земель колишнього колгоспу, Петро Петрович («Реберця і ребра»). Саме на його джипі, Володимира – дружина механізатора Романа – через необережність задавила свого люблячого чоловіка.

Джип зазвичай позначений негативним семантичним маркуванням: він або несе смерть, як у новелі «Реберця і ребра», або належить злочинцям. У творі «Конокради на джипах» це одне з ключових слів, винесених у назву твору. Джип стає своєрідним знаряддям злочину – саме на ньому перевозять украдених коней. Окрім того, джип стає у новелі знаряддям смерті, бо підпалений месником Йосипом джип вибухає, забираючи із собою життя конокрадів.

На противагу заможним, частіше за все молодим «олігархам» у новелах діють чесні, але бідні інтелігенти, що в пошуках грошей займаються інколи зовсім «не сродною» працею, як професор Арсен зі згадуваної вище новели «Професор і бичок Бамбурка». Замість того, щоб дописувати розділ до підручника чи статтю до наукового збірника, він змушений на вихідних допомагати тещі в селі: «Інакше кінці з кінцями не зведемо», − наголошує дружина Ірина [Мельничук 2010: 141]. Урешті, життя професора обриває все той же бичок Бамбурка. Крім того, злидні заїдають селян. Нужденна праця забирає життя. Так, як це сталося з Мирославом («Плита»). Тут нужденність асоціюється з образом пічки, яку через брак коштів він має самостійно ремонтувати. Символіка, пов'язана з піччю, традиційно центральним символом домашнього вогнища, в новелі більш як промовиста. Вона має негативну семантику у новелі: «змієподібна щілина», «чорна від сажі пащека ненаситної пічки» тощо [Мельничук 2010: 99].

Чимало можуть розказати образи стареньких селян. Зокрема Мирослав, зі згадуваної новели «Плита», дивлячись на свою матір, порівнює її зі старою грушею – «така ж покручена долею..». Незважаючи на багаторічну працю, на її пенсію «особливо не розженешся» [Мельничук 2010: 99-100]. Майстер психологічної деталі, Б. Мельничук помічає все: «порепані правиці» старих Волянюків з новели «Чотири цибулини з Канади» [Мельничук

2010: 115], «скарлючені від роботи на фермі руки» баби Ксеньки з новели «Три круїзи» [Мельничук 2010: 144] та ін. Вони допомагають йому увиразнити образи, а читачам – розшифрувати авторський задум.

Отже, концептосфера малої прози Б. Мельничука досить багата й дозволяє детально дослідити світогляд письменника. С. Сапеляк зазначив, що «Богдан Мельничук ніби переплавляє своєю артистичною фантазією найрізнорідніші явища в одне «плесо» − любов, родинне життя, виховання і, навіть, виборчі агітації…» [Сапеляк 2010: 6]. Таке широке поле авторських зацікавлень можна систематизувати за допомогою двох базових концептів – «доля» і «рід», а також концептуальної антиномії «багатство-бідність». Навколо них та їх похідних вибудовується концептосфера малої прози письменника, закорінена в народній моралі та традиційній символіці.

Література: *Бандурка 2002* – Бандурка І. Чотири вежі Богдана Мельничука : Письменник. Журналіст. Редактор. Краєзнавець: Літературний портрет / Іван Петрович Бандурка. − Т.: Економічна думка, 2002. – 248с.: іл. – (Митці Тернопілля); *Дігай 2010* – Дігай Т. На розпутті велелюднім. Новели Богдана Мельничука / Т. Дігай / Мельничук Б. Зек, вождь і Гарсіа Лорка : Новели − Л. : ЛА «Піраміда». – 2010. – С. 368 – 382; *Етимологічний 1983* – Етимологічний словник української мови : У 7 т. / Ред-кол. О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. − К. : Наукова думка,1983. – (Словники України). Т. 2 : Д−К Уклад.: Р. В. Болдирєв та ін. – 1985. − 573 с.; *Етимологічний 1985* – Етимологічний словник української мови : У 7 т. / Ред-кол. О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. − К.: Наукова думка, 1985. – (Словники України). Т. 5 : Р−Т / Уклад. : Р. В. Болдирєв та ін. – 2006. – 704 с.; *Колесов 2010* – Колесов В. В. «Судьба» и «счастье» в русской ментальности [Електронний ресурс] / В. В. Колесов. − Режим доступу : http://www.anthropology. ru/ru/ texts/kolesov/misl11_07.html. 2010; *Маслова 2004* – Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой / Валентина Авраамовна Маслова. – М. : Флинта : Наука. – 2004. – 256 с.; *Мельничук 2010* – Мельничук Б. Зек, вождь і Гарсіа Лорка : Новели / Богдан Мельничук. − Л.: ЛА «Піраміда». – 2010. – 400 с.; *Мельничук 2010* – Мельничук Б. Суд без суду / Богдан Мельничук. – Л. : ЛА «Піраміда». – 2010. – 400 с.; *Сапеляк 2010* – Сапеляк С. «Коли пече в грудях…» / С. Сапеляк / Мельничук Б. Суд без суду. – Л. : ЛА «Піраміда». – 2010. – С. 5 – 8; *Синельникова 1993* – Синельникова Л. Н. Лирический сюжет в языковых характеристиках. Монография / Лера Николаевна Синельникова. – Луганск : Редакционно-издательский отдел облуправления по печати, 1993. – 188 с.

Астафьев А., Табакова А. Концептосфера новел Богдана Мельничука.

В статье рассмотрена концептосфера новелл Богдана Мельничука, проанализирована ее связь со сковородиновской и стефаниковской традициями украинской литературы, раскрыто концепты рода, судьбы, любви, богатства-бедности.

Ключевые слова: *текст, интерпретация, концептосфера, традиция, онирическое пространство.*

Ольга Куца, проф. (Тернопіль)

ББК 63.3. (4УКР)
УДК 821. 161.2.09

Перспектива «новоєвропейства» в українській літературі 80 – 90-х років XIX століття: дискусії і діалоги

Куца О.П. Перспектива «новоєвропейства» в українській літературі 80-90-х рр. XIX ст.: дискусії і діалоги

У статті розглядаються дискусії про шляхи і способи європеїзації української літератури зазначеного періоду, насамперед діалог між М.Драгомановим і Лесею Українкою. Аналізується проблема тенденційності, свободи творчості, «широкої літератури».

Ключові слова: *європеїзм, новоєвропейство, тенденційність, «нове письмо».*

O.P. Kutsa The perspective of "new europeism*" in Ukrainian literature of the 80-90-ies of the XIXth cent.: discussions and dialogue.*

Discussions on ways and means of Europeanization of the Ukrainian literature of the period mentioned above, in particular a dialogue between M. Drahomanov and Lesya Ukrainka, are analyzed in the article. The article deals with problems of tendentiousness, of creativity freedom, of "general literature".

Keywords: *Europeism, "*New Europeism*", tendentiousness, "new writing".*

Потреба глибшого вивчення історії української літератури вимагає, крім нових теоретичних студій, скрупульозного перегляду історико-літературного процесу в його «найменших цеголках» (І.Франко). Зазнаючи помітного впливу суспільно-культурних умов в австро-угорській Галичині та підросійській Україні, український модернізм, що розпочався як дискурс на початку ХХ століття, дискутувався, як відомо, значно раніше. Протягом трьох попередніх десятиліть в українському літературному процесі «дрібкою квасу» (І.Франко) стали настанови М.Драгоманова стосовно «новоєвропейства», його настійливі вимоги «убачити напрямок руху світового» в українській літературі, які немало спричинились не тільки до дискусій, а й до втілення у ній тенденцій самого «новоєвропейства». Для об'єктивного висвітлення історико-літературної проблеми важливо одразу зауважити, що М.Драгоманов і його опоненти сутність «новішого напрямку» («новоєвропейства») дуже часто розуміли «одмінно» (Леся Українка). Історико-літературний інтерес викликає насамперед діалог М.Драгоманова і Лесі Українки про цей не типовий у ті часи варіант нової естетики (на його означення у літературній родині Драгоманових вживалися терміносполуки «нове письмо», «новіший напрямок», «новоєвропейське письменство»).

Європеїзацію – перший пункт своєї монументальної культурно-національної програми М.Драгоманов проголосив наприкінці 80-х – першій половині 90-х роках ХІХ століття. На його думку, українці мали шукати в європейських літературах «провідні думки і взірці письменської вмілості». Митців-«національників» відвертали від цієї загалом конструктивної програми не тільки дошкульні випади М.Драгоманова за нібито «добровільну» реакцію, сіяння «мертвеччини», «свідомі» перешкоди поступові українського письменства тощо, але й надто їдкі вимоги «подивитись на Європу» чи «їсти європеїзм хоч із російської миски» (з листа до О.Кониського). Фактично М.Драгоманов повертався у цей період до розробленого у 70-х роках плану розвитку літератури «знизу вверх». Для розвитку «широкої літератури», «усього іншого» (так інколи називав він художню майстерність письменника) чи навіть введення української мови у середні і вищі школи «наглої» потреби цей, за І.Франком, перший в українській літературі політичний письменник не бачив – «для цього потрібен час».

«Крайнє-реалістичні», на перший погляд, орієнтації М.Драгоманова, непослідовності (вимоги новоєвропейства і популярності літератури водночас) змушували Лесю Українку до складної дипломатії у взаєминах. Глибока родинна любов, щире почуття обов'язку і вдячності «дорогому дядькові» за науку аж до клятв не звернути з його дороги не заважали Лесі Українці зберігати літературну незалежність від його владного диктату. У листуванні не можна не помітити, як гостра потреба свободи – ця органічна, суто драгоманівська риса характеру – тісно перепліталась у єстві поетеси із високою етикою, толерантністю до поглядів Драгоманова. Йшлося насамперед про «новоєвропейську школу» в українському письменстві, про «новоєвропейські тенденції» у художній літературі. Поетеса делікатно вибивала зброю із дядькових рук: повідомляла, що «завзято спорилась» на тему поетів і поезії, зайнявши непоступливу позицію: навіть найактуальніша європейська тенденція не дає нікому права занижувати вимоги до художньої форми. Так само і генієві вона не простила б «кепсько збудований вірш». Леся Українка не могла «за волосся притягати» будь-яку тенденцію чи ідею, бо відразу відчувала їх тріск. Коли М. Павлик радив їй вибиватись із «русалчиного світа» на світ соціальний, не цуратись «народних», громадських тем, дбати про тенденційність та ідейність, а не тільки про прекрасні образи та форми, то Леся Українка також своїм попереджувально-дипломатичним листом притуплювала гострі стріли із Софії. «Десь моя муза, – писала вона до М. Драгоманова, – вдалась така нетенденційна та вбога, або, може, й те, що так я незручно вимовляю свої ідеї, бо таки сподіваюсь, єсть і у мене якісь там ідеї» [Леся Українка 1978: 64 – 65]. І далі скаржилась, що їй, як, мабуть, і дядькові, обридли вічні суперечки на теми «тенденційно чи нетенденційно», які є даремною тратою часу. Поетеса натякала, що лірика – то для її власної втіхи, а твори на суспільні теми – то «робота». Зазначимо, що найменша спроба приневолення у будь-якій сфері, а не тільки у літературі, викликала у Лесі Українки протест. Вона писала, що підневільне німування

українців її пригнічувало і обурювало. Перебуваючи у Відні, молода поетеса відчула у вільній країні гіркий і принизливий сором перед вільним народом. Навіть видавалось, що від кайданів неволі на її шиї і руках видно червоні сліди (Порівняймо: найневиннішу цензуру Драгоманов ототожнював із недопустимо принизливим тілесним насильством). У літературній війні між прихильниками трьох окреслених Лесею Українкою творчих напрямів – «прогресивна російсько-європейська тенденція або народність», «національна патріотика», «артистизм або літературщина», що доходила у Галичині, за її словами, до «канібальства», вона вибрала четвертий – Liberty (Свободу).

Із нарікань Драгоманова на «неполітичників», особливо за те, що «надто багато плачуть», виплескували інколи докірливі висновки поетеси про «голоси несміливі, слабкі», подібні до «квиління немовлят»: «Невже на всі великії події, / На все у вас одна відповідь є – / Мовчання, сльози та дитячі мрії? / Більш ні на що вам сили не стає?» («До товаришів», 1895).

Подібні поетичні строфи дослідники іноді використовували для протиставлення поглядів Лесі Українки ідеям Олени Пчілки та інших українських культурних діячів, нібито консервативних, млявих, боязливих «національників», навіть ворогів прогресу. А загалом з великої родини Драгоманових, що була міцним осередком української культури, залишилися «уламки розбитого корабля» (так висловилася Леся Українка про трагізм родини після смерті Драгоманова). Не можна, наприклад, погоджуватись із дослідниками, які трактували світобачення поетеси «найрізкішим противенством ідей і світогляду Драгоманова» (Н.Антоненко). Тим більше не можна сприймати ще парадоксальнішої перестороги стосовно значення настанов Драгоманова для творчості Лесі Українки, оскільки він, мовляв, наприкінці життя остаточно перекочував у табір лібералів-земців і «був зовсім далекий від ідейних спрямувань Лесі Українки» [Романченко 1948: 189]. Отже, протиставлялися явища непорівнювані – поетична творчість і політична діяльність. Прямолінійне вишукування ідейно-політичних впливів у художній творчості призводило до штучного, навіть механічного, як, наприклад, у М. Драй-Хмари, поділу геніальної індивідуальності поетеси.

Благотворної дії «високих тополь» української культури (застосуємо тут Франків вислів про Т.Шевченка і Марка Вовчка до М.Драгоманова та Олени Пчілки) на стильові пошуки Лесі Українки не можна не враховувати. Але, справді, необ'єктивними виглядають намагання надати перевагу одному з них – впливові матері чи дядька, хоч і Олена Пчілка, і Драгоманов, прозірливо вгадуючи геній майбутньої поетеси, хотіли бачити у ній не стільки свою послідовницю, скільки «новоєвропейську людину» у рідній літературі. Схиляння Лесі Українки до літературних поглядів чи то Олени Пчілки, чи то Драгоманов могло б зробити з неї невільницю («прив'язати за ногу фантазію»), тому поетеса вибрала свій принцип – Liberty. Звідси настанови на «новіше письмо» з боку Олени Пчілки і Драгоманова настільки переплавлені її поетичним генієм, що відшукати їх уже просто неможливо. Драгоманов у листах прищеплював Лесі «думки про волю», «заражав» європеїзмом і вчив критично дивитись на «доморощену премудрість». Але й Олена Пчілка не тільки дбайливо плекала даний дочці природою прометеїзм, а також була не проти європейства. В альбом, подарований Лесі у день її дев'ятнадцятиріччя, мати вписала вірш В. Гюго «Тут унизу вся душа» (в оригіналі) із настановою вчитися «у найвеличнішого митця». Різниця у вимогах літературного європеїзму, що йшли від дядька і матері, нібито очевидна: Драгоманов шукав у літературі насамперед чітку і поступову тенденцію, Олена Пчілка – красу. Але подібні висновки поверхові. Відзначимо, що І.Франко, виокремлюючи насамперед постать Драгоманова серед впливових діячів українства, що «сильно гнали» Лесю Українку у її творчій еволюції, усе-таки не був надто категоричним.

Пильно вглядаючись у життя, Леся Українка мала бачити, за порадою матері, те, що бачить «не всякий», а тільки поет. У згаданий альбом вона вписала, зокрема, переклад строфи О.Фета: «Тільки пчола пізнає / Мед, затаєний в квітці, / Тільки поет на всьому / Бачить прекрасного слід!»

Стосовно поетичної творчості Олена Пчілка у вірші «Розділ світа» висловилася так: для поета мусять бути «отверті... небеса». Вона глибоко усвідомлювала потребу внутрішньої

свободи для митця і його трагізм від накинутої ззовні службової функції. Так, поет на запитання Бога («Розділ світа») «де ж ти був, як світ ділили» – мовив: «З тобою був! – поет відповідав. / Я оком у красі творення Твого, / Я слухом в гуках неба потопав, / І за хвилину щастя неземного / Земнеє все забув і – все втеряв».

Але письменниця не сумнівалася у вимушеній необхідності ширших завдань українського поета. Все «земнеє» уже традиційно стало його внутрішнім. Ця внутрішня потреба спонукала вникати у політичні проблеми, плекати і розширювати національну ідею, щоб українцям не «закиснути на місці» («Товаришки»), змушувала поета ставати «пророком». Отже, Олена Пчілка була заодно із М.Драгомановим у поглядах на завдання літератури, як і він, постійно ворушила сумління сучасників, протестувала проти інертності, млявості праці і думки, підносила до вищого рівня і літературу, і політику. Відстоювання М.Драгомановим «поступової тенденції» у літературі як новоєвропейства спостерігаємо тільки у полемічних статтях. Така література – це певний етап у розвитку української, щоб швидше вивести її на європейський рівень цивілізації. Низькопробних художніх творів Драгоманов взагалі не приймав. Підкреслимо, що хоч через надмірну пропаганду «поступових тенденцій» і «ясних ідей» у російській літературі М.Драгоманов розсварився з українським громадянством, насправді він не любив читати цієї літератури. Йому подобались «вищі представники» її, якраз без «новоєвропейської тенденції», – Пушкін, Лєрмонтов, Гоголь і Тургенєв. Отже, поділ дослідниками геніальної індивідуальності Лесі Українки на «тіло» Олени Пчілки і «душу» Драгоманова неможливий. Якщо, наприклад, у вірші «До товаришів» легко розпізнати, чию це «пекучу, гірку правду» довелося їй вислухати і за що вона «мов на пожарищі прикута» стояла, то в інших тогочасних поезіях прочитуємо, що пошуки «яснішої путі» навіть гнітили, муза кликала в інший, поетичний світ, у якому жили «новіші письмовці» Європи. Тому, втомлена «змаганням... кривавим», молода поетеса надавала перевагу цій «музі-весні»: «...Боротися не хочу. / В душі у мене інші бажання: / Я тільки думкою на світі буду жить, / Я хочу слухать річ твою урочу» («До музи», 1894). Проте знову над її музою злітала орлом «мрія новая» і зачаровувала «голосом надземним»: «Ти блискавицею мусиш світити у тьмі, / Поки зорею рожевою край твій освітиться темний, / Треба шукати дороги тим людям, що ходять в ярмі» / («Північні думи», 1895).

Олена Пчілка, плекаючи у дочці представницю «новішого письма» та передбачаючи Лесину «біду» з критиками, найперше хотіла захистити її від гострого слова найавторитетнішого із них – М.Драгоманова. Його незадоволення Лесиним «ретроградним романтизмом» не викликало у письменниці сумніву. Вона, як завбачливо писала братові в Женеву, також хотіла виплекати дочку представницею «новішого» європейського напряму. Але то мусило прийти з часом. Так, вірші про «долю» Леся вже перестала писати. Примушувати її кидати «старомодних» «Русалок», тобто «упереджувати» перехід до «новішого письма» не варто. Щоб запобігти появі заздалегідь відомих відгуків галицьких радикалів на поему «Русалка» та інші ліричні твори дочки, Олена Пчілка просила І.Франка після видрукуваного у «Першому вінку» (1887) поетичного тексту подати примітку з вказівкою на романтичне спрямування поеми та віршів як характерне для творчості всіх «начинаючих» авторів. Наївний зміст «Русалки», на її думку, не є визначальним, бо «перекривається» він «доволі поетичною формою». Але І.Франко вважав зайвими такі запобігання, тому примітки не подав.

М.Драгоманов у 90-х роках не переставав вимагати від письменників «обновитись, приставши до тих методів і напрямків, котрі тепер творять силу письменського і наукового руху в Європі й Америці й котрі найтісніше зв'язані з теперішнім всесвітнім громадським рухом: культурним, політичним і соціальним» [Драгоманов 1991: 393]. Будь-які вияви у художньому творі чутливості, суму, туги, а також надмірну турботу автора про форму, особливо ліричних творів, він трактував як такі, що відвертають від реальної праці на користь України. Так, задум І.Франка назвати майбутній журнал «Русалка» М.Драгоманов одразу різко відкинув – «сентиментально дуже» – і запропонував іншу назву – «Життя і слово». «Романтичні вскоки» І.Франка турбували радикалів, особливо М.Павлика. Він був «майже певний», що ці «вскоки» І.Франка доведуть до того, що він кине писати політичні

твори, а загалом «всі Франки покинуть політику…». Подібні побоювання мимоволі виникали і в М.Драгоманова. Так, видрукуване у «Житті і слові» дослідження Лесі Українки «Купала на Волині» (1894) він навіть розцінив як «перевод паперу».

Дошкульні вислови Лесі Українки на адресу «національників» у її листах до М.Драгоманова викликають враження запобігання перед ним чи догоджування. Поетеса, справді, болісно переживала його одинокість, намагалась по-родинному запевнити у підтримці. І це цілком зрозуміло. Крім того, родині Драгоманових, попри урядові утиски і поліційні нагляди, часто доводилось чути образливо-несправедливі звинувачення від «своїх» через «русофільство» емігранта. Лесю до глибини душі вражали ці докори, безпідставність яких була для неї очевидною. Українське виховання у сім'ї, непохитний патріотизм матері, тобто Олени Пчілки, та її сльози при спогадах про брата, поневіряння дядька-Українця на чужині, його готовність на самопожертву заради української ідеї – ці та ще низка добре відомих поетесі фактів відкидали образливі закиди й звинувачення. Тому усім тим, що, на відміну від Драгоманова, «сиділи вдома» і «мовчали», вона вибрала назву «шкаралупники». Інколи виявлялась повна одностайність дядька та племінниці в аналізі творів українських «корифеїв», «різних Нечуїв, Кониських, Чайченків», яким вона могла радити пір'я дерти, а їх творами ладна греблі гатити. Сивенького (В.Самійленка) Леся Українка критикувала за ідеї старших старогромадівців, що їх прочитувала у творах поета, за те, що він, поетично обдарований, задумав бути і «Тіртеєм, і Арістофаном», коли у нього до політики «не та голова». Про «деяких» українських письменників не хотіла навіть «проти ночі згадувать». Дивуючись М.Драгоманову, де він бере ті «словечка», що «в'ялять серце», поетеса добирала інколи ще немилосердніші. Не можна погодитись, що то був вплив «драгоманівщини» на Лесю Українку, або «духова отрута, що її силоміць у Лесину душу вливав Драгоманов» (Н.Антоненко). Це був той же драгоманівський характер, що напрочуд благодатно проявився у її слові-зброї, особливо у драматичних поемах. М.Драгоманов, без сумніву, впізнавав у ній не тільки найріднішу племінницю та геніальну ученицю – він чув у Лесі свій дух, впізнавав свій тон, навіть самого себе.

Можна сумніватися, наскільки об'єктивно могла бачити двадцятирічна поетеса помилковість деяких ідей улюбленого дядька, зреалізованих у політиці галицьких радикалів, але хиби цієї політики вона аналізувала правильно. На її думку, стосовно вимог до літератури напрям галицьких радикалів – «антипоетичний і антиартистичний», фактично а 1а Чернишевський. Якщо дискусії на зразок «що краще – Шіллер чи нові чоботи, Венера Мілоська чи куль соломи» не відбувались у Галичині так «дико», як у російських народників, то це завдяки поетичній натурі та європейській культурі галицьких українців. Усе-таки «напрямок єсть» [Леся Українка 1978: 71]. В листі до М.Драгоманова Леся Українка підкреслювала, що радикальний «Народ» відвертав від себе українців, бо «мало змагався з кацапами», а дуже багато – з народовцями. Людей, у тому числі і її, «прикро вражав його сварливий тон». Щодо «вічних» перекладів з російської літератури у часописі радикалів, то вона запитувала: «...Чи тільки ж світу, що в вікні?» [Леся Українка 1978: 84]. Поетеса критично поставилася до погляду М.Драгоманова на «руководячу» роль художньої літератури навіть у критичні періоди. Будь-яка тенденція, проведена у творі червоною ниткою, «разила очі», літературний дилетантизм, як і патріотичні вигукування, їй обридли, політика втомлювала, а переклади з російської «сприкрилися».

Леся Українка була набагато оптимістичнішою, ніж Драгоманов, у баченні «новоєвропейського» напряму в українській літературі. Так само і для інших членів літературної родини Косачів-Драгоманових «новоєвропейство» не було чимось далеким чи недосяжним – «новий напрямок» вони бачили уже в творах молодої поетеси. Так, Михайло Обачний писав у листі до Лесі Українки (1891): «...Велика весна шле своїх гінців, і ти по правді жайворонок її. Нам випадає доля першим одпихати човен з хвилевої пристані і пустити у дальшу плавбу, хоч ... кінця їй ми не зобачим, проте... ми по змозі дамо добрий керунок човнові у далеку чудову путь» [Мороз 1992: 84]. М.Драгоманов же «новоєвропейських» творів, які виводили б українське письменство поза рамки «для домашнього вжитку», не бачив – воно, мовляв, тільки «змагається» вийти поза ці рамки.

Т.Шевченка він так і не зміг визнати «за викінченого поета образованої громади», хоч підготувати повне видання його творів вважав своїм найпершим обов'язком і був найенергійнішим популяризатором поета у Європі. Рідними для українців мусили й надалі зоставатись Пушкін та Лєрмонтов. Зате російськомовні твори Т.Шевченка нібито стали доказом «відповіднішої» для українського поета російської мови.

Таким чином, відірваність від України та хвороба не дали змоги видатному вченому-політикові належно оцінити «новий напрямок» у рідній літературі, навіть талант його улюбленої племінниці. Тим часом «спробунки» Лесі Українки – стиль, спрямування, тематика – давали підстави вимогливій Олені Пчілці вважати її авторкою «нової» школи. Сама ж Леся Українка уже тоді не вважала українську літературу за «жебрачку». Вона та Михайло Обачний період реакції на початку 90-х рр. розцінювали як «хвилеву пристань», після якої мала розпочатись у рідній літературі «велика плавба», і молоді автори брали на себе нелегку місію дати «добрий керунок» човнові у великому плаванні.

Література: *Леся Українка 1978:* Леся Українка: Зібр. творів: У 12 т. – Т. 10. – К., 1978. – 541 с.; *Романченко 1948:* Романченко І. М. Драгоманов і Леся Українка в їх листуванні // Наукові записки Львівського державного педінституту. – Львів: 1948. – Т. 2. – С. 172 – 189.; *Косач-Кривинюк 1971:* Косач-Кривинюк О. Нотатки до біографії Лесі Українки: Фрагменти // Спогади про Лесю Українку. Вид. 2-е. – К: Дніпро, 1971. – 483 с.; *Драгоманов 1991:* Драгоманов М. Вибране. – К: Либідь, 1991. – 682 с.; *Мороз 1992:* Мороз М. Літопис життя та творчості Лесі Українки. – К: Наукова думка, 1992. – 630 с.

Куца О.П. Перспектива «новоевропеизма» в украинской литературе 80-90 годов XIX века: дискуссии и диалоги.

В статье рассматриваются дискуссии о путях и способах европеизации украинской литературы обозначенного периода, особенно диалог между М.Драгомановым и Лесей Украинкой. Анализируется проблема тенденциозности, свободы творчества, «широкой литературы».

Ключевые слова: *европеизм, новоевропеизм, тенденциозность, «новое письмо».*

Віталій Мацько, д.філол. н, доц. (Хмельницький)

УДК 398 (091)
ББК 821.111.

Фольклорна лінія в поезії Петра Карася

У статті розкрито наявність фольклорних елементів у поетиці сучасного українського письменника Петра Карася. На конкретних прикладах оприявлено, як саме поет засобами художнього слова моделює образ журби, сумовитості, гордості, патріотичного чину, любові до матері, дружини, до України, поєднавши фольклорну традицію зі світосприйняттям сучасної йому людини. Фольклорна лінія в поезії П.Карася є суто україноцентричною, відбиває ментальність власного народу.

Ключові слова*: фольклорна традиція, символ, народні пісні, ліричні пісні, фольклорна поетика.*

Vitaly Matsko Folklore trend in Petro Karas' poetry.

This artikle shows evident folklore elements in poetics of modern Ukrainian writer Petro Karas. Using specific examples there are shown the ways, which poet using artistic word models images of sorrow, despondensy, pride, patriotic deed, love to mother, wife, Ukraine, combining folk tradition with contemporary human perception of the world. Folklore line in poetry of P. Karas is purely Ukraine oriented and reflects the mentality of his own people.

Key words*: folklore tradition, symbol, folk songs, lyric songs and folklore poetics.*

В українському літературознавстві широко висвітлено творчість письменників, які належать до шістдесятницького крила. На жаль, незаслужено обійдено увагою тих, хто активно працював не лише в столиці, а й у віддалених регіонах. До таких належить й хмельньничанин Петро Прокопович Карась, який, навчаючись на факультеті журналістики Київського державного університету імені Тараса Шевченка, з 1956 року почав друкувати поезії в обласній та республіканській періодиці. Нині є автором понад чотирьох десятків

збірок поезій, прози, публіцистики, заслужений журналіст України, член Національної спілки письменників України з 1969 року.

Мета статті – розкрити наявність фольклорних елементів у поетичних творах Петра Карася, що виявляється на різних функціональних зрізах: через сюжетне запозичення, введення у текст окремих фольклорних мотивів, ліричних образів, символічне переосмислення фольклорних міфологічних першоелементів.

Підкресливо, що художній функції фольклорних елементів у поетичних творах митців слова велику увагу приділяв відомий науковець ***Володимир Гнатюк***. Скажімо, пісню про трудову еміграцію «Ой Канадо, Канадочко, Канадо-небого» з провінції Манітоба надіслав у листі ще 1889 року уродженець села Вікно (нині Заставнівського району Чернівецької обл.) Василь Палагнюк. Довідавшись про творчість В.Палагнюка, В.Гнатюк опублікував пісню в своїй праці «Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності» («Записки Наукового товариства імені Шевченка», кн. II, Львів, 1903, стор. 54 – 55), вказавши, що склав її автор листа. Однак існує припущення: поданий текст є лише вільним записом народної пісні В.Палагнюком, а не його власною творчістю. Це підтверджується різновекторністю варіантів, порівнянням з іншими спорідненими піснями про еміграцію.

Відомо, що В.Гнатюк листувався з багатьма діячами культури, зокрема він адресував листи на Наддніпрянську Україну до Б.Грінченка, М.Вороного, І.Нечуя-Левицького, М.Грушевського. А нещодавно у фондах Державного архіву Хмельницької області ми натрапили на лист В.Гнатюка до І.Огієнка. Українські філологи обмінювалися літературою, цікавилися діалектною говіркою, як, утім, усною народною творчістю. Текст друковано на фірмовому бланкові Наукового товариства Т.Шевченка. Отже, 30 грудня 1911 року В.Гнатюк повідомляє респондентові: «*Дякую дуже за прислані статті і прошу й надалі не забувати про мене. Рівночасно з отсим листом висилаю Вам XXIX том Збірника, а десь так за місяць вишлю і XXX, як він буде Вас інтересувати. Сей діалект дуже інтересний, але в нас не звернено на нього зовсім уваги. Як не маєте том XXVI (народне оповідання про опришків), то я можу його Вам надіслати. З правдивим поважанням Володимир Гнатюк*» [Державний архів Хмельницької області 582: 20].

Отже, перша збірка П.Карася «Озаріння» [Карась 1965: 62] засвідчила появу в українській літературі письменника, який у своїй творчості звернувся до народнопоетичної традиції. Його поезія оприявнює вищі досягнення українського романтизму. Формування романтичної естетико-художньої парадигми (фольклорний романтизм) – це орієнтація на уснопоетичне мислення. Загострюється національне почуття, фольклор виявляється як субстанція народного буття, схильність до міфології. Поет висловлює власні почуття без пафосної риторики, а в поетиці здавалося б іронізує над пристрастю власних почуттів. Реципієнта зачаровує простота, природність, імпровізаційність. Петро Карась, нагромаджуючи тексти густою метафорикою, словами пестливого значення, не «спрощує» лірику, навпаки, від цього вона репрезентує щирість, мелодійність. Недаремно ж нею захопилися композитори. Лише Іван Пустовий півсотні віршів поклав на музику. Народний артист України, композитор Микола Балема на слова П.Карася створив десятки пісень. Скажімо, пісня «Козацькому роду нема переводу» виконується не лише в Україні, а й за кордоном, куди зчаста запрошують колектив ансамблю пісні й танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії. У виконанні саме цього прославленого колективу пісню заворожено слухали в Канаді, Франції, Великобританії, Німеччині, Бельгії, Греції, Швейцарії та інших країнах.

Творчість Петра Карася розвивалася і розвивається в річищі народнопісенної традиції. На конверті до грамплатівки соліста Л.Марчука в анотації поет написав: «Глибоке знання подільського фольклору, народнопісенного мистецтва рідного краю дає можливість керівникам ансамблю Миколі Балемі, хормейстеру Валерію Ярецькому, балетмейстеру Володимиру Глушенкову та іншим через призму свого мистецтва, сучасної музичної мови зберігати перлини багатющого музичного і народно-пісенного мистецтва Поділля, оспівувати прекрасну долю Подільського краю, його минуле і сьогодення, наповнене працею та піснями» [Шустерук. Електронний ресурс]. Подібна сентенція стосується й самого автора.

Розвій народної творчості постійно супроводжує поезію П.Карася, відтак його твори, не втрачаючи зв'язку із фольклорною лінією, легко йдуть у народ, чимало віршів покладено на музику, вони стали справді народними: («Козацькому роду нема переводу», «Вкраїно, матінко моя», «Дві троянди», «Гуляйполе», «Віват, Хмельницький!, «Материнка», «Хто не звідав ночі на Купала», «Зелен рута», «Б'є вода на два потоки», «Мамина криниця», «Стоїть матуся біля хати» тощо). Його твори, увібрані в чарівну мелодію, припали людям до душі і стали улюбленими в народі. Фольклор відчутний у лексиці, простоті вислову, глибині антропологічних цінносей, почуттів, характері художнього мислення. Наприклад, образ матері у поета зримо виринає з народнопісенної колискової, крилатих висловів: «Засни, засни, мій Павлику / Павлику-журавлику…/ Співала ніжно мати / Носячи дитину в сповитку. / І де було їй ждати / Злітали сни до хати / Нишком укладалися в кутку» [Карась 1965: 21]. Переконуємося, що письменник для змалювання образу черпає барви як з глибинних народних джерел, так і класичної літератури.

Окремі ліричні пісні сповнені мотивами народних дум, набувають притчевих ознак: «Була б моя стежина вся тернова / Та вірний шлях ясніє до людей. / Надійним сяйвом маминого слова / І незрадливих маминих очей» [Карась 2008: 369] або «Як вертатимуть знову додомоньку / Чи ж повернуть до мене весну мою? / Пада жур журавлиний додолоньку, / А розрадить мене і не думає» [Карась 2008: 450]. Слова пестливого значення наближають поезію до народно-побутової лексики, разом з тим вони в художньому тексті здійснюють смислетворення. Торкаючись цієї проблеми Тетяна Мейзерська завважує, що саме для такого аналізу «може виступати притча, бо вона зустрічається як в усній традиції, так і в писемній літературі. В найзагальнішому вигляді притчу (як і суміжні з нею жанри загадки в фольклорі і байки в писемній літературі) можна зарахувати до числа малих літературних форм, які позбавлені сюжетного розвитку і передають деякий цілісний зміст, що служить моделлю для інтерпретації й осмислення класу явищ чи ситуацій» [Мейзерська 2009: 75 – 76]. Унісонуючи заявленій тезі дослідниці, завважимо, що притчеві ознаки, як і ритмомелодика наведених кількох строф свідчать про звернення поета у стилетворчих шуканнях до різножанрових форм, наявних в українському фольклорі. Народнопісенні мотиви упізнаванні в символічних назвах, що створюють цілий ряд: вітряк, волошки, мак, ружа, зорі, місяць, сонце, кінь, біла хата, журавлі, дуб, сосна, шлях, чорний ворон, журба (абстрактний іменник) тощо. Такі символи-іменники наближені до романтичного світовідчуття, вони навіюють асоціативні медитації. Микола Неврлий, аналізуючи збірку Юрія Клена «Каравели» в романтичному стилі віднаходить легендарні мотиви, він говорить, що в образах легендарних лицарів постає «фізична краса й сила гармонійно поєднувались в них з моральною чистотою й відвагою» [Неврлий, 2010: 50]. У віршах П.Карася також є чимало патріотичних мотивів, де благородство, лицарство виступає на перший план («Козацькому роду нема переводу», збірка «Мазепа», поема «Базар»).

Чимало поезій присвячено образу української матусі. Світлий обрис в П.Карася постає самобутнім. Не перегукується ні з Павличковим, ні з Малишковим літературним образом: («Наче добра казка на усі літа / Материнська ласка і любов свята. / Доки буду жити, берегтиму я / Мамину молитву, мамине ім'я») [Карась, 2008: 19], або «Вилітали птахами малі / І дорослими стали вже діти. / Ті птахи – журавлі, / А на кожнім крилі / Материнські твої заповіти») [Карась, 2008: 370]. Материнській любові і вірності, материнській печалі і величі Петро Карась присвятив схвильовані рядки багатьох віршів, де постає узагальнений образ. Дітям, які випурхнули з родинного гнізда, завжди рада матуся, виглядатиме біля воріт, як дорогих гостей. А діти нестимуть життям напутнє слово матері – творити добро на землі, тоді й світ подобрішає.

Українські символи, колористика, відбиті в усній народній творчості, зринають зчаста в поезії письменника-подолянина. Ілюструємо приклад з вірша «Моя Україна»: «Зелена верба і червона калина. / І хата з криницею біля двора… / Нас прапор козачий єднає / Де зблискує кольори два: / У синьому – небо безкрає, / У жовтім – колосся співа» [Карась 2008: 5] У такий спосіб автор через кольористику лірично передає образ волі, вольностей козачих і натхненну

працю ратаїв-хліборобів. До народної мови наближають поезію стильові домінанти, зокрема використання усіченої форми прикметника («Рясен піт заливав мамі очі») [Карась 2008: 19].

Отже, поезії Петра Карася надто близькі до фольклору, а єднають їх з народною творчістю стильові прийоми, жива народна мова, яка надає віршованому текстові поетичної краси, щирості, пісенності, ніжного ліризму. Від народної пісні йдуть такі художні засоби як епітети і прикладки, що набувають у творах нового емоційного забарвлення, естетичного наповнення. В поетиці означеного письменника найчастіше вживано прикладки, як ось: дівчина-небога, далі-літа, собака-пілат, джигун-удівець, сусід-родак, козаки-орли, солов'ї-скрипалі, люди-трударі, роки-мости, Вкраїна-мати, оборонець-меч, блазні-тирани, трава-мурава, верби-матусі, кінець-край, далі-весни, щастя-доля, роки-вітри, купи-продай, диво-галуззя, вихором-шалом, роки-урагани, материнко-стебелинко, дядьки-ратаї, доли-гори, ум-розум, тринди-ринди, шура-буря, горе-печаль, п'янюга-блиндар, любо-мило, шито-крито, дорога-шлях, печаль-самота, Дністер-ріка, печаль-журба, день-проводир, гріха-вина, судьба-безприданниця, чаклуни-солов'ї, лелеки-роки, мама-чайка, матінко-горлице, Поділля-край, борець-варнак, Україна-доля, вечір-пристань, сни-видіння, диво-коралі, сокіл-Кармель, Павлик-журавлик. Причому деякі прикладки можна згрупувати за синонімічним рядом, смисловим навантаженням: горе-печаль, печаль-самота, печаль-журба; солов'ї-скрипалі, чаклуни-солов'ї; роки-вітри, роки-урагани; Вкраїна-мати, Україна-доля; мама-чайка, матінко-горлице. Фольклорна поетика дала можливість письменникові чітко індивідуалізувати мову ліричного героя. Через близькість до фольклору виразно оприявлено в мові поета пісенність, чіткий вислів, розмовні інтонації. Незважаючи на різновекторність світоглядного обширу, погляди на онтологічні основи, фольклорні елементи у поезії Петра Карася знайшли своє поважне місце.

З мовленого вище приходимо до певних висновків, що український поет Петро Карась широко використовує елементи народної пісні, роблячи тим самим крок вперед у розвитку одного з основних принципів романтично-піднесеної поезії в Україні. Значний вплив на формування лірики поета справляють засоби народної балади, притчі, крилаті слова та вирази. У своїх віршах поет висловлює те, що його найбільше хвилює, що найближче його серцю. Щоб вірші «пішли» в народ письменник застосовує в поетиці не лише власні засоби висловлювання, а й запозичені з фольклорної традиції символи, мотиви, образи, жанрову специфіку. Поетичні збірки нашого сучасника Петра Карася стали вагомим внеском в українську культуру, збагативши вітчизняний пісенний репертуар, а її творець заслуговує високої оцінки як ліричний поет, співець кохання, доброти, української душі. Поет засобами художнього слова тонко передає страждання душі, журбу, сумовитість, гордість, патріотичний чин, любов до матері, дружини, до України, поєднавши фольклорну традицію зі світосприйняттям сучасної йому людини. Фольклорна ліня в поезії П.Карася є суто україноцентричною, відбиває ментальність власного народу. Саме так висловлюється ліричний герой поеми «Базар»: «Не може бути України без української душі» [Карась 2008: 100].

Література: *Державний архів*: Державний архів Хмельницької області. – ФР 582. – Оп.1. – Спр.15. – Арк.20.; *Карась 1965*: Карась Петро. Озаріння (поезії) / Петро Карась. – К. : Молодь, 1965. – 62 с.; *Шестерик*: Шустерук Олександр. Подільський соловейко з Крупця. [Електронний ресурс]. / Режим доступу:_stattya&year=2010&month=11&key=1290204108&nameph =1.jpg&nameph2=&nameph3= ; 4. Карась Петро. Материнка (книга поезій) / Петро Карась. – Хмельницький : видавництво Алли Цюпак, 2008. – 558 с.; *Мейзерська* 2009: Мейзерська Тетяна. Re-presence: Відлуння Сходу в українській літературі XIX ст.. : збірка наукових статей / Т.С.Мейзерська. – Одеса : Астропринт, 2009. – 156 с.; *Неврлий 2010*: Неврлий Микола. Непередбачена знахідка й «Каравели» Ю.Клена» // Дукля. – 2010. – №2. – С.49 – 52.

***Наталія Науменко*, доц. (Київ)**

УДК 821.161.2-1.09 Голобородько
ББК 63.3. (4Укр)

Поетика українських народних замовлянь у сучасній художній творчості (на матеріалі збірки Василя Голобородька «Політ на журавлі»)

Новітня українська література відзначається, з одного боку, інтересом до творчого переосмислення давньослов'янської культурної спадщини, а з другого – тенденцією до активного пошуку нових форм осягнення світу. Важливим наслідком цього є те, що традиційні образи, якими знаменується історична та фольклорна пам'ять нашого народу, його прадавні архетипи та символи набувають у структурі художнього твору нових значень.

***Ключові слова**: фольклор, замовляння, композиція, архетип, поетика, образ, ритміка, тропи.*

Natalya Naumenko Poetics of Ukrainian folk spells in modern art work (based on collection of Vasil Holoborodko "Polit na zhuravli".

Modern Ukrainian literature is marked on the one hand,with interest in creative rethinking of ancient Slavic cultural heritage and on the other the tendency to actively search for new forms of comprehension of the world. An important consequence of this is that the traditional way, which is marked by historical and folk memory of our nation, its ancient archetypes and symbols acquire new values in the structure of the artistic work.

***Key words**: folklore, spells, composition, archetype, poetics, image, rhythm, tropes.*

Сучасні українські поети-верлібристи активно звертаються до народнопісенних форм, до фольклорних образів і мотивів, зокрема прадавнього жанру національної поезії **замовляння.** Поетика замовляння дає підстави багатьом дослідникам вважати цей найдавніший фольклорний жанр однією з першооснов вільного вірша. Такої думки дотримуються М. Грицай [Грицай 1978: 20], Наталія Костенко [Костенко 2006: 124], Ольга Овчаренко [Овчаренко 1982: 20], Галина Сидоренко [Сидоренко 1972: 45], А. Ткаченко [Ткаченко 2003: 370]. В замовлянні відбивається язичницький світогляд: олюднення стихій природи, небесних світил, живих істот тощо.

Вирізняються замовляння багатою, розмаїтою поетикою, ритмічною варіативністю; особливості їхнього поетичного синтаксису – наявність анафор, риторичних запитань і звертань, образно-психологічний паралелізм, художня градація, специфічна двочленна композиція – розповідна та розпорядна [Szendrei 1948: 4]: *Зорі, зірниці, єсть вас на небі три рідні сестриці, четверта хрещена нарожденна Марія. Ідіть ви, зберіть ви красу, покладіть на хрещену нарожденну Марію. Як ви ясні, красні межи зірками, щоби була така красна межи дівками* [Замовляння 2007: 14]. Головною метою, з якою застосовуються всі ці засоби, є сугестивний вплив на реципієнта. Це стало чинником внутрішньої організації вислову у писемному верлібровому творі середини XX століття, жанровою канвою для якого є замовляння.

Високого ступеня сугестії у віршах, що «живляться незримими потоками української архаїчної, архетипної образності» [Знак нескінченності 2002: 121], досягає В. Голобородько. Значна кількість його поезій – стилізації замовлянь, заклинань, народних пісень, легенд і казок, що видно з їхніх назв: «Яблуко добрих вістей», «Ой, не коси, бузьку, сіна», «Дерево-любисток», «Соловейків теремок», «Мова рослин», «Обливаний понеділок» та багато інших. Особливості ліричної інтонації у цих творах зумовлюються рисами, що їх Мар'яна та Зоряна Лановик вважають атрибутивними для жанру замовляння: монолог, діалог, оповідь [див. Лановик 2000: 85]. Це й визначило мету нашої роботи – на основі аналізу фольклорно орієнтованих поетичних творів Василя Голобородька з'ясувати їхні основні образотворчі концепти, особливості жанрової семантики, композиції, мови (на рівні тропіки) у контексті традиційних українських замовлянь.

У поезії «Яблуко добрих вістей» із виразною семантикою замовляння В. Голобородько вперше вдається до прийому, який згодом стане визначальним у його верлібристиці, – риторичного звертання з повторенням ключового слова: «Яблуко, яблуко, / навчи і мене / падати отак щедро в серця людей / із добрими вістями!» [Голобородько 2005: 25].

Падіння яблука розгортає в уяві ліричного героя цілу зорову картину, засновану на традиційному образі осені як щедрої господині, яка приносить добрі вісті «про обжинки на багатому врожаї у колгоспному полі, / про весілля на всіх вулицях у нашому селі, / про проводи хлопців до війська по всій Україні» [Голобородько 2005: 24]. Двоїстість образу осені (весела – рання, сумна – пізня), осінні обряди – прадавні (обжинки, весілля) та новочасні (осінній призов до війська) сполучаються у світогляді п'ятнадцятирічного хлопчика в одне ціле, надаючи деталі «яблуко» нового символічного значення: «Добре бути яблуком серпневого садка / із його здатністю будити людей [Голобородько 2005: 25].

У статті «У дивосвіті рідної хати» І.Дзюба говорить: «Поетичне світосприймання, яке умовно можна було б назвати сучасним «анімізмом», одухотворенням природи з рівня сучасної людини, – дуже органічно й активно ув'язується з можливостями найінтенсивнішої «експлуатації» національних форм і джерел духовності» [див. Голобородько 2005: 7].

Значна кількість поезій Голобородька подібна до замовлянь, заклинань, народних пісень, легенд і казок, що видно з їхніх назв: «Дерево-любисток», «Соловейків теремок», «Мова рослин», «Обливаний понеділок». Особливості ліричної оповіді у цих творах зумовлюються рисами, які співвідносяться з запропонованою Мар'яною та Зоряною Лановик характеристикою: «замовляння-монологи, діалоги та оповіді» [Лановик 2000: 85]. Показовими є твори, у яких поняття «замовляння» винесено в заголовок. Так, у поезії «З дитинства: Замовляння дощику» перші рядки відсилають до відомих фольклорних взірців: «Дощику, дощику, / я тобі вудлище бамбукове подарую, / щоб ти ловив рибу, а луску розкидав на городі, / я тобі вишень нарву повну миску, / щоб ти їв, а кісточками стукав у вікно, / я тобі зубки витешу на нові граблі, / щоб ти ходив розчісувати волосся траві» [Голобородько 2005: 253].

Анафори, антропоморфізм, діалогічність мови вірша – елементи поетичної градації [Науменко 2006: 40], яка вивершується у фігуру прохання: «тільки не йди на тій стежці, / де я йду – / татові їсти в поле несу». Бачення природи очима дитини, подане у цьому вірші, дає змогу говорити про очуднення як один із засадничих прийомів поетики верлібру В. Голобородька.

Прийом градації вживається й у поезії «Дерево-любисток», де троє персонажів (що вельми прикметно – «крилатих») виходять милуватися деревом і брати з нього мед: «Із хати у лікоть заввишки, вийшов бджолич… / Із хати при квітці вийшов метелик… / Із хати із шовкових ниток вийшов птах». З появою дівчини «із хати під золотим дахом» мова вірша набуває характеру справжнього замовляння, в якому інтерпретується метафора «крила любові»: «Вирву листочок, / Прикладу до губ, / Прикладу до очей, / Прикладу до рук. / Як до дерева-любистку всі летять, / Щоб так до мене хлопці летіли, / Як дерево-любисток усі люблять, / Щоб так хлопці моє ім'я любили» [Голобородько 2005: 250].

Характерний приклад лікувального заклинання в інтерпретації В. Голобородька – «Замовляння від печалі»: «На горі гора, / а на тій горі / піч горить. / Піч горить – / хліб пече. / «На тобі, пече, / мою печаль, / хай хліб пече, / а не серце молоде» [Голобородько 2005: 254]. Порівняймо з традиційним замовлянням на місяць: «Місяцю молодий, ти як серп золотий! Хай тобі буде на підлов'я, а мені на здоров'я. Є у тебе три сестриці: запека, зануда, завара. Ти запеку запечи, ти зануду зануди, ти завару завари, а до мене милого, коханого приведи!» [Замовляння 2007: 79 – 80]. Задля тамування печалі ліричний герой Голобородька вдається до мовної гри, вибудовуючи два омонімічні ланцюжки: «на *гор*і – *гор*а – *гор*ить», де контекстуально прочитується ще й «*гор*е», та «*печé* (випікає) – *пéче* (кличний відмінок від *піч*) – *печé* (палить)». Виразною тут є символіка хліба, уособлення щастя, та вогню, яким спалюється сум, – адже, за уявленнями давніх слов'ян, як хліб [Огієнко 1994: 62], так і вогонь [Огієнко 1994: 32] – святі, здатні зцілити тіло й очистити душу.

Поезію «Сунична стежка» завдяки вищезгаданій двочленній композиції можна співвіднести з групою «господарських» замовлянь, якими закликають добрий врожай [див. Замовляння 2007: 5; Лановик 2000: 82]. Водночас маємо тут і переосмислення відомих казкових образів – чарівних речей: «Котиться клубочок у ліс:/ Закотиться у траву – / Я його по нитці розшукаю, / Закотиться під камінь – / Я його по нитці розшукаю, / Закотиться за

дерево – / Я його по нитці розшукаю» (розповідна частина). «Як клубочок я по нитці розшукаю, / Щоб так і ягоди по суничній стежці /Я розшукав» (розпорядна частина). «Котись, клубочку!» [Голобородько 2005, 252 – 253].

Ще один взірець «господарського» замовляння – твір «Солодкі деревця», де визначальною є фігура гіперболи. Перша частина – власне замовляння дерев на врожай, виконавець якого (вочевидь, хлопчик) змальовується як деміург природного довкілля: «Солодкі деревця, / Приходьте квітнути до нашого садка: / Я води принесу, / Щоб напилися із зимової дороги, / Я під ноги трав'яного килима постелю, / Щоб м'яко стояли, / Я на гілки птахів посаджу, / Щоб весело було».

Друга частина – виконання: «Уже приходять деревця…, / квітнуть біло, мов зиму згадують, / родять груші по глечику, / яблука, червоніші північного гребеня, / а вишень рясно, як бджіл у рою. / Буде всім!» [Голобородько 2005: 253]. Особливу сторінку образності фольклорно наснажених верлібрів В. Голобородька становить орнітологічна символіка. Образи ***птахів***, незалежно від їхніх видових ознак, безперечно є найчастотнішими серед сукупності тваринних образів у вітчизняному письменстві. За багатьма птахами в українському фольклорі закріпилися символічні значення: голуб – символ вічної любові, *півень* – початку нового дня, *орел* – владна сила, *павич* – краса, *зозуля* – віщунка, доля [див. Огієнко 1994: 71 – 78]. Часто трапляються орнітообрази в замовляннях: «Летів орел через море, спустив крило, заткнув жерло. Злетів півень на камінь, крилами махає: чорний камінь, не дрижись, християнська кров, остановись у народженого, молитвенного, хрещеного (ім'ярек) [Замовляння 2007: 39].

Образ *птаха* нерозривно пов'язаний зі стихією Повітря, він є одним із її символічних кодів. Через орнітологічні образи, введені в канву поетичного замовляння, В. Голобородько здійснює спробу розв'язати головні екзистенційні проблеми, що особливо гостро повстали наприкінці XX століття, – проблеми співвідношення добра й зла, світла й темряви, прекрасного й потворного, батьківщини й чужини тощо: «Купало птаха ночі подвоює: / На одну гору садовить птаха, що є вечір, / На другу гору садовить птаха, що є ранок, / І стало в долині видно, як удень» [«Мова рослин». Голобородько 2005: 249]. У добірці «Політ на журавлі» наявні також відголоски стародавнього звичаю весняного закликання птахів: «Жайворонку, жайворонку, / не літай угорі, а йди до нас їсти!» [Голобородько 2005: 240]; порівняння дітей із птахами: «діти одягнені у пташині сорочки / летять на подобах весняного сонця / у простір розгорненої книжки / що сміється білим сміхом сіяча / який сіє у полі себе з руки» [Голобородько 2005: 256]; анімістичні розмови з солов'єм: «Соловейку, соловейку,/ Нетутешній власнику срібного персня в горлі, / Виспівувачу незнайомої країни, / Веселію чужинських душ, / Де твій теремок?» // …«Тут я живу, тут: / На червоній калині, / На долоні з гілочок, / Тут мій теремок, Тут я коло віконця плачу, / Сльозами прикликаю дощ променів – день» [Голобородько 2005: 252]. У підтексті цього діалогу лежить символ калини, що, поряд із образом солов'я, дозволяє припустити: йдеться не лише про пошук рідної домівки, а й про долю рідної української («солов'їної») мови [див. Шутенко 2007: 317].

Цикл віршів «*Українські птахи в українському краєвиді*» – експресивний поетичний текст, збудований на спостереженнях, міфічних уявленнях, словесній грі. У кожен твір інкрустовано діалектні назви птахів, алюзії до пов'язаних із ними фольклорних творів – прислів'їв, приказок, легенд, загадок тощо [Кузьменко 2005: 101]. Отже, заснований на замовлянні, або точніше – на діалозі з птахом, вірш виступає сув'яззю фольклорних і книжних літературних жанрів, яка, своєю чергою, стає явищем синтезу науки й мистецтва. Водночас головною композиційною засадою кожного з восьми віршів циклу є діалог (із подвійними звертаннями «Вівсянко, вівсянко…; Вивільго, вивільго…; Галко, галко»…, що надає віршеві казкової тональності), найвищим рівнем творення якого є ототожнення героя з птахом: «Рибалочко, рибалочко…, / … ти ловиш рибу, і я ловлю рибу: / я – рибалка Васильок, а ти – рибалка Іванок… / обидва ми рибалки, / обидва ми ловимо рибу в охотку, / тож ми обоє – спортивні рибалки» [Голобородько 1999: 89].

Основне навантаження образу витримано у міфічному ключі, але сам образ подекуди розбудовується за «сучасними ментальними технологіями» [Пастух 2003: 150]. Такою

технологією в циклі В. Голобородька доцільно визначити контамінацію фольклорних жанрів – прислів'їв і приказок, загадок, скоромовок, словесних ігор, замовлянь – із новітніми реаліями людського буття. Наприклад, у вірші «Рибалочка: птах, який морозить воду на кригу» встановлено асоціативний зв'язок «спортивного рибальства» з концептами «змагання», «стадіон»: «… хто ти: / чи то спортивний рибалка, / чи то змагун у швидкості лету над водою, / чи то глядач, який голосними криками вітає змагуна» [Голобородько 1999: 90]. Тут розвивається «спортивна» тематика, задана в українській поезії ХХ століття ще Б.-І. Антоничем (цикл «Бронзові м'язи»). Як метафорично говорив про цей архітвір Д. Павличко, «давньоеллінськими вітрами дихають оці вірші й думають дивно ускладненими поняттями добра і зла нашого часу» [див. Антонич 2003: 16].

У «Рибалочці…» В. Голобородька «ускладнене поняття добра і зла» – один із концептуальних проявів закону боротьби та єдності протилежностей. «Спортивний рибалка» – зимородок може бути водночас і мисливцем, і здобиччю, виявом зла щодо риби й жертвою зла – хижака: «ти – птах, який забарвлений у кольори відсутності: / шуліка – ворог твій – згори тебе не бачить, / бо ти синій, як плесо, / а верховодка, за якою ти полюєш, знизу тебе не бачить, / бо ти темний зі споду, наче листок на дереві» [Голобородько 1999: 90 – 91].

Кожен вірш «Українських птахів…» не лише актуалізує процеси творення численних народних назв – образів одного й того самого птаха, а й подає розуміння сутності взаємин людини і природи: «Вивільго, вивільго, / ми знаємо, що для того, щоб пішов дощ, / треба взяти в праву руку шматочок макухи, / повернутися обличчям до лісу, де ти живеш, і промовити: / «Вивільго, вивільго, / ти співай, вимовляй усі свої вологі імена, / хай дощ у хмарі почує / і до нас прийде…» [Голобородько 1999: 98].

Відбувається активний діалог між людиною – ліричним персонажем і характерними для української фауни птахами. У ньому співіснують лексеми різного ґатунку – загальновживані, термінологічні, діалектизми, архаїзми, ономатопеї, індивідуально-авторські неологізми. Все це – елементи мистецького ідіолекту, що у сукупності створює орнітоморфний тезаурус (за влучним висловом Т. Пастуха) для кожного з восьми віршів. Втрачена єдність людського та природного світів відновлюється через мову, прояснення внутрішньої форми слів на тлі осягнення міфічного компонента української ментальності – пантеїстичного світосприйняття [Науменко 2010: 277].

Усі ці риси дозволили визначити вільний вірш Василя Голобородька як поезію наскрізь асоціативну, наповнену абстрактними поняттями, але яким надано реального змісту. Його верлібри вирізняються з-поміж усього масиву лірики 70-80-х років ХХ століття конгеніальністю фольклорній поезії, творчим переосмисленням її традиційних образів, символіки та атрибутики народних свят, зокрема веденням діалогу з об'єктами природи у формі замовлянь і заклинань. Таке переосмислення вимагає саме верлібрової (народнопісенної, розмовної, «очудненої») тональності вислову, яка дає читачеві імпульс до співтворчості, до спільного пошуку істин буття.

Подальше вивчення інтерпретацій давніх фольклорних жанрів, їхньої поетики в композиції та мові українського вільного вірша дозволить побачити, що чим глибше проникає автор у внутрішній вимір життя ліричного героя та його стосунків із довкіллям, які виражаються у формі замовлянь, тим ширшим стає коло значень культурного концепту, образу, символу. Завдяки цьому асоціативні поля, витворені традиційними образами у художній канві поезії, заснованій на фольклорному жанрі, отримують спільну точку дотику, якою є їхнє архетипне синкретичне наповнення.

Література: *Антонич 2003* – Антонич Б.-І. Велика гармонія (Модерністична поезія ХХ століття) / Богдан-Ігор Антонич; вст. ст. Д. Павличка. – К. : Веселка, 2003. – 352 с.; *Голобородько 2005* – Голобородько В. Летюче віконце : вибрані поезії / Василь Голобородько ; І. Коломієць (відп. ред.) ; І. Дзюба (вст. ст.). – К. : Укр. письменник, 2005. – 463 с.; *Голобородько 1999* – Голобородько В. Слова у вишиваних сорочках : вірші / Василь Голобородько. – К. : Укр. письменник, 1999. – 110 с.; *Грицай 1978* – Грицай М.С. Давня українська література / М.С. Грицай, В.Л. Микитась, Ф.Я. Шолом. – К. : Наукова думка, 1978.

– 448 с.; *Замовляння 2007* – Замовляння / упоряд., передмова, примітки М.К. Дмитренка. – К.: Редакція журналу «Народознавство», 2007. – 124 с.; Знак нескінченності 2002 – Знак нескінченності : збірка поезій. – К. : Факт, 2002. – 228 с.; *Костенко 2006* – Костенко Н.В. Українське віршування ХХ ст. : навч. посібник / Наталія Костенко. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2006. – 287 с.; *Кузьменко 2005* – Кузьменко О.В. Поетика Василя Голобородька. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 196 с.; *Лановик 2000* – Лановик М.Б. Українська народна словесність : посібник для студ. вищих навч. закладів. – Львів : Літопис, 2000. – 614 с.; *Науменко 2006* – Науменко Н.В. Верліброві структури у системі традиційних ліричних жанрів // Наукові праці : Науково-методичний журнал. – Т. 59. Вип. 46 : Філологія. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2006. – С. 36-41; *Науменко 2010* – Науменко Н.В. Серпантинні дороги поезії : природа та тенденції розвитку українського верлібру : монографія. – К. : Видавництво «Сталь», 2010. – 518 с.; *Овчаренко 1982* – Овчаренко О.А. Русский свободный стих. – М. : Современник, 1984. – 206 с.; *Огієнко 1994* – Огієнко Іван. Дохристиянські вірування українського народу. – К.: АТ «Обереги», 1994. – 424 с.; *Пастух 2003* – Пастух Т. Поезія як свято мови : Етимологія «Українських птахів» В. Голобородька // Дзвін. – 2003. – №3. – С. 148 – 152; *Сидоренко 1972* – Сидоренко Г.К. Українське віршування : Від найдавніших часів до Шевченка. – К. : Вид-во Київського університету, 1972. – 141 с.; *Ткаченко 2003* – Ткаченко А.О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник для студентів гуманітарних спеціальних вищих закладів. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.; *Шутенко 2007* – Шутенко Ю. Фольклорна традиція та авторське «Я» : поезія Василя Голобородька. – К. : Факт, 2007. – 356 с.; Szendrei 1948 – Szendrei, A. A Magyar Néphit Kutatása. Klny. A Magyar Néprajzkutatás Kézikönyvéból / Andras Szendrei. Budapest : Gyorgy Bessenyei Institut, 1948. 345 s.

Современная украинская литература отличается, с одной стороны, интересом к творческому осмыслении древнеславянского культурного наследия, а с другой – тенденцией к активному поиску новых форм осмысления мира. Вследствии этого традиционные образы, обозначены исторической и фольклорной памятью народа, его древние архетипы и сиволамы приобретают в структуре художественного произведения новые значения.

***Ключевые слова**: фольклор, заговоры, композиция, архетип, поэтика, образ, ритмика, тропы.*

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

ББК 83. 3(4Укр) 6
УДК 821. 61

Трансформація фольклорних образів у ліриці Богдана-Ігоря Антонича

У статті розглядається дискурсивна практика талановитого поета Б.І.Антонича, своєрідність його поетики, що будується на іманентних естетичних засадах, органічному поєднанні фольклорних, експресіоністських і сюрреалістичних образів. Розкривається тематика, композиційна своєрідність поезій, окреслюється жанровий репертуар.

***Ключові слова**: фольклор, лірика, митець, дискурс, поетика, модернізм, сюрреалізм, тематика, жанри поезії.*

Mykola Tkachuk Transformation of images in folk-lyric by Bohdan Ihor Antonych
The article deals with discursive practice of talented poet B.I. Antonych, originality of his poetry, which is based on intrinsic aesthetic principles, organic combination of folklore, expressionistic and surreal images. They describe themes, compositional originality of poetry, defined genre repertoire.
Key words: folklore, poetry, artist, discourse, poetics, modernism, Surrealism, themes, genres of poetry.

У плеяді найвизначніших поетів світу Богдану Ігорю Антоничу належить почесне місце. Його *дискурсивна практика* увібрала в себе первісне коріння індоєвропейської та праукраїнської міфології, сягає духовних світових і українських пластів культури. Переосмислені й збагачені талантом поета, вони творять оригінальний, самобутній і органічний художній світ, який бентежить уяву читача й приносить естетичне задоволення.

Творчий діапазон зацікавлень і захоплень Антонича дуже широкий: тема мистецтва; проблеми життя і смерті; взаємозв'язки людини і Бога, космосу й національного світу, які поет інтерпретував по-філософськи й естетично багатовимірно.

Народився Богдан Ігор Антонич 5 жовтня 1909 року в селі Новиця Горлицького повіту на Лемківщині (після Другої світової війни ці землі відійшли до Польщі) в родині сільського священика. Мальовнича природа Карпат, працьовиті й винятково талановиті його земляки-лемки мали величезний вплив на формування світорозуміння поета, його ніжної й поетичної натури. «Проти розуму вірю, – писав Антонич, – що місяць, який світить над моїм рідним селом... є інший від місяця з-над Парижа, Риму, Варшави чи Москви... Вірю в землю батьківську і в її поезію». Як святиню, з батьківської хати він виніс народну мову своєї «задуманої країни» черемх, ялівцю, звичаїв та обрядів, потік незабутніх дитячих вражень, що згодом словесною предметною в'яззю образів виллється в автобіографічній «Елегії про співучі двері». Хворобливий хлопчик не міг ходити до школи, тож початкову освіту здобув удома. Потім закінчив польську гімназію в містечку Сяноку (1920 – 1928), у якій перечитав у польських перекладах твори всіх Нобелівських лауреатів, захоплювався світовою й українською класикою. У 1928 – 1934 роках Антонич навчався в Львівському університеті на філологічному факультеті, спеціалізуючись зі славістики (українського відділення окупаційна польська влада в Галичині не відкрила). Тому поза межами університету майбутній поет відвідував гурток україністів, на засіданнях якого виступав з рефератами з питань розвитку мистецтва, читав свої поезії. За спогадами гуртківців, Антонич був дуже сором'язливим, малоговірким, заглибленим у себе.

У 1934 році Антонич одержав диплом магістра філософії. Та навіть для високоосвіченого українця в панській Польщі державної роботи не було. Тож поет заробляв на хліб насущний пером. Друкував у журналах і газетах вірші, статті про літературу і мистецтво, в 1934 році редагував молодіжний журнал «Дажбог», що його видавала однойменна група молодих митців. Перша поетична збірка «Привітання життя» (1931) принесла автору визнання у літературних й читацьких колах, друга – «Три перстені» (1934) – престижну літературну премію Львівського товариства письменників та журналістів імені Івана Франка. В 1936 році побачила світ «Книга Лева», а наступні збірки – «Зелена Євангелія», «Ротації» – прийшли до читача 1938 року, вже після смерті митця, що настала 6 липня 1937 року. Немов передбачаючи своє коротке життя-спалах, поет у ранніх творах писав: «Життя звабливе і прекрасне / в одній хвилині пережить».

Антонич розмірковував над самовизначенням митця й мистецтва, відкидаючи традиційні народницькі й марксистські уявлення про покликання поета й призначення поезії. В статті «Національне мистецтво» (1933) він писав: «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність». Поет закликав митців зосередитись на проблемах власне мистецьких, не підпорядковуючи «індивідуальність творця якійсь ідеї, доктрині, програмі, якійсь групі». Митець має бути самим собою і не повинен розчинятись у позахудожніх сферах. На його погляд, «де блукають і губляться діячі, політики, публіцисти, філософи тощо, там письменники стають безпорадні або спрощують себе до ролі групових гітаристів» («Становище поета»). Тогочасні читачі не завжди розуміли такі погляди поета, бо виховувались на засадах соціологічної критики, на уявленнях про твір як дзеркальне відображення дійсності, як прямий аналог життя. Натомість у своїй дискурсивній практиці Антонич виходить із положення, що мистецький твір як естетична даність існує поряд із реальним світом. Він не є копією, хоча й живиться його джерелами. Поет стверджував, що у художніх текстах «існує багато змістів». Ці його ідеї перегукуються з деякими поглядами Івана Франка та Олександра Потебні.

До кожної людини приходить пора, коли потрібно залишати рідну домівку і вирушати у світ. Такий час настав і для ліричного героя поезії «***Дороги***», перед яким «розгорнулась земля, наче книжка (дороги, дороги, дороги). Зашуміла трава і принишкла, / простелилась вам юність під ноги» [Антонич 1967: 84]. Метафори і розгорнуте порівняння моделюють незвичайне сприйняття світу героєм, перед невідомістю якого навіть принишкла трава. Вірш складається з п'яти строф, автор застосував *лінійно-поступальну* композицію: оповідь

ведеться як динамічна серія рефлексій та образів, у кожній строфі другий рядок – це вставлена композиційно одиниця, за допомогою якої акцентуються ключові фрази чи слова: («над нами, за нами, під нами») («дороги, дороги, дороги») [Антонич 1967: 84]. Перед зором героя відкриваються «тільки небо і тільки пшениця» – символи національних кольорів України, просторова далечінь, яка іскриться, а також невідомість, яка вітає його вітрами. Бентежить кольорова палітра, що символізує життєрадісне світосприймання героя. В його візії постає неповторна картина світу, пройнята вітаїстичною ідеєю: «Голубінь, золотавість і зелень / (яруги, галявини, кручі)». / Розспівались таємно: дзінь-дзелень, / цвіркуни в конюшині багатій» [Антонич 1967: 84]. Сповнений надії і нових вражень, пізнань, змагань, утверджень, ліричний герой, в якому вгадуються риси автора, зображується як модерна людина XX століття з вірою у світле прийдешнє. Він уподібнюється античному Антею, який духовну силу черпає з рідної землі, криниці та з космосу, звертаючись до дивного «*мідянорогого місяця»* [Антонич 1967: 84] (епітет і неологізм Антонича), аби він відкрив юнакові і молодому покоління таємниці буття і смисл життя. Підсумовує рефлексії ліричного «Я» остання строфа, яка є своєрідною кульмінацією у висвітлені головної ідеї вірша: «Бо в дорогах зваблива врода / (о, зелень! о, юність, о, мріє!). / Наша молодість, наче природа / колосистим ще літом доспіє» [Антонич 1967: 84]. Увиразнюють естетичну картину світу художні тропи (виразні епітети, метафори, повтори, порівняння, риторичні оклики, алітерації та асонанси), а також трьохстопний анапест з перехресним римуванням.

У творчій індивідуальності Антонича вражають сполучення ліризму з філософським осмисленням проблем буття людини, новизна поглядів на український світ та його історію, що сягає пракоренів слов'янства. Уже перша збірка «Привітання життя» засвідчила, що молодий митець подолав консерватизм поетичної традиції, сміливо експериментуючи в системі віршування, строфіки й поетики: «Пяне піано на піаніні трав / вітер заграв. / Спіють дні все менші, нерівні, / піють до півночі півні / і / ості, осокори, / рій ос / і ось / вже осінь / і о / осінь / інь / нь» («Осінь») [Антонич 1967: 52].

Його слово пружне, колоритне й звучне, як у Тичини. Однак спостерігається спорідненість із тогочасними польськими (Юліан Тувім) та французькими (Поль Елюар, Жак Превер, Луї Арагон) поетами, зокрема захоплення сюрреалізмом з його настановами ускладненості, сполучення уяви й реальності, сильних і несподіваних зближень. Свій художній світ митець творить на опозиціях, на діалектичному взаємозв'язку протилежних явищ, процесів, часів і просторів: вічного і скороминучого, свідомого й підсвідомого, матеріального і духовного, що визначатиме основні параметри його творчості. В побудові збірки митець використав принцип циклізації – «Зриви й крила», «Бронзові м'язи», «Вітражі й пейзажі», що стане основою компонування наступних збірок.

Антонич витворив оригінальну естетичну концепцію світу, характерною ознакою якої є пошук втраченої гармонії, єдності людини й космосу, особи й природи. Він відкрив незвідані до нього українськими письменниками сфери поезії, нові образи й мотиви. Передусім, митець органічно поєднав казку, міф і реальність, теперішній і давноминулий часи, по-дитячому наївне обожнення природи з циклотвірними образами космосу. З цією метою він використав українські міфічні, фольклорні багатства, які синтезував у нові образні сплави. Невичерпне Антоничеве тяжіння до всеобіймаючої й універсальної інтерпретації світу й буття вело його на шлях мандрівок у час і простір («Пісня про дочасне світло»).

З великою любов'ю і поетичним натхненням Антонич оспівав свою рідну Лемківщину. «Моя країно верховинна, — / ні, не забуть твоїх черемх, / коли над ними місяць лине — вівсяним калачем!» (*«Черемхи»*) [Антонич 1967: 127]. Образи незайманої, дикої краси гірської природи чергуються тут із дивовижним язичницьким світом мешканців цього краю, їхніми піснями, повір'ями, чарами, ворожіннями, обрядами освячення. На тлі цього поетичного світу в «Елегії про співучі двері» ще разючішими постають картини знедоленої Лемківщини: «Під сивим небом розстелилась / земля вівса та ялівцю. / Скорбота мохом оповила / задуману країну цю. / Як символ злиднів виростає / голодне зілля – лобода. / Відвічне небо і безкрає, / відвічна лемківська нужда» [Антонич 1967: 70]. Поет наголошував: «Я сам у своїх поезіях підкреслюю свою національну приналежність не тільки в змісті, а й у

формі. Роблю це з внутрішньої потреби вірності світові, що з нього вийшов».

Особливо це помітно в його пейзажній ліриці, яка виходить за вузькі тематичні межі й набуває філософського звучання. Антонич вміло поєднав місцевий, лемківський колорит із загальнонаціональними образами й символами. Таким є образ тополі у вірші «Село», як і образ явора та інші атрибути хронотопу: «Корови моляться до сонця, / що полум'яним сходить маком. / Струнка тополя тонша й тонша, / мов дерево ставало б птахом. / З гір яворове листя лине, / купіль, і півень, і колиска. / Вливається день до долини, / мов свіже молоко до миски» [Антонич 1967: 85]. Природа Лемківщини виступає в поезіях Антонича природним складником національного життя, яку ліричний герой немовби бачить ізсередини.

У справжньому шедеврі лірики – поезії «*Різдво*» – Антонич християнську містерію проектує на Лемківщину, з її язичницькими повір'ями й поклоніннями. В українському середовищі розігрується біблійне дійство, бо лемки уподібнюються до волхвів: «Прийшли лемки у крисанях і принесли місяць круглий» [Антонич 1967: 86], тобто подарували хліб. Справді, на Різдво українці з хлібом і свяченою водою обходять обійстя та освячують його. Поганський місячний знак – «золотий горіх» – опиняється у долоні Марії, яка тільки здогадується, які випробування доведеться витримати її Синові.

Національним колоритом зігріта поезія «*Коляда*», в якій знову постає чарівна Лемківщина: «Тешуть теслі з срібла сани, / стелиться сніжиста путь. / На тих санях в синь незнану / Дитя Боже повезуть» [Антонич 1967: 86]. Справжнім гуманізмом пройнятий цей твір: Ясна Пані, тобто Божа Мати, вже знає трагічне майбутнє свого Сина, але не може змінити його долю, покладаючись на Всевишнього: «Ходить сонце у крисані, / спить слов'янськеє дитя. / Їдуть сани, плаче Пані, / снігом стелиться життя» [Антонич 1967: 86].

Уже в першій збірці, сповненій життєлюбства, повнокровним героєм зажила природа то ласкава, то сувора, то барвиста – довкілля, добре знане поетові з дитинства. В його поезіях поле пахне «мужицьким потом», «осінь переїхала по полі возом золотим». Пейзажний живопис поєднується із суто ліричним переживанням природи. В дискурсі наступних збірок зближення об'єктивного й суб'єктивного начал зростає і зливається, бо в «Зеленій Євангелії» ліричне «Я» входить у речі та явища, переважно завдяки прийому метаморфози уподібнюється з кущем, травою, хрущем тощо. Тому пейзаж вибудовується не стільки як конкретний опис, скільки як неповторне бачення, оцінка того, що характеризує світ ліричного героя і що не можна охопити миттєвим сприйняттям, сповненого захоплень і вражень: «Весна, неначе карусель, / на каруселі білі коні. / Гірське село в садах морель, і місяць, мов тюльпан, червоний» [Антонич 1967: 166]. Поет змоделював свою світобудову, свій Космос, свій міф, тяжіючи до філософської інтерпретації світу та буття. У поетичній мініатюрі «Зелена Євангелія» він змальовує таку неповторну поетичну картину: «Стіл ясеновий, на столі / слов'янський дзбан, у дзбані сонце / Ти поклоняйся лиш землі, / землі стобарвній, наче сон цей!» [Антонич 1967: 84].

Міфопоетичне відчуття світу, що так бентежить дослідників творчості Антонича, сягає рідних первнів, української міфології, в якій перетворення людини на рослину – річ звичайна: «Лисиці, леви, ластівки і люди, / зеленої зорі черва і листя / матерії законам піддані незмінним, / як небо понад нами синє і сріблисте! / Я розумію вас, звірята і рослини, / я чую, як шумлять комети і зростають трави. / Антонич теж звіря сумне і кучеряве («*До істот з зеленої зорі*») [Антонич 1967: 138]. У цій поезії за допомогою епітета *зеленої* Антоничеві «*черва і листя*» набувають пантеїстичних рис, що веде до синкретичного сприйняття. Олександр Потебня називав синкретичними епітетами ті, які відповідають злиттю почуттєвих сприймань, що їх первісна людина виражала нерідко одними і тими ж поняттями. У старофранцузькому епосі зустрічаємо «*зелені щити*», а в українських піснях – «*зелені шляхи широкії*». Мірилом таких художніх означень ставали побутові чи етнографічні перекази, які дійшли до нашого часу, своєрідно втілившись у поезіях Антонича: «*Зелений бог буяння й зросту / зітре на попіл мої кості, / щоб виростало, щоб кипіло / п'янких рослин зелене тіло*» («Зелена віра») [Антонич 1967: 228].

Поезії «*Автобіографія*» та «*Автопортрет*» за жанром – медитації. Митець міркує над своїми пракоренями. Захоплюючись давніми звичаями й обрядами лемків, він помічав у

їхньому світосприйманні синтез двох світів – поганства і християнства. В автобіографічній «Елегії про співучі двері» лемкам-юнакам ворожить «*давня Лада*», вони ж «*моління шлють Христу і Духу*». Цей дуалістичний, неповторно-яскравий світ увібрав у себе й поет. Його «християнство» охоплює і поганство, і притаманне йому тілесне, радісне сприйняття світу, конкретно-чуттєве ставлення до природи. Таке життєствердне світосприймання відобразила Антоничева лірика.

У цих поезіях центральним образом є сонце, якому поклонялися наші древні предки. Прекрасний образ сонця, вперше побачений над рідним селом, пробудив у ньому митця: «Тепер – де б я не був і коли-небудь, / я все – п'яний дітвак із сонцем у кишені». Поет ніколи не проклинав своєї долі, бо від рідної землі взяв наснагу й спрагу творчості, прокладаючи своєю поезією «калиновий міст» між часами й поколіннями: «Мої пісні – над рікою часу калиновий міст, /я – закоханий в життя поганин» («Автобіографія») [Антонич 1967: 66]. Така самохарактеристика мала для нього принципове значення. До вірша «Автопортрет» зі збірки «Три перстені» Антонич взяв за епіграф останні слова з попередньої поезії. Вдивляючись у свою душу, митець намагається збагнути сенс свого захоплення красою й «сонцепоклонництвом»: «Я, сонцеві життя продавши / за сто червінців божевілля, захоплений поганин завжди, поет весняного похмілля» [Антонич 1967: 67].

Язичництво поета не тільки зумовлене суб'єктивними уподобаннями митця, а й прагненням висвітлити свій ідеал, свій духовний вимір, намалювати ситуацію, схожу на первісну, справжню, освітивши її своїми думками й почуттями. Таким було його естетичне бачення й розуміння світу й людини. В основі Антоничевого світовідчуття лежить та картина світобудови, в якій є місце й еллінському відчуттю буття як гармонії, і первісне, язичницьке бачення світу, і духовно-активне його освоєння, невіддільне від розумного проникнення в його таємниці. Водночас цей світ добудовує і «космізм» Павла Тичини, космічне світосприймання, притаманне вже нашим сучасникам.

Свої образи Антонич будує на полісемантичних принципах, коли зовнішня ознака переходить у внутрішню, що сягає психологічного паралелізму народної поезії: «Росте Антонич, і росте трава, / і зеленіють кучеряві вільхи. / Ой, нахилися, нахилися тільки, / почуєш найтайніші з всіх слова. / З усіх найдивніш мова гайова: / в рушницю ночі вклав хтось зорі-кулі, / на вільхах місяць розклюють зозулі, / росте Антонич, і росте трава» («*Весна*») [Антонич 1967: 155].

Природа одухотворюється і поглинається по-молодечому зачарованою і життєрадісною душею ліричного героя, що розкривається через весну, «*квітневий дощ*», персоніфіковані «*зорі-кулі*». Автор звертається до весни, ніби до ровесниці. Герой відчуває душевне сум'яття від розбитого блакитного неба, яке порівнює зі скляним дзбаном. Взагалі, душа поета відкрита всьому прекрасному, що є у природі. Місяць у нього уподібнюється чабанові («Над лугом хмари кучеряві, як вівці, що пасе їх місяць»), а «воли рогами сонце колють», коли воно заходить («*Захід*») [Антонич 1967: 155]. Але так чи інакше Антоничеве розуміння природи сягає давнини, першооснов світу, міфу, перед якими він схиляє голову.

Поетичне мислення Антонича – міфологічне, занурене в універсальні істини. У прадавні часи, вважав поет, людство було зрілим у розумінні краси, різноманітності життя. Занурення модерного митця в міф, у його мотиви зумовлене тугою за красою, за гармонією. Тому в його поезії постійними є уподібнення, перетворення ліричного «Я», метаморфози, пошук первісних джерел і символів. Це засвідчує поезія «Пісня про незнищенність матерії», в якій поет заглиблюється в основи буття, у першоджерела світу. Ліричний герой переноситься у давноминулий час, який ніби триває тепер: юнак забрів у хащі, він «закутаний у вітер, накритий небом», зливається з природною стихією і перевтілюється в «мудрого лиса» (це один з улюблених образів Антонича). Митець іде слідами міфів, у яких багато уваги надається оновленню життя, буянню природи. Тоді людина відчувала себе нерозривною її частиною, поєдналася з Космосом. Перша строфа й будується як багатопланова метафора. Використовуючи прийом градації, автор відтворює дивний світ міфу, його символи й метаморфози: «обмотаний піснями» «квіт папороті», «лежу... і стигну, і холону, й твердну в білий камінь». Це – символи першосвіту, коли цвіла папороть, квітка якої, за українською

міфологією, дарує людині гармонію й щастя. Антонич відроджує засади національного світобачення, наші символи, коди й архетипи (первісні образи, ідеї), які відбивають уявлення про геологічну історію творення Землі, її надр та незнищенність матерії. Грандіозні картини творення, природні метаморфози смерті й народження комет, дерев, перетворення рослин на вугілля («і тіло стане вуглем»), плин часу («прокотяться, як лава, тисячні століття») збурюють уяву ліричного героя, викликають роздуми про вічність матеріального й духовного світу. Духовне й матеріальне становлять взаємозалежні величини. Порушення їхньої гармонії згубно впливає на цілісність всесвіту й людської душі.

Свідомість автора поезії «*Вишні*» сягає глибин часових шарів, доходить до коренів вірувань і появи міфів, знаходячи своє словесне вираження первнів, архетипних образів. Естетично митець орієнтується на психологічне перевтілення, уособлення, уподібнення ліричного героя явищам природи. Тоді світ людини і світ природи зливаються, міф пояснює сьогодення. Невипадково поет проголошував, що для нього давнє, первісне існує тепер, що, за його світосприйманням, «горять, як ватра, забобони віків минулих». Він бачить, як язичницька богиня Лада варить у глиняному дзбані черлене зілля поезії, коли поет писав вірш про сонце як «прабога всіх релігій». Головна ідея твору – ідея безсмертя людської душі, що може мандрувати в часі і просторі. Вона близька давньоіндійській філософії, за якою, після смерті людина може перевтілюватись у душу народженої дитини, в явища природи, поселитися в інші життя: «Антонич був хрущем і жив колись на вишнях». Поезія «Вишні» Антонича дивувала сучасників незвичним поглядом на світ. У вірші митець творить естетичну реальність за своїми законами світобачення, уподібнюючи себе хрущеві. За допомогою прийому метаморфози поет підкреслює спадкоємність традицій Тараса Шевченка, який слово поставив на сторожі народу. Скромний Антонич високо цінує цей монолітний художній світ генія, але відчуває себе малим, «хрущем», якого оспівав Кобзар у знаменитих рядках: «Садок вишневий коло хати, / Хрущі над вишнями гудуть». Україну автор «Вишень» називає «пишною й біблійною», тобто країною з давньою історією і культурою, «квітчастою батьківщиною вишні і соловейка». В тогочасній ліриці, зокрема авангардистській, ці традиційні символи національного буття вважалися архаїчними, такими, що не відповідають вимогам індустріалізованої епохи. Натомість Антонич вважав, що ці архетипні образи нашої ментальності не втрачають своєї свіжості й надихають на поетичну творчість: «Де вечори з Євангелії, де світанки, / де небо сонцем привалило білі села, / цвітуть натхненні вишні кучеряво й п'яно, / як за Шевченка, знову поять пісню хмелем». Міф, архетипні образи потрібні Антоничу для того, щоб глибше пізнати буття і людину, вагомість поетичного слова («*Хліб насущний*»).

У вірші «*Змія*» ліричний герой, перетворений на рослину, переноситься у міфічний час: «Мов папороть, перед очима / стає прапервісність твоя. / Ти ще рослина, ти ще камінь, / тебе обкручує змія». Таке уподібнення виконує в ліриці Антонича дуже важливу роль, бо з дистанції віддалених часів допомагає споглядати «будівельні» принципи Космосу, виступає основним способом його сприймання у всій безпосередності й чистоті. Міфічне, фольклорне відтінює світ сьогодення, підкреслює особливе, безпосередньо-чуттєве бачення природи, Космосу, притаманне людям античності. Антоничу була близькою думка Вергілія, висловлена у поемі «Георгіки», про те, що людина поряд з Богом створює Космос як упорядковане, гармонійне ціле. В «Зеленій Євангелії» він запевняв: «Знаю тепер, що в кожного серця є окремий всесвіт» [Антонич 1967: 87].

«*Три перстені*» увійшли до однойменної другої збірки поета, яка позначена щедрою образністю, зливою метафор і перевтілень ліричного героя. Твір Антонича відбиває пошуки героєм краси й гармонії, що виникають у процесі творення. Поет малює загадковий світ, який символізують «крилата скрипка на стіні, червоний дзбан, квітчаста скриня». Саме у скрині опиняються «три зорі, трьох перстенів ясне каміння». Образи таємничих перстенів багатозначні. Їхнє лексичне наповнення уточнюється у поезіях «Елегія про перстень пісні», «Елегія про перстень молодості», «Елегія про перстень ночі». Перстень – це символ вічності часу, образ замкненого кола краси й гармонії, безперервності руху, що здійснюється у всесвіті. Разом з тим він символізує творчу сферу буття й знаходження свого «я». Ліричний

герой живе в цих трьох світах – молодості, пісні й ночі, які творять сенс його життя, перебуваючи водночас в опозиції. «Перстень пісні» й «перстень ночі» символізують творення натхненного й п'янкого мистецтва, яке приходить до екзальтованого митця: «В червонім дзбані м'ятний трунок, / зелені краплі яворові. / Дзвони, окриленая струно, / весні шаленій і любові!» В «Елегії про перстень пісні» змальовується майже біблійний образ юнака-поета, котрий зриває слова з дерев («Виходжу в сад, слова зриваю, / дерев натхненних щедру дань»). Їм протиставляється бурхлива молодість, що не бажає осідлості, спокою, зосередженості. Невипадково в «Елегії про перстень молодості» поет заявляє, що не хоче жити в холодному сяйві мистецтва. Однак і жити по-старому митець не може, бо скуштував гіркий плід творчості й краси і знаходить щастя у натхненній праці: «Підноситься угору дах, / кружляє дзбан, співає скриня. / І сонце, мов горючий птах, / і ранок, спертий на вориння». Так метафоричне письмо Антонича вибудовує особливий світ, в якому перебуває духовно багата особистість.

Поезії «Ротації» з однойменної збірки Антонича були навіяні сюрреалістичним малярством українських художників Павла Ковжуна, Володимира Гаврилюка і західноєвропейською поезією тієї доби.

Художній дискурс Б.І.Антонича розгортався в річищі поетики сюрреалізму, тобто надреалізму, авангардистської течії в мистецтві XX століття, яка живилася філософськими ідеями інтуїтивізму Анрі Бергсона (про свідоме й несвідоме) і теорією психоаналізу Зигмунда Фройда. Виникла у Франції, маніфест сюрреалістів (1924) написав поет і лікар-психіатр Андре Бретон. Назва пішла з передмови Гійома Апполінера до п'єси «Груди Тіресія» (1917), яку він назвав «сюрреалістичною». Митці цієї течії розширювали тематику мистецтва за рахунок світу інстинктів, снів та марення, прагнучи проникнути у приховані сфери психіки й відтворити їх. Сюрреалісти вважали, що за допомогою вільної гри уяви, польоту думки, химерних зиґзагів асоціацій, несподіваних образів можна проникнути в сутність життя, створити справжні перлини мистецтва. Такі ідеї поширювались у світовому мистецтві, не обминувши й українського, зокрема поетів Нью-Йоркської групи. Але їх попередником був Антонич.

У «Ротаціях» поєднуються образи й картини, звукова милозвучність і дисонанси урбанізованого світу. Поетичні візії виникають у результаті гри химерної уяви ліричного героя, інтуїтивних і реальних вражень від дійсності, що немовби в підсвідомості, у снах, мареннях постають перед ним. Сюрреалістична примхливість стереоскопічного образотворення зміщує і поєднує рухливі «алеї звуків, саджених у гами», «греблі жовтих мурів, денних вулиць гамір від берега по берег, тінь вінків дубових», похід «людей жовтих міст», відлуння звуків («акорд на акорд»), що падають «поверх на поверх». Тут, як уві сні, все дивовижно переплелося, творячи багатопланову картину, в якій є свої коди й символи, свої асоціації й відчуття, камерність й широта урбанізованого простору: «Церкви, цукерні, біржі – духові і тілу. / Для зір і для монет. Ждучи рідких окрушин / крихкого щастя, прочуваєм інші цілі. // Мов зонд у рану, розпач грузне в наші душі. / Але за мурами джаз і танці лампіонів, / балет балончиків, хор барв, мов хор гобоїв, / і жовті груди велетенських стадіонів / зітхають глухо під бурхливою юрбою» [Антонич 1967: 164].

Духовне й утилітарне, краса й потворне співіснують, живуть поруч у цьому алогічному світі, де гинуть «мистці рослин – тюльпани» й «вирують бормашини», «вирують дні й міста», нещирий, награний відчай і непідробний біль людини за потворний наступ урбанізації. Нудне нагромадження предметів, відчуження людей, душевний холод, немов «сни дантисток над вирвами нудних мелодій бормашини», все-таки не переможуть теплих почуттів, людської надії і віри в життя, яке не є ілюзорним, бо в ньому є інші цінності: «Теплий білий листик, зоря в конверті, кілька слів і квіт шипшини» [Антонич 1967: 164].

Урбаністична лірика збірки «Ротації» розширила тематичні обрії української поезії. Антонич створив приголомшливі образи міста і його мешканців, яких немов розчавлюють камінні будівлі («Міста й музи», «Балада про блакитну смерть», «Мертві авта»).

Урбаністична лірика Богдана Ігоря Антонича перегукується зі зібркою «Міст-спрут» Еміля Верхарна, який осмислював суперечності індустріалізованого міста. Антонич у поезії

«Мертві авта», написаної верлібром, змалював вражаючу картину зруйнованих автомобілів на «цвинтарі машин». Як і Верхарн, поет показує дегуманізуючий вплив на людину технічного процесу. Водночас митці бачать в образі міста спресованість людської енергії, дивовижний витвір людського розуму і рук.

Предметно-міфічний світ Антонича творять невмирущі образи, які бентежать уяву і збуджують думку. Його глибинне проникнення в семантичне багатство слова відбиває площини свідомого і підсвідомого людини. Митець відштовхувався від модерної поезії доби, спирався на досвід Павла Тичини, Максима Рильського, Миколи Бажана, Євгена Плужника, Михайля Семенка, але по-мистецьки талановито творив власний художній світ, у якому гармонії відводиться важливе місце. Багатство образів, звуків, фарб, краса природи й світу символізують красу, духовне багатство ліричного героя. За Антоничем, над Україною пройшли нещодавні грізні катаклізми, викликані Першою світовою війною, революцією й братовбивчими змаганнями, внаслідок чого гармонія відступила від людини. І поет став на захист гармонії. Митець великого гармонійного таланту, він тяжів до досконалості й перемоги добра над злом, до краси й гуманістичного ідеалу. В естетиці Антонича гармонія пов'язана з філософією життєствердження: «Щоб жити краще, ширше, вище! / О, більше світла! Більше сонця! / бо суть тобі дана й відкрита: / цвісти й горіти, в пустку світу / з красою йти, щоб краще жити» («Дві глави з літургії кохання») [Антонич 1967: 159]. Композитор Леся Дичко на слова Антонича написала симфонію «Привітання життя». Лариса Кузьменко – музику до поезій «Молитва», «Різдво», «Коляда»; Юрій Ланюк – «Скарга терену».

Література: *Антонич 1967*: Антонич Б.І. Зібрані твори. – Нью-Йорк, 1967.; *Весни 1989*: Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті. Есе. Спогади. – Львів, 1989.; *Ільницький 2009*: Ільницький М. Від «дочасного світла» до «Сурм останнього дня» // Антонич Б.І. Пов. зібр. творів. – Львів, 2009.; *Махно 1999*: Махно В. Художній світ Богдана-Ігоря Антонича. – Тернопіль, 1999.; *Стефанівська 2006*: Стефанівська Л. Б.І.Антонич. Антиномії. – К., 2006.

Ткачук М.П. Трансформация фольклорных образов в лирике Богдана-Игоря Антоныча.

В статье рассматривается дискурсивная практика талантливого поэта Б.И. Антоныча, своеобразие его поэтики, построенной на имманентных эстетических основах, органическому единству фольклорных, экспрессионистских и сюрреалистических образов. Расскрыты тематика, композиционное своеобразие поэзий, определяется жанровый репертуар.

***Ключевые слова**: лирика, самобытность художника, дискурс, поэтика, модернизм, сюрреализм, тематика, жанр.*

Ольга Бігун, к. філол. н. (Івано-Франківськ)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821. 161.2: 82.0

Символ хреста: спроба літературно-христологічної інтерпретації (на матеріалі поетичних творів Тараса Шевченка)

У статті досліджується символіка хреста в поезіях Т. Шевченка. Розглядається семантика символу. Проаналізовано спроби оприявлення тайни хреста у творчості Т. Шевченка з погляду християнської догматики, зокрема сотеріології.

***Ключові слова**: Шевченко, поезія, символ хреста, інтерпретація, літературознавча христологія.*

Olga Bigun Symbol of the cross: an attempt literary christological interpretation (based on the poetry of Taras Shevchenko)

The article investigates symbol of cross in T. Shevchenko's poetry. The author examines some aspects of the symbol's semantics. Attempts of cross's mystery appearance from the point of view of Christian dogmatics are analysed.

***Key words**: symbol of cross, T. Shevchenko's poetry, literary christology.*

Дослідження релігійних первнів художньої практики Т. Шевченка на сучасному етапі належать до малорозроблених аспектів літературознавства, хоча біблійні мотиви у творчості українського поета були й залишаються невичерпним джерелом для наукових студій. Серед розмаїття сакрального у поезіях доволі часто зустрічаємо символ хреста та його багатопланову рецепцію. Тому в розвідці зроблено спробу літературно-христологічної інтерпретації знаку хреста для з'ясування трансферного діапазона цієї євангельської структури у творчості Т. Шевченка.

У розвідках В. Барки, Г. Грабовича, О. Забужко, Є. Нахліка, Л. Плюща, Я. Мельника, О. Яковини та ін. розглядаються окремі ракурси христологічної інтерпретації творів українського поета. Однак на часі, на нашу думку, цілісне й системне дослідження творчості митця з позицій *художньої христології,* дотичної до богословської, християнсько-філософської й наукової традицій, з можливістю верифікувати іманентне домінування релігійної свідомості поета, кодифікований універсум якого залишається плідною нивою для досліджень, серед яких нашу увагу привернули христологічні студії. *Метою* статті є осмислення символу хреста у творчості Т. Шевченка в руслі християнсько-релігійної екзегетики, застосовуючи богословську інтерпретацію, а саме методичні засади сотеріології.

Серед знакових систем християнства найпоширенішим є хрест, який бачимо на церковних банях, ризах, престолах, на перехрестях, цвинтарях тощо. Вірні роблять на собі знак хреста під час молитви, перед кожною важливою справою, у небезпеці. В цілому, як вважає о. Ніль Саварин, «християнська релігія є релігією хреста» [Саварин 1994: 48]. Однак хрест шанувався в багатьох дохристиянських релігіях. Коли людина навчилася сама добувати вогонь тертям двох перехрещених кусків дерева, цей нескладний інструмент почали вважати священним. Дві перехрещені лінії стали сакральним знаком, «символом спасителя», що «дає блага». Зображення знаку хреста знаходимо, зокрема, в асірійській культурі, у Стародавньому Єгипті, на грудях Будди в Китаї, на островах Полінезії чи Нової Зеландії [Словник біблійного богослов'я 1996]. Відтак хрест як священний знак, що символізував вогонь, сонце, спасіння і вічне життя, набагато давніший від християнської релігії.

Догматичне богослов'я тлумачить хрест як тайну віри, тайну радості й скорботи, тайну слави та ганьби, тайну смерті й воскресіння: «Древній звичай вшановувати зображення хреста і з пошаною накладати на себе хресне знамення має в основі своїй істину, яка вказує, що спасіння наше здійснилося смертю Ісуса Христа» [Вепрук 2002: 304]. Щоб стати сакральним символом християн, хрест зазнав смислових трансформацій. «Хрест – насамперед це пристосування, яке у стародавньому Римі використовувалося для виконання вироків смерті (сучасна «шибениця»). Оскільки Ісус викупив людськість через смерть на хресті, хрест також означає прийняття смерті Ісусом у вірі, що сакраментально було обґрунтованим у хрещенні (Рим. 6, 3), та яке у житті реалізується у наслідуванні розп'ятого Ісуса, яке знаходить своє сповнення у власній смерті як співсмерті з Ісусом Христом (Рим. 6, 8; відкуплення)» [Короткий теологічний словник 2002: 593]. Однак хрест в теології Йоана не є «виключно знаком страждання і приниження, він завдяки задумові Божому і підсумком викуплення набув особливого змісту. Хрест – передбачення слави Божої» [Словник біблійного 1996: 861]. Тобто це символ переміни, який навіть найжорстокішу смерть перетворює на життя, біль – на любов, зневагу – на прославляння. У такий спосіб екзегети богослов'я вибудовують трансферну семантику хреста.

У відповідності з ученням апостола Павла, хрест «розділив юридичні закони і закони віри, став у серці християнина рубежем між двома світами: світом тілесним і світом духу» [Словник біблійного богослов'я 1996: 862]. Отець Юліян Катрій відзначає глибоке смислове наповнення знаку хреста як символу богословських чеснот, перемоги, відкуплення й спасіння. За богословські чесноти визнаємо віру, надію, любов, тому хресним знаменом оприявлюємо «не тільки нашу віру, але й надію на вічне спасіння, Божу любов до нас і нашу до Бога» [Катрій 2007: 242 – 246]. Під знаком хреста приходить до нас перемога над гріхами, над злом світу, над дияволом. Підсумовуючи вищевикладене, наголосимо на його амбівалентній природі.

Віддавна хрест на українських землях мав культове та магічне призначення, про що свідчать археологічні знахідки. За давньою традицією слов'янських племен на Івана Купала вогонь для святкових вогнищ добувався первісним способом – тертям двох кусків дерева один об одного. Дівчата та хлопці стрибали через вогнище, очищаючи себе від «злих духів». Знаючи з досвіду, що вогонь здатний захистити від нападу хижаків, холоду і непогоди, люди почали вірити, що знак, який зображає вогонь, володіє надприродною силою. Тому хрест перетворюється у магічний божественний символ. Маючи на меті відгородити себе від злого, людина почала накладати цей знак на посуд, одяг, прикраси. Ось чому часто на старовинних предметах епохи бронзового віку (починаючи від III тисячоліття до н. е.) археологи зустрічають зображення хреста. Так, при розкопках поселень землеробських племен трипільської культури (III – II тисячоліття до н. е.) знаходять величезну кількість глиняного посуду, прикрашеного орнаментом і розписом, а також зображенням хреста [Хрест…].

На думку І. Лисого, можна припустити, що, «хрест у його символічному значенні міг бути прийнятим києворусичами під час хрещення Володимиром не як щось зовсім чуже, оскільки він (звісно, з іншим смисловим навантаженням) був присутнім у духовному житті автохтонного населення цієї землі з прадавніх часів» [Образ Криста 2003: 176]. Тому поряд з теологічним змістом знак хреста на українських теренах поєднує і язичницьку традицію, і символіку християнського вчення. Звідси хрест отримує значення оберега, який постає при дорозі, на перехрестях, на роздоріжжях, біля джерел. Наприклад, натільний хрест поряд із символом охрещення нагадує давній поганський звичай носити навколо шиї захисні амулети, що боронять людину від нещасних випадків та хвороб.

Прийнято вважати, що винятковою рисою поетичних роздумів Т. Шевченка є сплав фольклорного та релігійного первнів. Такий роду синтез теїчної свідомості притаманний для народів, що мали певний релігійний досвід до прийняття християнства. Тому для поета, який, за О. Забужко, свідомо взяв на себе «місію хранителя й ретранслятора усних переказів свого племені» [Забужко 2006: 97], подібна форма релігійних уявлень є цілком автентичною позиції архетипного «кобзаря». Поряд з цією думкою існують інші підходи, мабуть найскладніші й найдискусійніші, які розглядають релігійну складову мислення Т. Шевченка як процес еволюції та поступового руху від християнсько-язичницького синкретизму до осмисленого сповідування християнських цінностей. До перемін світогляду поета, на думку Є. Нахліка, головним чином вплинуло його заслання, яке «не тільки стимулювало активне звернення Шевченка до християнської філософії як рятівної особисто для нього, солдата-засланця, для всіх стражденних і для всього людства, а й помітно повернуло його світоглядні шукання саме в бік пильнішої уваги до християнських вартощів» [Нахлік 2003: 62].

Як відомо, у часи заслання «Наслідування Христа» Томи Кемпійського та Біблія стають оплотом духовної стійкості поета, про що свідчать рядки його листа: «Единственная отрада моя в настоящее время – это Евангелие. Я читаю её без изучения, ежедневно и ежечасно» [Шевченко 2001, 6: 61]. Існують припущення, що у цей період, втомившись від ролі пророка й апостола, Т. Шевченко ідеалізує особистий «хутірний рай», тужить з приводу нереалізованості себе в подружньому житті. Однак у його творчості продовжують з’являтись христологічні алюзії у манері imitatio Christi, на кшталт відомої книги Томи Кемпійського. Є. Нахлік зауважує, що на той час «Шевченко відчайдушно, вперто й настирливо повторював епізодичне зусилля Христа, виявлене в Гестиманії у благальній молитві до Отця Небесного: «Отче мій, якщо можливо, нехай мине ця чаша мене [Матей, 26:39]» [Нахлік 2003: 536], проте серед випробувань не відступає від призначеного власного страдницького шляху: «Нехай як буде, так і буде. / Чи то плисти, чи то брести, / Хоч доведеться розп’ястись! / А я таки мережать буду / Тихенько білії листи» («Лічу в неволі дні і ночі…») [Шевченко 2001, 2: 210].

Очікування смерті на хресті Ісусом – це страждання і муки, через які необхідно пройти заради викуплення людських гріхів, про що говорить апостол Петро: «Христос один раз постраждав був за наші гріхи, щоб привести нас до Бога, Праведний за неправедних, хоч умертвлений тілом, але Духом оживлений» (1 Петр. 3, 18) [Вепрук 2002: 302]. У глибинних екзистенційних рефлексіях Шевченка іноді трапляються вияви релігійного скептицизму щодо доцільності безцінної жертви: «Наробив ти, Христе, лиха! / А переіначив / Людей божих?!

Котилися / І наші козачі / Дурні голови за правду, / За віру Христову, / Упивались і чужої, / І своєї крови!../ А получчали?.. ба де то! / Ще гіршими стали…» («Сон (Гори мої високії)») [Шевченко 2001, 6: 41]. Ці сумніви, на думку Є. Нахліка, «дали йому поштовх до спроб залишити апостольську місію: справді, якщо Христове апостольство не привело до кардинального виправлення людей та істотного покращення їхньої долі, то чого варті зусилля смертного?» [Нахлік 2003: 537]. Тому на «засланчій Голготі» у Шевченка з'являються сповідальні, філософсько-психологічні рядки, на кшталт: «А то не діждешся його, / Того писанія святого, / Святої правди ні од кого, / Та й ждать не маю од кого, / Бо вже б, здавалося, пора: / Либонь уже десяте літо, / Як людям дав я „Кобзаря", / А їм неначе рот зашито, / Ніхто й не гавкне, не лайне, / Неначе й не було мене» («Хіба самому написать…») [Шевченко 2001, 2: 199]. Тут можемо порівняти призначення, місію, яка випадає на долю людини, з хрестом, вагу якого на життєвих бездоріжжях іноді важко витримати. Апостольсько-пророцька самопожертва Шевченка, вибрана/призначена ним, іноді стає непосильною ношею, уподібнюється хресту, який здіймається над Голготою.

Вимучений солдатчиною Шевченко в поезіях останніх років надає перевагу екзистенційним роздумам, його «гнітить пророча й апостольська місія, що випала на його долю не лише з його власної волі, а й якоюсь мірою «мимоволі», за збігом обставин, була накинута йому романтично екзальтованими земляками, усупереч його глибинному пристрасному бажанню реалізувати свої природні потенції як приватної особи» [Нахлік 2003: 529]. На думку К. Юнга, «страждаючій людині ніколи не допоможе те, що вона собі сама вигадала, а тільки надлюдська, об'явлена правда, яка звільнить її від цього стану страждання» [Шевченко 2001: 6: 14]. Оскільки хрест є символом болісного переходу, який стоїть наприкінці шляху, то й сприймається як символ мети, цілі. К. Юнг сприймає хрест у такий спосіб, як і Отці Церкви: для нього це космічний символ єдності усіх протиріч. У точці перетину перекладин хреста все суперечливе в людині умиротворяється, і так людина знаходить шлях до власної середини. Однак К. Юнг трактує тільки психічні процеси, і залишає поза увагою Боже провидіння, хоча психічні процеси, які його цікавлять, «є такими трансцендентними щодо свідомості, як і таїнство життя» [цит. за Ґрюн 2007: 76]. Відтак хресна смерть Ісуса, за К. Юнгом, постає архетипним образом жертви, яка веде нас до повноцінності та примирення, осягнення самого себе.

Подібні рефлексії можна віднайти у Шевченковій «Москалевій криниці». В своїх розвідках щодо цього твору Л. Плющ робить спробу теологічного тлумачення символіки хреста [Плющ 2001]. Зокрема, вчений розрізняє декілька рівнів втілення сакрального знаку. Перший рівень демонструє реальне втілення – спорудження хреста біля викопаної головним героєм твору криниці («Вийшов в поле геть од шляху, / У балку спустився / Та й викопав при долині / Глибоку криницю / <…> / І виложив цямриною, / І над шляхом в полі / Височенний хрест поставив» [Шевченко 2001, 2: 242]). Хрест тут, на думку дослідника, слугує знаком очищення простору навколо криниці. Інші трактування вченого мають глибокі христологічні інтерпретації, як-от горизонтальна та вертикальна площини хреста уособлюють шлях добра і зла, а отже, за сюжетом твору, шлях варнака і шлях Максима. Інше тлумачення має хрест у долі праведного Максима. Зокрема, дослідник вважає, що «вже у «перехрестивсь», у мисленній боротьбі з гріховною думкою земного страждання перемагає небесний складник хреста. Горизонтальне страждання серед попелища, недолі, убогости розгортається в *богість* (курсив Л. Плюща. – О. Б.) – звернення до Бога. І навпаки, звернення до Бога викликає замість попелища образ цілого світу» [Плющ 2001: 341].

З символікою хреста у творчості Т. Шевченка тісно пов'язаний топос *розпинання*, докладно проаналізований Є. Нахліком. Зокрема, вчений розрізняє євангельські топоси розпинання рідної країни, рідного народу, його мучеників і пророків, сучасних та майбутніх, новітнього апостола «Євангелія правди», уособленого в образі Івана Гуса, ліричного героя як народного мученика й апостола [Нахлік 2003: 179]. Упадає в око, так званий, старозавітний тип осмислення самого акту розпинання. Лексема «розпнути» постає як кінцева остаточна дія, що має на меті позбавлення життя, і яка не дає відповіді на запитання: заради чого? Ніби у такий спосіб поет демонструє марність жертви, адже у перебігу подій після «розпинання» у

багатьох випадках нічого не відбувається, і, головне, винуватців не покарано. Наприклад, у поемі «Марія»: «Розп'ялась / Твоя єдиная дитина! / А ти, спочинувши під тином, / У Назарет отой пішла» [Шевченко 2001: 327]. Тобто акт розпинання проходить без транспонування у воскресіння.

Тогочасні вороги України – «поляки, москалі» – часто виступають у поезіях як «розпинателі»: «Це той первий, що розпинав / Нашу Україну» («Сон (Комедія)») [Шевченко 2001, 1: 265], «…і лях, і жидовин <…> / Кляли схизмата, розпинали…» («Гайдамаки») [Шевченко 2000, 1: 131]. Проте у творах можна відшукати приклади традиційного новозавітного тлумачення топосу розпинання, наприклад, у поемі «Неофіти»: «І Сина Божія во плоті / На тій Голготі розп'яла / Межи злодіями <…> А ти / Возстав од гроба, слово встало. / І слово правди понесли / По всій невольничій землі / Твої апосоли святії» [Шевченко 2001, 2: 247]. Тобто топос розпинання у Т. Шевченка зберігає свою сакрально-міфічну природу в процесі поетично-антропологічного переосмислення.

Окрім філософсько-психологічного та євангельського трактування символу хреста, у творчості Т. Шевченка присутня обрядова традиція, пов'язана з народними віруваннями та звичаями. Наприклад, лексема «перехреститись» у поезіях набуває значення «уберегти себе від злого» («Перехрестись! / Єй-богу з пристріту!» («Сліпий») [Шевченко 2000, 1: 302], «І свічечку дала в руки, / І перехрестилась» («Відьма») [Хрест: 391]. Нечиста сила за народними переказами боїться знаку хреста, тому ворожка наказує дівчині: «Та ще, чуєш, не хрестися – / Бо все піде в воду…» («Тополя») [Шевченко 2001, 1: 117]. В іншій поезії знаходимо відтворення значення хреста як оберегу: «Взяла землі під вишнею / На хрест почепила» («Катерина») [12, с. 97], «На новому хресті хустку / Вітер розвіає» («У неділю не гуляла…») [Шевченко 2000, 1: 281], «Височенний хрест поставив… / Щоб заходили з криниці / Люде воду пити / Та за того, що викопав, / Богу помолитись» («Москалева криниця») [Шевченко 2000, 1: 242].

Отже, у поезії Т. Шевченка існують численні біблійні паралелізми, в яких знак хреста використаний ремінісцентно. З одного боку, символ хреста у творах поета має архетипну природу, являючись знаком страждання, а з другого – це психологічні пошуки осягнення самого себе у екзистенційних розмислах поета, творчість якого, як відомо, вважають суцільно автобіографічною. Частково символ хреста присутній у євангельському топосі розпинання. Однак в поезіях періоду заслання збережена топіка апостольської самопожертви, уподібнена хресту, який призначено нести на Голготу. До цих тлумачень додамо означення хреста як оберегу, пов'язаного з народними віруваннями в його захисні сили.

Література: *Вепрук 2002*: Вепрук В. Догматичне богослів'я: [підручник] / Протоієрей Василь Вепрук. – Чернівці: Рута, 2002. – 543 с.; *Ґрюн 2007*: Ґрюн А. Хрест; [пер. з нім. Н. Лозинської] / Ансельм Ґрюн. – Львів: Місіонер, 2007. – 112 с.; *Забужко 2006*: Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – 3-е вид. – К.: Факт, 2006. – 148 с.; *Катрій 2007*: Катрій Юліан. Наша християнська традиція; / о. Юліян Катрій. – Львів: Місіонер, 2007. – 394 с.; *Короткий теологічний словник 2002*: Короткий теологічний словник / За ред. Карла Рагнера, Герберта Форгрімлєва; [пер. з нім. о. д-ра Олександра Авраменка; заг. редакція о. д-ра Софрона Мудрого ЧСВВ ректора Івано-Франківського катехитичного Духовного інституту]. – Львів: НВМ Львівського поліграфічного технікуму, 2002. – 663 с.; *Нахлік 2003:* Нахлік Є. К. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики: [монографія] / Євген Казимирович Нахлік. – Львів: Світ, 2003. – 568 с.; *Образ Христа 2003*: Образ Христа в українській культурі; / В. С. Горський, Ю. І. Сватко, О. Б. Киричок та ін. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003. – 200 с.: іл.; *Плющ 2001*: Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо «Москалевої криниці»: Дванадцять статтів; [Передм. Ю. Шевельова] / Леонід Плющ. – К.: Факт, 2001. – 384 с.; *Саварин 1994*: Саварин Ніль. Хрест – відзнака християн / о. Ніль Саварин // Календар світла; [LVрічник]. – Торонто: Видавництво оо. Василіян, 1994. – С. 44 – 55.; *Словник біблійного богослов'я 1996:* Словник біблійного богослов'я / Під ред. Ксав'є Леон Дюфура та ін.; [пер. з франц.; заг. редакція д-ра богослов'я Владики Софрона Мудрого ЧСВВ]. – Львів: Місіонер, 1996. – 933 с.; *Хрест*: Хрест – священний знак християн: дохристиянська історія хреста. –

[Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: // pidruchniki.com.ua.; *Шевченко 2001*: Шевченко Т. Пов. зібр. тв. : В 12 т.; [Редкол.: М. Г. Жулинський та ін.] / Тарас Шевченко. – Т. 1. – К.: Наук. думка, 2001. – 781 с.; *Шевченко 2001, 2:* Шевченко Т. Пов. зібр. тв.: В 12 т.; [Редкол.: М. Г. Жулинський та ін.] / Тарас Шевченко. – Т. 2. – К.: Наук. думка, 2001. – 773 с.; *Шевченко 2001, 6*: Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. [Редкол.: М. Г. Жулинський та ін.] / Тарас Шевченко. – Т. 6. – К.: Наук. думка, 2001. – 632 с.; *Юнг* Юнг К. Человек и его символы. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: //wanderer.org.ua/book/psy/jung.

В статье рассматривается интерпретация символа креста в творчестве Т. Шевченка. Определены аспекты семантики символа. Проанализированы попытки проявления тайны креста в поэзии Т. Шевченка с точки зрения христианской догматики, в частности, сотериологии.
Ключевые слова: *символ креста, творчество Т.Шевченко, литературная христология.*

Тетяна Бідованець, асп. (Тернопіль)
УДК 821. 161.2 – 31
ББК 83.3 (4УКР)

Естетична функція образів-символів у поемах Івана Драча

У статті досліджуються естетичні функції образів-символів у поемах І.Драча. Значна увага приділяється поліфункціональним символічним образам поеми «Життя і смерть Пабло Неруди», а також метафоризації як визначальній суб'єктній формі авторської свідомості поета.
Ключові слова: *жанр, поема, метафоричність, образ-символ, сюжет, персонаж, наратив, ліризм, ліричний герой, поліфункціональність.*

Tetyana Bidovanets Aesthetic function of images-symbols in Ivan Drach's poems.
The article deals with the aesthetic function of images-symbols in Ivan Drach's poems. Much attention is paid to polyfunctional symbolic images of the poem "The Life and Death of Pablo Neruda," and metaforyzation as decisive subjective form of art consciousness of the poet.
Keywords*: genre, narrative poem, metaphors, image-symbol, plot, character, narrative, lyricism, lyric hero, polyfunctionality.*

Новаторство, своєрідність, неординарність художнього мислення, багатство жанрового репертуару та поетичної мови видатного шістдесятника Івана Драча давно вже набула в літературних колах аксіоматичного характеру. Його талант визрівав на межі 50-х – 60-х років XX століття, коли представники молодого покоління митців в українській літературі ламали закостенілі традиції і шукали несходжені шляхи естетичного освоєння світу й людини. У їхню дискурсивну практику могутньо входить сучасність з її суперечностями і конфліктами. Митці зображали нові площини дійсності – від давнини до сучасності, стрімкий рух історії, гігантські переломи та зміщення у долі сучасників. Відтак розширювалися естетичні обрії творів, які наповнювалися філософським змістом, утверджували духовні та етичні цінності, перемога добра над злом. З цією метою митці слова вдавалися до художніх експериментів, безкомпромісно захищали самодостатність мистецтва і творчої особистості, протестуючи проти догматизму в мистецтві «соціалістичного реалізму», нав'язаного вульгарно-соціологічним метакритичним дискурсом. Формувалася нова естетична концепція людини, проголошена «шістдесятниками», які заявили, що гуманізм є провідною естетичною ідеєю мистецтва. «Ти знаєш, що ти – людина. / Ти знаєш про це чи ні? / Усмішка твоя – єдина, / Очі твої – одні», – проголосив Василь Симоненко [Симоненко 2010: 266]. Іван Драч, як і Василь Симоненко, Ліна Костенко, Микола Вінграновський, Борис Олійник, Ірина Жиленко, захищав загальнолюдський гуманізм, активну дію в утвердженні добра як діяння. В цьому контексті слушними є міркування Людмили Тарнашинської, яка окреслила «*антропоцентризм шістдесятників*», у річищі якого «формувалися їхні світоглядні координати», радянським уявленням про людину як «гвинтика загальнопролетарської справи» протиставлялося неповторне, самодостатнє «Я» людини, тобто «осереддям їхнього антропоцентризму є власне «Я», як індивідуальна призма, крізь яку віддзеркалюються проблеми людини» [Тарнашинська

2010: 12]. Це зумовило експресивну «*персоналістичну риторику»* шістдесятників, зокрема Івана Драча.

Така суб'єктивна модальність виразно простежується в поемах поета. Справді, його художній дискурс відзнається неповторною образністю, інтелектуалізмом, сміливим розширенням зображально-виражальних засобів моделювання світу і людини, метафоричним мисленням. У поетичному епосі митця розгортається широка картина світу й особистості, забарвлених неповторним голосом ліричного наратора, який невіддільний від рідної землі, духовності й етичності народу, його минулого й сучасного.

Щоб відтворити історіософську візію буття України і світу, поет вдається до класичних форм поем, але оновлює їхню жанрову матрицю, витворює нові жанрові різновиди поетичного епосу. Отож поеми І. Драча відзначаються багатим змістом, своєрідним синтезом лірики, епосу, драми, а тому постають як скомпліковані новоутвори, в яких органічно поєднані як традиційні, так і модерні форми змалювання художньої візії світу й особи в ньому. Поет застосовував різноманітні засоби розкриття конфлікту: монологи, діалоги і коментарі ліричного наратора, ліричного персонажа, власне авторські реляції, позафабульні компоненти, підтекст, добір художніх деталей, що набувають значення символічного лейтмотиву, підтексту, фігури умовчання.

Особливо модерною є композиція епіки Драча, яка будується на кінематографічних засобах змалювання життя, зокрема продукується монтажний характер епізодів сюжету, поєднання нульової, зовнішньої і внутрішньої фокалізацій, панорамного і близького планів зображення, чергування часових і просторових площин тощо. Композиція поем фрагментарна: експлікуються описові (епічні) елементи з розповідними, фрагменти епізодів, що поєднуються монтажними композиційними одиницями, але об'днані спільним сюжетом та ідеєю, утворюють мікросценарій. У такий спосіб автор увиразнює, унаочнює, «оживляє» події, виражаючи своє ставлення до них. Ось чому в художньому наративі поем наявний голос автора і наратора, персонажа, уявного читача, античного хору, аналептичних та пролептичних сцен, за допомогою яких твориться неперевершена картина світу.

У моделюванні фікційного світу, своєрідної естетичної реальності І.Драч важливу функцію відводить *символам* – стійким метафорам, умовним художнім образам, які мають не одне значення, а сукупність можливих смислів, несучи в собі незвичайну семантичну наповненість. На погляд Олени Селіванової, символ – це «естетично канонізована культурно значима концептуальна структура іншої, ніж первинний зміст реалії чи знака, понятійної сфери». Він наділений інтенційністю, образністю, мотивованістю, дейктичністю, імперативністю, психологічністю. Символ виражає загальну ідею подійного характеру, тобто уособлює цілу ситуацію [Селіванова 2006: 536].

Естетичні, ідейно-філософські пошуки поета вилились у систему образів-символів, надзвичайно розмаїтих, рухливих і полісемантичних. Уже перша поема «Ніж у сонці» насичена символами: це образи Сонця, України, Дніпра, образи-архетипи української ментальності Сковороди, Залізняка, Шевченка як символи вічного бунтарства, духовної незалежності, волелюбства, протесту проти напасників України; у драматичній поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди» – Величезного Вуха, Тіні, масок; у поемі-мозаїці «Чорнобильська Мадонна» – образ Матері-Мадонни, який уособлює Україну з її лихом. Вони не належать до одного синхронного зрізу культури, оскільки їх парадигма сягає в первісні часи колективної свідомості етносу, виходять з минулого прямуючи до сучасного і майбутнього виміру буття.

Велике значення несуть у собі образи-символи у ліро-епічній поемі-симфонії «Смерть Шевченка». Самі назви частин твору – «Вишневий цвіт», «Вишневий вітер» – символічі: саме у травневі дні, коли цвітуть вишні, повернувся на вічний спочинок на Чернечу гору Тарас Шевченко, щоб воскреснути і стати безсмертним, а його славу по всій землі несе вишневий вітер: «Йому стелилася дорога незвичайна – / Єдина у житті і в смерті теж єдина, / Крізь всі віки, загорнуті у смуток, / Крізь всі народи, сиві і весняні, – / Кругом землі йти на плечах братів» [Драч 2006: 22].

Вже самі назви частин характеризуються глибокою метафоричністю мислення поета. Вони символізують травневе повернення поета на рідну землю, його весняного воскресіння у пелюстках вишневого цвіту і теплому весняному вітрі, в омріяному «садку вишневім коло хати», в стежинах над Дніпром і тополиній вічності. Вишневий цвіт у поемі також є символом України. Творчого переосмислення у симфонії «Смерть Шевченка» набуває і образ-символ калини: «Петербурзьким шляхом, по коліна / Грузнучи в заметах боса йшла / Зморена, полатана Вкраїна, / Муку притуливши до чола. / І намисто сипалось під ноги, / Ніби кров змерзалась на льоту. / «Сину, сину», – слухали дороги / Тих ридань метелицю густу. / «Може б, сину липового чаю / Чи калини, рідному, бува…» / А дорога ген до небокраю – / На дорозі мати ледь жива [Драч 2006: 20].

Символічний образ соловейка є наскрізним у драматичній поемі Івана Драча «Соловейко-Сольвейг», що інтертекстуально розширює семантичне поле твору. 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, яка є творцем художнього світу мистецтва, який єднає її з Михайлом, не зважаючи на те, що він уже по той бік життя.

Часто в поемах Івана Драча присутні поліфункціональні образи-символи, творячи особливу універсальність. Майстрами творення таких образів в українській літературі показали себе Леся Українка (Мавка), О.Левада (Механтроп), П.Воронько (Столітній Бук), В.Зубар (Вітрова Донька). Разом з тим у Драча символи колажні, гротескні.

Особливо різноструктурним є образ-символ Джульєтти у драматичній поемі «Життя і смерть Пабло Неруди». Деякими рисами, на думку А.Янченка, вона нагадує одну з найкращих чилійських дослідниць життя і творчості Пабло Неруди – Маргариту Агірре [Янченко 1980: 65]. Проте Іван Драч приписує їй вчинки, які робили інші люди (наприклад, жарт з листом негра під час підготовки до вручення Пабло Неруді Нобелівської премії). Отже, образ Джульєтти є не художнім втіленням реальної історичної особи, а майстерним узагальненням. Дівчина то виступає в конкретних ситуаціях, розмовляючи з Пабло Нерудою під час прес-конференції чи з батьками після повернення з застінків, то постає як символ національної нескореності чилійського народу в сценах допиту її трьома Ромео, то як «спершу втілення юної, а потім і понівеченої Краси світу, яка мимоволі відповідає за все сподіяне, до чого спонукала її Поезія» [Драч 2006: 334], – у розділі «Червона Джулія» в дослідників творчості Пабло Неруди», де знущання троьх Ромео над Джульєттою варто ще й розуміти як знущання нікчемних горекритиків над геніальною творчою спадщиною письменника.

Автор створює не лише одинарні символічні образи, а й, завдяки їх поліфункціональній здатності, парні, групові, колективні. Прикладом парного символічного образу є непорушна єдність двох простих трудівників, батьків Джульєти – Хуана і Хуани. Передусім вони представляють весь чилійський народ. По-перше, це видно зі вступної ремарки: «Хуан і Хуана –... втілення народу, який звик більше до біди, аніж до радості» [Драч 2006: 334]. По-друге, в одній із ремарок Хуана названа юною, в той же час вона має таку ж юну дочку. Така несумісність може бути пояснена лише тим, що Джульєтта – краща донька чилійського народу, який символізують Хуан і Хуана. По-третє, вони наділені здоровим оптимізмом, таким характерним для свого народу. По-четверте, самі імена їх є найтиповішими серед чилійського народу. По-п'яте, розуміння образу як уособлення всіх чілійців властиве самому Пабло Неруді («Земля називалася Хуан» з «Пісні для всіх» та ін.). У «Пісні для всіх», – писав дослідник його творчості Л.Осповат, – «народжується фольклорно-казковий образ безсмертного багатомільйонного Хуана... Разом з цим Хуаном, що вийшов на стовповий

шлях світової історії, Неруда піднімається до поетичного осмислення долі не однієї Латинської Америки, а всього сучасного людства» [Неруда 1978: 19 – 20].

Разом з тим у розмовах з Джульєттою Хуан і Хуана виступають цілком реалістично – як люблячі батьки. У спілкуванні з поетом вони виражають уже діяльну силу народу, а можливо, й кращу його частину – демократичну інтелігенцію. І тут їх вчинки не тільки реалістичні, але й документальні. Так, Хуан, подібно до іспанського поета Мануеля Альтолагіре, який мав власну друкарню, також «возив відбитки в дитячій колясці» [Неруда 1978: 216].

Джульєтті, Хуану і Хуані протиставляється груповий образ трьох Ромео, які своїми рисами нагадують героїв вірша Пабло Неруди «Преса». Кожен з них виражає одну із сторін політики чилійської реакції. Ромео І, «чорний, жорстокий», є своєрідним символом найдеспотичніших карателів піночетівського режиму. Ромео ІІ, «солодкий, улесливий, підлий», – втілення політики «загравань» з народом, Ромео ІІІ, «з веселим присвистом», за зовнішньою безтурботливістю і байдужістю вміє приховувати свою ненависть до народу [Драч 2006: 337]. У «Чорному карнавалі» їх голоси, різко спрямовані проти Пабло Неруди, зливаються в єдиний «ансамбль». Поліфункціональність образів Ромео виявляється в тому, що вони зображуються і в іронічному плані: то як «Літературознавці», то як носії імені героя, про якого у свідомості читача відклалось діаметрально протилежне враження).

Колективним образом-символом з поліфункціональними особливостями змальовується хор у драматичній поемі «Життя і смерть Пабло Неруди». Виведення його на сцену, прихованого товщею віків, – беззаперечний новаторський успіх митця.

Вперше Іван Драч ввів хор у «Думу про Вчителя», але там його функції обмежувалися пластичним ефектом вираження контрасту ідей (Білий і Чорний хори як опоненти в дискусії з педагогічних питань). Увиразнюється роль хору в «Місячному інтермецо» з драматичної поеми «Соловейко-Сольвейг», де він виступає віддзеркаленням внутрішньої боротьби головної героїні Марини.

У драматичній поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди» функції хору багатогранніші. Як і в грецькому театрі, він, по-перше, виконує роль вісника, навіть діє на стародавньому просценіумі. В цьому випадку його слова «газетно» «солоні» (їх «нагість» виправдовує характером інформації): «Його серце спинилося двадцять третього вересня / Об одинадцятій тридцять вечора. / В столичній лікарні Санта-Марія, / в палаті номер чотириста два» [Драч 2006: 335].

По-друге, хор у цьому творі, як і в «Думі про Вчителя», виступає то Білим, то Чорним. Білий хор – союзник Поета, він з радістю зустрічає всі його успіхи, зокрема вручення йому Нобелівської премії, він читає його оптимістично-викривальні вірші. Чорний хор повідомляє про невдачі Неруди, читає його сповнені гіркоти поезії. Тому, по-третє, тут хор, як і в драматичній поемі «Соловейко-Сольвейг», є вираженням внутрішньої «роботи» митця, символом його творчості. По-четверте, хор є втіленням усього народу. Уривок з поеми: «Пабло Неруда... / Пабло Неруда... / Тут... Нині... / І во віки віків!.. / Десятки вийшли з будинків. / Сотні йшли вулицями. / На цвинтар прийшли тисячі!» [Драч 2006: 392] показує, що слова хору сприймаються, як гамір юрби, згуртованої любов'ю до Пабло. Ще виразніше риси народної маси виступають у хорі босоногих, який спочатку вітає президента Віделу, що обіцяв покращити становище бідняків (до речі, його мова підсилюється символічним епізодом: «До хору босоногих вбігає один взутий і ставить перед кожним по парі черевиків. На нижній палубі починає танцювати Великий Рекламний Черевик» [Драч 2006: 393]), потім серед учасників хору проходить гомін розчарування (і одночасно «до Хору босоногих вбігає той же взутий і забирає черевики» [Драч 2006: 394] і нарешті схвалення протесту сенатора Пабло Неруди проти президента, чуються поради, де переховувати опального. Доречно порівняти цю еволюцію народних мас з сюжетом вірша чилійського митця «Брат Пабло».

Отже, внутрішні суперечності поліфункціональних образів-символів у поемах Івана Драча не є визначальними, однак вони доповнюють основний конфлікт, ускладнюючи і загострюючи його. З одного боку, вони «оживлюють» самі символи, які при своїй внутрішній суперечності перестають бути схемами, а з другого – увиразнюють контрастність сприйняття твору читачем, що сприяє розвитку інтелекту останнього.

Література: *Драч 2006:* Драч І.Ф. Поеми / Упорядкув. Та післямова А.Ткаченка; Передм. М.Жулинського. – К.: Генеза, 2006. – 512 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.; *Войтович 2005:* Войнович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.; *Симоненко 2010*: Симоненко В. Вибрні твори. / Упор. А.Ткачкнко, Д.Ткаченко. – К.: Смолоскип, 2010. – 852 с.; *Селіванова 2006*: Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. – Полтава: Довкілля-К, 2006. – 716 с. *Сто найвідоміших образів української міфології, 2007: 301:* Сто найвідоміших образів української міфології. / Під загальною редакцією О.Таланчук, Ю.Бедрика. – К., 2007. – 456 с.; *Янченко 1980: Янченко А.* Пабло Неруда в уяві і документах // Літературна Україна. – 1980. – 2 серпня. – С. 3; *Неруда 1978:* Неруда П. Сочинения: В 4 т. – М.: Худ. лит., 1978. – 612 с.

В статье исследуются эстетические функции образов-символов у поэмах Ивана Драча. Особое внимание сосретодочено на полифункциональных символических образах поэмы «Жизнь и смерть Пабло Неруды», а также метафоризации как определяющий фактор субъектной формы авторского сознания поэта.

***Ключевые слова**: жанр, поэма, метафоричность, образ-сымвол, сюжет, персонаж, наратив, лиризм, лирический герой, полифункциональность.*

Олена Васильків, викладач (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР) 2
УДК 82-312.1.

Екзистенціал любові в художній картині світу Володимира Винниченка в контексті української літератури початку XX століття

У статті досліджується та аналізується специфіка екзистенційного трактування любові та форм її вираження в тексті літературного твору на прикладі романів В.Винниченка періоду «між двох революцій». Значна увага зосереджується на окресленні суперечливого конфлікту між свободою і любов'ю в умовах синтетизму модерністської літератури початку XX ст.

***Ключові слова:** любов, свобода, модернізм, екзистенція, смисл, наратив.*

Olena Vasylkiv *Existetial love in an artistic picture of the world Vynnychenko's Ukrainian literature in the context of early twentieth century*

The article examines and analyzes the specificity of existential love and forms of its expression in the text of a literary work on the example of novels by V.Vynnychenko of the period "between the two revolutions". Much attention is focused on defining the controversial conflict between love and freedom in the synthesis of modernist literature early in the twentieth century.

***Keywords**: love, freedom, modernism, existence, meaning, narrative.*

З погляду сучасного літературознавства, українську літературу кінця XIX – початку XX ст. слід розглядати у форматі екзистенційного дискурсу [Лютий 2002]. Це справедливо, оскільки в художньому наративі того часу кожен персонаж перебуває у стані вибору між суб'єктивним та об'єктивним параметрами своєї онтології. Як образ людини межі століть він стає місцем зустрічі ідеальної сутності, яка прагне до свободи, і буття, що розвивається самодетерміновано [Левицький 2008: 167].

Такий наратив народжувався тому, що несумісність між бажаним і дійсним примушувала модерністів ставити під сумнів можливість реалізації свободи. Потрібен був об'єднуючий символ, який би став дороговказом на шляху до ідеалу в людському світі. В християнському контексті ним є «любов до ближнього». Прагнення побачити любов в екзистенційному форматі як найбільш людський вираз ідеалу виявилось стимулом до експериментів в художньому тексті модерністських письменників.

Останнім часом з'явилось чимало праць, які розглядають модернізм у різних семантичних площинах. Викликають інтерес історико-літературні та теоретико-методологічні студії Я.Поліщука «Міфологічний горизонт українського модернізму»

[Поліщук 1998], Віри Агеєвої «Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму» [Агєєва 2003]. Окремої уваги заслуговує екзистенційна парадигма художньої моделі світу, яка є відбитком тих світоглядних пошуків письменників, що розгортались на переломі епох. Хоча досліджень на цю тему є чимало, проте комплексного бачення модерністської стратегії пошуків любові на фоні втрати смислу буття немає.

Мета та завдання дослідження – дослідити і проаналізувати специфіку екзистенційного трактування любові та форм її вираження в тексті літературного твору на прикладі романів В.Винниченка періоду «між двох революцій».

За визначенням В.Вольнова, синтетична свобода як єдність зовнішнього і внутрішнього аспектів переживання дійсності дає суб'єкту підстави для найбільш індивідуального виразу особистої ідентифікації у широкому колі екзистенційних можливостей [Винниченко 1991: 26]. Проте при ближчому аналізі концепту свободи стає зрозуміло, що залежно від того, який вибір здійснює людина, відмінним є об'єднуючий символ. Б.Хюбнер стверджує, що смисл може мати або метафізичний, або екзистенційний означник [Хюбнер 2006: 16].

З погляду християнської етики, думка про те, що буття суб'єкта аргументується трансценденцією до «*іншого*», який визначає його смисл, загалом збігається з твердженням святих отців церкви, що людська душа не здатна осягнути смисл свого існування без присутності Бога [Ткаченко 2010: 24]. Тобто Бог є тим «*Іншим*», до якого тягнеться суб'єкт, з яким він знаходить пояснення для свого буття. На цьому наголошував С.К'єркегор, який у контексті релігійно-антропологічної діалектики переконував, що людина повинна повірити в Бога, тому що в такий спосіб вона отримає смисл екзистенції [Зборовська 2002: 107]. В християнстві справжня віра в Бога, взірець якої данський філософ показав на прикладі Авраама, є тим аргументом людського буття, в умовах якого індивідуальне синтезується із загальним, прагнення до задоволення з обов'язком.

Синтетичне трактування свободи у форматі християнського смислу означується як етика *любові*, що символізується образом Ісуса Христа, Спасителя. Через нього до людини прийшла *любов до ближнього*. Тільки в контексті трансценденції до смислу, коли присутня любов, зрозумілим стає обов'язок, який відтепер уже не є зовнішнім примусом, але внутрішнім потягом до дії. На означення такого ідеального стану, який здатен об'єднати та примирити суперечливі постаті генія та героя, М.Шелер запропонував образ *святого* [Шелер 1994]. Характерно, що святий є ідеальним образом саме на етичному рівні релігійно-антропологічної діалектики. Справді, якщо є смисл, то нема ніякої проблеми морально-етичного змісту, як його переживають персонажі творів В.Винниченка, для яких моральні обмеження сприймаються як суцільна недоля.

Російський філософ М.Бердяєв стверджував, що становлення людини відбувається у відповідності з етичними рівнями [Бердяєв 2007: 185]. Оскільки людина грішна, то, аби вберегти її від подальшого гріха, на естетичному рівні потрібен *закон*, що в християнському контексті переданий Богом людині через Мойсея. Етика закону, за твердженням вченого, необхідна для того, щоб підготувати людину до «любові до ближнього». Віра в Бога пізнається саме у ставленні до свого ближнього.

Отже, єдиною умовою справжнього християнського життя є любов. Проте вона присутня тільки тоді, коли людина знає смисл свого буття, смиренно приймає ті випробування, що випадають на її долю. Таким чином любов тільки зміцнюється, а не зникає в небутті. Прикладом цього може бути твір М.Яцкова «Зерно гірчиці», назва якого відсилає до порівняння, використаного Ісусом Христом в означенні віри в Бога. Якби людина мала хоча б стільки віри, як «зерно гірчиці», у її житті стало б усе можливим. У новелі носієм такої віри, а відтак любові до екзистенційного світу є молодий парубок, сліпий з дитинства. У смиренності він сповідається священикові у гріхах, розкаюється в тому, що ображає Бога щогодини, щоднини, тому що більше не годен так жити. При цьому він хоче полегшення не для себе, але для своїх батька та мачухи, які терплять через нього. Хоча він сліпий, він волів би покинути їх, щоб самому заробляти на себе. В цьому, як він гадає, йому допоможе сумління, яке він має в серці, воно йому стане в пригоді більше, ніж очі, що постійно ведуть

до гріха [Яцків 1989: 197]. Словом, він не нарікає на свою недолю, навпаки він любить своїх ближніх, навіть мачуху, яка, як йому розповідають, посприяла тому, щоб він осліп. Така любов робить його святим, тому що він усім прощає й ні на кого не тримає жаль. З погляду екзистенціалізму, видається дивним, що немічний парубок є щасливим, тобто «зерном гірчиці», яка випромінює любов та віру.

Життя без любові є важким та безперспективним. Людина може бути дуже багатою, мати успіх у своєму середовищі, насолоджуватись різними ласками, але без любові вона є нічим. Наочним прикладом є роман Томаса Манна «Доктор Фаустус», у якому головний персонаж, композитор, аби отримати нове натхнення та позбутись екзистенційної прірви, яка його мучить, укладає договір з дияволом. Умовою угоди була втрата любові. Тобто або натхнення, або любов: «Любов тобі заборонена, бо вона гріє. Твоє життя має бути холодне – тому тобі не дозволено нікого любити» [Лютий 2002: 280]. Схожа думка розгортається у драмі В.Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь», у якій Корній стоїть неначе на роздоріжжі, вагаючись яким шляхом піти: чи залишитись із сім'єю, чи самоутвердитись у малярстві. З одного боку, його хворий син Лесик і дружина Рита, Чорна Пантера, а з другого – мистецтво, в якому він – жрець, а коханкою є Сніжинка. Остання відмовляє його жити в родині, в якій він розтрачає свій талант на пелюшки. Сніжинка пропонує замість сімейних обов'язків іншу любов, яка тримається тільки на красі й ні до чого не примушує: «для моєї любові треба бути вільним, моя любов не в'яже і не знає зв'язаних, моя любов – тільки любов» [Винниченко 1991: 295]. Отож у реальній дійсності з втратою сенсу буття людина намагається замінити «любов до ближнього» земною любов'ю, яка ні до чого не зобов'язує та дає свободу.

Смисл буття значною мірою пов'язаний з любов'ю. Якщо знищується смисл, то замість любові використовується її екзистенційний еквівалент, чия сутність є характерною для пристрасного світу. Це відбувається тому, що онтологія буття людини розвивається у координатному контексті відмінних феноменологій святості і пристрасності. За визначенням С.Клімової, вони прямо протилежні і формують своєрідну дуальну модель організації світогляду суб'єкта [Зборовська 2002: 14]. Вони відсилають до рамок самого способу його екзистенції як іншого буття: «святість як надприродний і пристрасність як протиприродний стан людського «я» виявились граничними орієнтирами у виборі «домінантних» установок поведінки людини, яка живе в традиційному соціальному світі» [Зборовська 2002: 15]. Тобто доводиться робити вибір або вбік святості як ідеального модусу поведінки, або пристрасності як антизразкового чи аморального світогляду. Проте в негативному контексті екзистенційної дійсності святість, як правило, є важко доступною, тому що вона пов'язується з обов'язком, а пристрасність – зі свободою.

Словом, розгубивши сенс свого буття, людина не тільки переживає нудьгу, але й отримує нову форму роздвоєності, яку Ніла Зборовська, аналізуючи творчість Лесі Українки, називає конфліктом між «любов'ю і свободою». Дослідниця зауважує, що «любов не може бути пізнана без внутрішнього поклику до смирення», а «свобода – без внутрішнього поклику до гордині» [Зборовська 2002: 123]. Керуючись прагненням задовільнити свої потреби, суб'єкт у світі без смислу все більше скеровує свої думки у напрямі до свободи. Любов для нього стає, по суті, чимось недосяжним. З одного боку, вона є надто ідеальною, а з другого – такою, що зобов'язує, тобто забирає свободу. Проте як людина роздвоюється між задоволенням та смислом, екзистенційним та духовним, реалістичним та ідеалістичним, негативним та позитивним началами, героєм та генієм, так само вона знаходиться на грані між свободою та любов'ю. Тому, йдучи за апостолом Павлом, можна стверджувати, що і без смислу, і без любові людина потрапляє у прірву, в якій її екзистенція стає нестерпною. В такому випадку свобода втрачає зміст і перетворюється на постійне прагнення подолати нудьгу засобами екзистенційної влади. Аби цього досягнути людина ставить перед собою цілі, які, змінюючи одна одну, відкидають смисл та примушують будь-яким чином отримати бажане.

У творі Т.Манна головний персонаж без любові і смислу на шляху до поставленої цілі рухається по щаблях кар'єри, «не боячись при цьому втратити свою душу та захолонути у

своєму серці» [Лютий 2002: 280]. Щаблями вимірюється життя в однойменній драмі В.Винниченка, в якій Мирон Купченко, проповідник нової моралі «чесності з собою», зауважує, що людське життя – це неначе драбина, по якій лізе людина: «Кожний чоловік чогось добивається. Це вже так зроблена людина, що мусить чогось добиватись… Один одного добивається, другий іншого; одного доб'ється, до другого тягнеться. Кожний чоловік живе, як по драбині лізе, од одного щабля до другого, од одної цілі до другої» [Винниченко, 1919, 0: 112]. У цьому немає нічого поганого, адже людина ставить перед собою мету і все робить для того, щоб її досягнути, проте важливо ніколи не втрачати любові, без якої через відчай кожен перетворюється в «*ніщо»*.

Синтетичне трактування свободи, по суті, є глибинним наративом модерністської літератури початку XX ст., що розгорталось через прагнення побачити людське життя в контексті синтезу свободи і любові. Якщо є любов, тоді є смисл, а відтак і свобода. Без любові і смислу свобода отримує негативне трактування. Тому вибір: або свобода, або любов – не має ніякого сенсу і, як правило, завершується трагедією. В такому випадку людиною керує нудьга, яку вона прагне подолати пошуками смислу та пристрасним задоволенням потреб.

Проте культура розвивається за занепадницьким сюжетом. Потрапивши у стан безвиході, людина губиться у страшному вирі обставин. Розчарувавшись у цінностях минулого, вона так і не може відшукати полегшення у смислі подій новочасної епохи. Внаслідок цього її свідомість охоплює відчай, зневіра. Декаданс слід розглядати не тільки як явище, що розвинулось на рубежі XIX – XX ст., але і як специфіку всього розвитку людства у процесі відмови від метафізичного смислу. Послуговуючись твердженнями відомих філософів минулого і сьогодення, Р.Ткаченко зазначає, що характеристична ознака занепадництва стосується не тільки рубежу століть як такого, але й оцінюється як перманентна хвороба чи незворотна патологія людського організму в історичному аспекті [Ткаченко 2010: 30].

Тарас Лютий такий розвиток явищ аргументує появою нігілізму. Зокрема, вчений стверджує, що занепадницькі тенденції в контексті людської історії виражаються у форматі «глибинної трансформації людського світогляду: віковічні цінності обертаються результатами недосяжності, розчарування, нудоти, гіркоти та відчаю» [Лютий 2002: 69]. Серед способів нігілістичного здійснення філософ виділяє передусім негацію, «*оскільки елемент заперечення є ледь не головним*» [Лютий 2002: 70]. Враховуючи це, стає зрозумілою, що модерністська література межі століть знаходить інтерпретацію в парадигмі нігілістичних міркувань. Тут вона, за твердженням Т.Лютого, зближується «з абсурдом, який заперечує сам себе і незбагненним чином видобуває смисл із заперечення всякого значення» [Лютий 2002: 71].

С.Клімова, дослідниця святого і пристрасного у слов'янській культурі, стверджує, що революціонери модерністського часу розгортали свою діяльність у наративі, який пародіює християнський сюжет. Проте в контексті студій про екзистенційний світ тієї доби слід зазначити, що шляхом пародії розвивались не тільки нігілісти, але й представники традиційної фарисейської культури, які без смислу проводили життя у боротьбі з нудьгою.

В умовах абсурдного буття суб'єкт вибирав пародію, щоб або захистити себе маскою, або піддати сумніву зміст ідеальних цінностей. Такий спосіб пародіювання в нігілізмі розгортався у форматі «зведення дійсності до профанного», вірніше ідеального до профанного. Проте в контексті пародіювання ідеальної «любові до ближнього» слід трактувати цінності в екзистенційному світі. При цьому сама «любов до ближнього» сприймається іронічно та відкидається як не аргумент у стосунках між людьми.

Дотримуючись загальних закономірностей натуралістичної онтології трактування реальності, В.Винниченко у праці «Про мораль пануючих і знедолених» доводить, що нігілістські тенденції є характеристикою для обох сторін протистояння: тих, хто був на захисті традиційного смислу, і тих, хто бунтував проти нього [Винниченко 1911]. Фарисейська сутність пануючої культури використовує закон і примус не для єдиного

смислу, але для міфу, щоб втримати людей під владою. Про ніяку любов, зрозуміло, тут не йдеться.

Отже, причиною нігілістичної реакції на суперечність між бажаним і дійсним, є *брак любові*. В контексті психоаналізу це добре простежується в сім'ї, в якій батьки шляхом моральних настанов намагаються виховати в дитини певні цінності, а насправді своїм прикладом заперечують їх. Тому, як зауважує К.Горні, «головним злом є відсутність істинного тепла і прихильності» у стосунках між людьми [Хорни 2001: 312]. Те саме відбувається і в суспільстві, де панує роздвоєність рецепції буття без смислу: «реальна відсутність тепла частіше маскується, ніж виражається відкрито» [Хорни 2001: 315]. Красномовно це продемонстрував В.Винниченко в романі «Записки Кирпатого Мефістофеля», де Панас Павлович настільки зненавидів свою дружину, що все робить для того, аби розлучитись з нею та одружитись з молодою Шурою. Їхня поведінка виглядає примітивною, такою, що заслуговує заперечення не тільки в рецепції автора, але й читача.

Любов стає своєрідним наріжним каменем у розважаннях над проблемами людини в контексті абсурдного світу творів В.Винниченка періоду «між двох революцій». З перших сторінок роману «Чесність з собою» розгортається протиставлення між трагічними персонажами, які зносять муки, і багачами, які своїм лицемірством намагаються залишитись при владі. До перших належить хворий на нерви Тарас, родина якого живе у злиднях та безгрошів'ї. Його сестра Оля ще недавно мала роботу, тепер хоче піти у проститутки, щоб допомогти сім'ї. З Тарасового опису ситуації в родині видно, що через відчай та страшну розпуку у їхній домівці панує розбрат: Оля стала атеїсткою, брат – чорносотенцем, батько лежить хворий, спаралізований, за що йому всі дорікають, бо не працює і не заробляє грошей. Брак любові між членами сім'ї виражається у сварках, ненависті один до одного, звинуваченні у всіх гріхах, тобто у ворожнечі: «Брат лютує, мати переслідує Олю за атеїзм. Тільки що була сцена. Я ледве ножем не вдарив брата. Він хотів, щоб вона після вечері перехрестилась. Вона не хотіла» [Винниченко 1919, 10: 68].

Пародія на «любов до ближнього» замість того, щоб об'єднати людей в єдине ціле, спонукала до більшого горя, ословленого Тарасом у розмові з Дарою. Підтвердженням цьому є мати, яка як релігійна фанатка, насправді не була ніякою християнкою, оскільки переконувала всіх, що батька лікувати не треба, а його хвороба є виразом кари за безбожність. Отже, про ніяку любов не йдеться, у всіх тільки гордість та ненависть, що примушують Тараса свідчити: «і ви уявіть собі, такий жах, бруд, сморід, тіснота, а останні копійки йдуть на лампадки, свічки» [Винниченко 1919, 10: 69].

В екзистенційному контексті без смислу і без любові, у намаганні задовольнити свої потреби виникає одне бажання – знайти винного. Так, спочатку винен батько, потім Ольга, а пізніше в образах матері і брата причиною всьому була абсурдна віра в Бога: «*кажу я вам, який страшний чад, хаос, одуріли всі від одчаю, злості*» [Винниченко 1919, 10: 71]. Єдиний вихід з такої ситуації Тарас бачить у тому, щоб відкинути смисл, який тяжіє над ними та стати всупереч усяких смислів. З цією метою, він намагається зрозуміти сенс нової моралі, яку проповідує Мирон Купченко.

З точки зору психоаналізу, зразком любові повинні бути стосунки між ближчими родичами у сім'ї, тому що саме тут вперше закладаються основи добротолюбства, які у зрілому віці будуть випромінюватись на оточуючих та допомагатимуть у взаєминах з іншими. Згодом і любов, і смисл створюють підстави для приналежності людини до певної надособистісної формації «ми». С.Левицький, дослідник трагедії свободи зазначав, що «ми» є відповідником етичного рівня в екзистенційному становленні суб'єкта, який виражається через обов'язок [Левицький 2008: 168].

Вчений пропонує приклади патології стосунків між «я» і «ми». При цьому він виділяє традицію тоталітаризму та індивідуалізму. У першому значенні закрита система забирає в людини право усвідомлювати своє «я», замінюючи його колективним «ми», що тримається, наприклад, на штучному міфі про радянську людину. В другому – йдеться про те, як суб'єкт у формі бунту протестує проти того смислу, що втратив для нього будь-яке підґрунтя. Проблему такої конфліктності часто порушували у своїх творах письменники доби

модернізму, зокрема Ібсен, про якого зауважує С.Левицький. До цього ж звертались українські автори. Наприклад, А.Тесленко у повісті «Страчене життя» розгортає наратив про трагедію Тетяни, яка, отримавши освіту завдяки підтримці отця Полієвкта, пізніше, після повернення з навчання, відчула страшну відчуженість зі сторони свого колишнього протеже та батьків. Дівчина не могла більше зносити протиріччя, що панував у середовищі, яке ще недавно вона любила, яке зберігала як свою батьківщину та родину. Відсутність смислу в цьому світі, яка свідчить про брак любові, не стала проте поштовхом до самоідентифікації Тетяни, але примусила вдатись до самогубства, до пошуку свободи у нетрях екзистенційного «ніщо». Справді, дівчина не могла більше належати до того «ми», яке затягувало її в лабети цинізму. Автор демонструє, що дуже важко знайти межу між цинізмом самогубства і цинізмом дальшого буття у традиційному середовищі, де всі порушують закон і прагнуть до влади.

Без смислу людина зависає в стані примітивного вибору навіть не між естетикою та етикою, але між масками у прагненні до задоволення своїх потреб. Прикладом такого персонажа, який сам не знає, чого хоче насправді, є Зінько з драми «Великий Молох» В.Винниченка. Спочатку він відмовляється виконувати завдання, оскільки воно не відповідає його принципам. Пізніше, не має сили здійснити вибір між двома молодими жінками: Лесею та Катрею. Перша у традиційному сенсі хоче мати його за свого чоловіка, володіти ним, аби створити сім'ю та насолоджуватись щасливим життям. Водночас Катря відкидає домагання Лесі, багатої панночки, яка не зацікавлена в тому, щоб щось міняти у тогочасному суспільстві. За це Катря називає її «солодкою пишечкою». У Зінькові вона бачить не тільки свого коханого, але й побратима по організації, однієї з нею думки. Всіма силами вона бореться за нього, про що свідчить безжалісному циніку Остапу: «Мені хочеться його бачити серед здорових, він – мій товариш. Правда, я й забула, для вас це слово – «звук пустий», я знаю; ну, а мені багато говорить» [Винниченко 1923: 60]. Різними є дівчата у рецепції самого Зінька. Катря для нього є своєрідним духовним наставником, тоді як з Лесею йому уявлялось кохання, повне насолод. Він у цьому переконаний, тому що в нього з нею вже була фізична близькість. Свої вигоди від шлюбу Зінька з Лесею могла отримати його родина, на що натякає мати. Словом, молодий чоловік розривався між двома типами жіночості, проте не відчуваючи справжньої любові ні до першої, ні до другої, так і не міг зробити свій вибір. На цьому жирував цинік мефістофельського типу – Остап. Аби стати вище цих протиріч, стати над усім людським, він закликає його покинути все та поїхати за кордон, щоб там відпочити від проблем сьогодення, пов'язаних з вибором смислу свого буття. В такий спосіб він йому пропонував «*свободу від усяких пут, якими люди путають і себе, і других*» [Винниченко 1924: 61].

Прагнення бунту проти традиційної культури яскраво продемонстроване в іншому романі письменника – «Заповіт батьків». Уже сама назва твору репрезентує в іронічній формі те, що викликає застереження у молодого покоління. У романі йдеться про сім'ю майбутнього професора Петра Семеновича Заболотька. Як і інших героїв, Петра Семеновича часто відвідувала нудьга. Спочатку йому вдавалося подолати її навчанням з метою розбудови своєї кар'єри, проте пізніше він все більше втрачав смисл своїх потуг, що відбилось у «нічогонеробленні» під час відвідин родини Гарбузенків.

Страшною трагедією, яка вивела його із цього стану, стала хвороба молодшого брата Данила. Поширене на той час венеричне захворювання близької людини остаточно зруйнувало мрії молодого професора, які він будував в ілюзорному світі своїх претензій. Тепер Петро Семенович намагався зрозуміти, що примусило брата скоїти такий злочин. Він прикладав усі зусилля, аби врятувати сім'ю, проте Данило боявся, що йому ніхто не простить, що ніхто з його оточення не захоче бути поруч з ним. Більше того, він сам собі не міг простити. У пристрасній сповіді Петрові він зауважує, що знає, якби вірив у Бога, то Бог йому простив би: «та послухай… Я так вимучився. Я не маю сили позбавитись цього. Я вже молився Богу. Пам'ятаєш, два роки тому я був такий богомільний, ти сміявся, що я старцям оддавав свої гроші. І нічого не помогло» [Винниченко 1926: 88]. Він зазначає, що наперед знав, що йому це не допоможе, тому другий раз пішов до повії.

Під час нігілістичного протесту все, що має значення, що є традицією, загальнолюдським, відкидається, тому що навіює нудьгу та 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 займається Вадим Стельмашенко з роману В.Винниченка «По-свій», пародіюючи любов до ближнього, що, врешті, приводить до трагедії, загибелі жінки, яка покохала його.

Передусім, треба було стати вище всього людського. Зокрема, коли повертався із заслання, прямо на його очах одна жінка з дитиною кинулась під колеса: «Їй одрізало тільки ногу, якось не добре попала, поспішала дуже…» [Винниченко 1919, 7: 54]. А йому абсолютно нічого, його це просто не вразило. Загальнолюдські почуття, які традиційно свідчать про повагу, любов, симпатію чи жаль, які ще недавно спонукали його до переживань та співчуття, тепер він гасив своєю свідомістю. Таким він себе виховав на засланні, де борючись із нудьгою, Вадим витворив новий смисл. Його мораль народилась із відносин з оточуючими, з якими він поводив себе зверхньо, «*з легенькою посмішкою*». Незважаючи на інших, він гадав, що мета його життя є вищою, більш абсолютною. Так він поставився до дівчини Наташі, яка, як і він, була на засланні, проте на відміну від нього не була настільки успішною та переконливою у своїх ідеях та думках: «Бідна дівчина, яка вона негарна, у неї жили на шиї так випинаються з-під шкури, як шворки з-під парусини добре натягнутого шатра. Їй ніяково дивитися в лице. Головне те, що вона сама знає, що негарна, соромиться цього, почуває себе винуватою, маленькою, приниженою, через це вона, мабуть, така прислужлива, так угодливо утікає, так покірно зазирає в очі, коли вона посміхається рідкими зубами, широко розставлені очі все ж таки плачуть і бояться, як завжди» [Винниченко 1919, 7: 132]. В цих словах простежується зверхність та егоїстичність молодого чоловіка, який своїми переконаннями нагадує підступність та в'їдливість Мефістофеля з твору Гете.

Будучи в опозиції до інших, відмовившись від зовнішньої підтримки, Вадим вирішує загартувати себе. Для цього йому потрібна точка горіння, про яку говорила Дара із роману «Чесність з собою»: «Мене раз-у-раз немов щось штовхає, коли надходить точка горіння, серце мре і я вже не можу робити того, про що думав. Доки ж цього з'єднання нема, найкращі ідеї для мене не мають великого значення» [Винниченко 1919, 10: 45]. Словом, він шукає ту ідею, яка, поєднавшись з чуттям, могла б перевернути життя наперекір традиціям, ідолам, що призвичаїлись тримати в облозі людську свободу.

При цьому він хоче стати вище звичних людських почуттів, які згодом можуть привести до непорозумінь. Як справжній революціонер, він вирішує поєднати соціалістичні ідеї з бажанням жінки: «Ми революціонери, соціалісти жертвуємо спокоєм, молодістю, всім життям за ідею справедливості, за бажання помогти ображеним і знедоленим, ми такі гуманні, з людськістю, чому ми такі жорстокі з одиницями, чому ми байдужі до щастя, навіть нещастя, а невеличкої скромної радості найближчих своїх товаришів?» [Винниченко 1919, 7: 136]. Відтак Вадим вирішує приділити їй увагу: «ми повинні виправити нашою уважністю, любов'ю ту несправедливість, яку вчинила природа» [Винниченко 1919, 7: 136]. Свою любов до Наташі він розумів як примус, як пожертву, тільки заради того, щоб і вона також відчувала себе людиною, яка заслуговує на щастя: «Чому б я не міг так само пожертвувати собою для Наташі, як жертвую для тих Наташ, які звуться народом?». Так, Вадим, почуваючи себе надлюдиною, яка здатна усе взяти в свої руки вирішив розпорядитись долею Наташі: «Чому б я не міг, наприклад, дати їй хоч на місяць-два те, чого вона ніколи не мала і не матиме – кохання?». На його погляд, все здається надто хорошим, оскільки він хоче дати їй те, що йому, насправді, не під силу – любов до ближнього.

Щоб приховати перед совістю свій бунт, він називає свої домагання новою мораллю, для якої йому потрібна особлива точка горіння, тобто естетичний ефект. У зв'язку з цим Вадим зазначає, що «природа утворила кохання зовсім не для насолоди коханців, природа не так галантна й альтруїстична, вона має собі свої завдання – дітей. Вона платить коханням, а

ти їй давай за це дітей» [Винниченко 1919, 7: 136]. Отже, головний герой твору був проти природи, проти того, що веде до примусу, проти обов'язку. Заперечуючи природу, він виступав проти того, що не відповідає його естетичному етосу. Як творець нової моралі, нового смислу, він прагнув стати замість Бога, що дало би підстави стверджувати: «Я дам одній Наташі втіхи на два місяці, а за це утворю нову цілу Наташу. І до того ця нова Наташа буде й моя» [Винниченко 1919, 7: 138].

Вадим ніколи Наташі не любив, а тільки виконував роль свідомого коханця, всіма силами не пускаючи любов до себе в серце, оберігаючись від зовнішньої залежності. Тільки після того, як він дізнався про її самогубство, його ідеологія перетворюється у новітню релігію, де він стає мучеником, який здатен загинути за віру. У протистоянні зі своїми однодумцями він стає відлюдником, прагне виховати свій характер, аби жодні посторонні думки та традиції не втручались у його життя та не мали вплив на нього. Врешті, він проголошує, що навчився гартувати у собі гарячу точку, яка дає йому можливість бути «чесним з собою».

Отже, об'єднуючим символом у контексті синтетичного трактування свободи є найбільш людське почуття «любові до ближнього». В християнському форматі любов є виразником смислу людського буття, завдяки якому все стає можливим. Проте в екзистенційному контексті позитивна інтерпретація любові втрачає підґрунтя та стає ідеальним образом. Складається парадоксальна ситуація, коли суб'єкт не може жити без любові і водночас намагається відмовитись від неї, оскільки в середовищі без смислу вона ототожнюється з обов'язком. У пошуках свободи людина часто живе екзистенційним еквівалентом любові, яка ні до чого не примушує, але підштовхує до трагедії. У своїх творах В.Винниченко демонструє, як можна довести до абсурду ідею загальнолюдської цінності та зруйнувати в екзистенційному вимірі ті опори, на яких вона тримається.

Література: *Агєєва 2003*: Агеєва В. П. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003. – 320 с.; *Бердяев 2007*: Бердяев Н. Философия свободы. – М.: АСТ, 2007. – 704 с.; *Винниченко1924*: Винниченко В. Великий Молох. – Винниченко В. Великий Молох. Memento. – К., Х.: Рух. – С. 7 – 106.; *Винниченко 1926*: Винниченко В. Заповіт батьків. – Київ-Харків, 1926. – Т 22. – 200 с.; *Винниченко 1911*: Винниченко В. О морали господствующих и угнетенных. (Открытое письмо к моим читателям и критикам). – Львов, 1911. – 92 с.; *Винниченко 1919, 7*: Винниченко В. По-свій // Винниченко В. Твори. В 15 т. – Київ-Відень: Дзвін, 1919. – Т.7. – 208 с.; *Винниченко 1919, 10*: Винниченко В. Чесність з собою // Винниченко В. Тв.: В 15 т. – Київ-Відень: Дзвін, 1919. – Т.10. – 268 с.; *Винниченко 1991*: Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь // Винниченко В. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 271 – 330.; *Винниченко 1919, 9*: Винниченко В. Щаблі життя // Винниченко В. Тв.: В 15 т. – Київ-Відень: Дзвін, 1919. – Т.9. – С. 101 – 194.; Вольнов 2002: Вольнов В. Феномен свободы. – М.: Блиц, 2002. – 416 с.; *Зборовська 2002:* Зборовська Н. Моя Леся Українка / Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.; *Климова 2004:* Климова С. М. Феноменология святости и страстности в русской философии культуры / Светлана Мушаиловна Климова. – СПб.: Алетейя, 2004. – 329 с.; *Кьеркегор 2005:* Кьеркегор С. Несчастнейший / Серен Кьеркегор. – М.: Библейско богословский институт св. апостола Андрея, 2005. – 376 с.; *Левицький 2008*: Левицкий С. Трагедия свободы. – М.: Астрель, 2008. – 994 с.; *Лютий 2002:* Лютий Т. Нігілізм: анатомія Ніщо. – К.: ПАРАПАН, 2002. – 296 с.; *Манн 1990*: Манн Т. Доктор Фаустус. Життя німецького композитора Адріана Леверкюна. – К.: Дніпро, 1990. – 574 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.; *Слотерайк 1909*: Слотердайк П. Критика цинического разума. – М.: АСТ, 2009. – 800 с.; *Ткаченко 2010:* Ткаченко Р. Поклик Химери: декаданс в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. – К.: Книга, 2010. – 136 с.; *Феофан 2009*: Феофан

Затворник. Что есть духовная жизнь и как на нее настроиться Феофан Затворник. – М.: Сретенский монастырь, 2009. – 368 с.; *Хорни 2001*: Хорни К. Невротическая личность нашего времени // Хорни К. Самоанализ. – ЭКСМО-Пресс, 2001. – С.237 – 446.; *Хюбнер 2006:* Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов / Хюбнер Б. – Мн.: Экономпресс, 2006. – 384 с.; *Шелер 1994*: Шелер М. Избранные произведения / М. Шелер. – М.: Гнозис, 1994. – 490 с.; *Яцків 1989*: Яцків М. Муза на чорному коні. – К.: Дніпро, 1989. – 562 с.

В статье исследуется и анализируется специфика экзистенциальной трактовки любови и форм ее выражения в тексте литературного произведения на примере романов В.Винниченко периода «между двух революций». Значительное внимание сосредоточивается на определении противоречивого конфликта между любовью и свободой в условиях синтетизма модернистской литературы начала XX века.

***Ключевые слова**: любовь, свобода, модернизм, экзистенция, смысл, нарратив.*

Т. Котик, асп. (Івано-Франківськ**)**

УДК 821. 161. 2 82-343
ВВК 82. 3 (4 Укр) 6

Міфопоетика художнього наративу в оповіданні «Настуся» Романа Іваничука

У статті досліджено риси міфопоетики художнього наративу в оповіданні «Настуня» Романа Іваничука, проаналізовано особливості функціонування міфологем у художній нарації та їх роль у формуванні світогляду письменника.

***Ключові слова:** міфопоетика, мала проза, нарація, міф, архетип, міфологема, наратор, міфопоетичний мотив.*

T. Kotuk Mythopoetics of artistic narrative in the story "Nastusya" by Roman Ivanychuk

The article examines features mythopoetics artistic narrative of the story "Nastunia" by Roman Ivanychuk an analysis of the functioning mythologems in the art of narration and their role in the formation of the writer.

***Key words:** mithopoetic, small prose, narration, archetype, mithologema, narrator, mithopoetic motif.*

З появою такого нового напряму в гуманітарних науках, як структуралізм література стала розглядатися дещо в іншому ракурсі, зокрема, художній твір як витвір мистецтва. Аналіз міфопоетики малої прози Романа Іваничука дозволяє дослідити малі жанрові форми нетрадиційними методами, які сприяють новому творчому аналізові художнього тексту. Тому означена проблема є актуальною. З іншого боку, виникла потреба в міфопоетичному аналізі малої прози Романа Іваничука під кутом зору наратології, оскільки в цьому аспекті оповідання та новели не достатньо досліджені, а відтак становлять великий інтерес. Загалом міф та міфопоетику досліджували М. Бахтін, Ю. Лотман, М. Еліаде, О. Лосєв, С. Аверінцев, З. Мінц, О. Фрейденберг. Останнім часом все більше зростає зацікавлення міфологічним світом українськими митцями, зокрема, М.Ткач «Генезис основних персонажів української міфології», Р. Марків «Міфологічний фольклоризм в українській літературі початку XX століття», В. Копиця «Міфопоетична модель світу в поезії Василя Герасим'юка», М.Ткачук «Міфопоетика Богдана Лепкого в контексті модерністського міфомислення його доби», Л.Скупейко «Міфопоетика «Лісової пісні», Т.Саяпіна «Міфопоетика творчості М. Коцюбинського» та ін.

Мета дослідження – аналіз системи образів-міфологем як елементів сюжету оповідання Романа Іваничука «Настуня», виявлення особливостей його міфопоетичного світогляду. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання низки *завдань*: дослідити джерела формування міфопоетичного світогляду прозаїка; з'ясувати функції міфологем землі, пісні, танцю та їх вияви; простежити особливості гуцульського весільного обряду в оповіданні «Настуня» та його роль у побудові міфосвітогляду письменника.

Художник слова у своїй прозі часто вдається до опису народних свят, обрядів: весільних та поминальних, прадавніх легенд про національних героїв, які є виразниками його міфологічного мислення та світогляду. Досліджуючи міфопоетику творчості того чи іншого письменника, доцільно проаналізувати середовище та умови, в якому формувався його

світогляд. Варто зазначити, що у творчому доробку прозаїка простежуються риси модернізму: персонажами його творів часто виступають мужньо-романтичні історичні постаті, використовуються образи-символи, тощо. У модернізмі «яскраво проявилася схильність до міфологізації художнього мислення. Зокрема, в ньому спостерігається широкомасштабне осмислення міфологічних сюжетів, яке заново актуалізує спадщину людства» [Поліщук 2001: 37]. Джерела міфопоетичного мислення Романа Іваничука сягають далекого дитинства прозаїка, яке минуло в мальовничому селі Трач Косівського району на Івано-Франківщині. Шум віковічних смерек, дзюрчання гірського потічка, народні казки та легенди про мешканців цього неповторного краю не могли не вплинути на допитливу маленьку людину, яка щодня пізнавала цю красу.

В одному із своїх творів письменник, оповідаючи читачеві прадавню легенду про скарби Довбуша, в своєму епіграфі до «Двох легенд» зазначає: «Я ніколи не пишу про Карпати. Боюся – не висловлю того, що відчуваю, коли, переможений красою гір і людей, блукаю влітку плаями. Замість оповідання, хочу дати читачеві дві легенди, записані з уст. Мене схвилювала глибока думка, захована в них. Хай, що наївно вона оформлена, – не біда. Наївне ніколи не фальшиве» [Іваничук 1961: 104].

Роман Іваничук народився у сім'ї вчителів, які змалку прищеплювали йому любов до української мови, історії та культури. Все, що почув та побачив художник слова, відтворив у своїх оповіданнях. Звичаї часто виступають у його творах своєрідним полотном для показу проблеми. Доволі часто реципієнт має змогу ознайомитись з обрядом гуцульського весілля, а веселі музики виступають, хоч і другорядними персонажами, все ж задають нарації твору деякої експресивності та емоційності. Водночас читач має змогу поринути у таємничий, колоритний та неповторний світ забав гуцульського краю. Здавна в міфології музика володіла надпотужною силою, яка здатна була побороти хижих звірів або природні стихії. Так, в легенді «Морське око» Романа Іваничука людина перемагає Чорногора за допомогою пісні. Відомо багато праць етнографічних чи фольклорних про культурне життя цього мальовничого краю. Серед яких чільне місце займають «Гуцульщина» Володимира Шухевича, «Гуцули і гуцульське мистецтво» Володимира Гнатюка, «Музичний фольклор» Ігоря Мацієвського. Таким чином побудоване оповідання «Настуня», в якому наратор розповідає історію свого кохання, яке прийшло до нього в його юнацькі роки, багато – багато років тому. У фокусі наративу – гуцульське весілля, на якому він випадково опинився. На початку оповідання реципієнт знайомиться із звичаєм, за яким, кожен подорожній може потрапити на гуцульське весілля та спостерігати за цим справжнім театралізованим дійством, яке сягає своїми коренями глибокої давнини «у горах не дивина, коли на весіллі появиться сторонній. Турист то чи вчений, або ж просто роззява: стій собі, танцюй. Навіть за стіл тебе попросять; матимеш честь, той сам до посагу підійдеш, а ні – все одно ніхто нічого не скаже, аби ти лише був скромний та не навчав господарів та й гостей розуму [Іваничук 2004: 70]. Окрім звичаїв, які показані в оповіданні, автор використовує окремі слова, які відносяться до розмовної лексики чи діалектизмів, наприклад, «гойкати», «пугар», «чічка», «файна», «ґешефт». Їх вживання дозволяє читачеві ближче пізнати цей край, оскільки носієм мовлення є народ, який проживає в тій чи іншій місцевості. Скрипка в оповіданні має магічний вплив, «від якої шаленіють у танці весільні гості, а молода плаче» [Іваничук 2004: 70]. За українською міфологією, саме чорт або щезник причетний до таких українських народних інструментів, як скрипка та дуда. Існує також багато українських прикмет, які пов'язані із музичними інструментами. Наприклад, спів трембіти віщує розлуку або смерть. Сопілка, виготовлена з калини, віщує народження в сім'ї сина, який вважався продовжувачем українського роду. Доречно з цього приводу згадати легенду про гуцульського скрипаля Могура, який переміг у змаганні з нечистою силою. Окрім того, чарівних властивостей автор надає музичним інструментам людських рис «згасла скрипка, востаннє зойкнула, пронизливо зарипівши, сопілка, а бубон недоладно дуднів і дивився на мене жовтим денцем, наче і він хотів знати, хто це приходить до мене у сни» [Іваничук 2004: 73-74].

Народні музичні інструменти, які є необхідним атрибутом кожного гуцульського весілля, оживляють в пам'яті героя далекі спогади про перше кохання головного героя. В

оповіданні письменник час від часу знімає «маску», крізь яку можна простежити риси автобіографізму. Зокрема, музики в оповіданні нагадали йому тих, які пов'язані з далекою юністю письменника. Також у творі має місце оніричний елемент, його використання дозволяє не тільки «осягнути творчість і творчу особистість митця, ту добу, що постає рушієм, чинником його поетичних візій і роздумів» [4, 2002: 51], але й виступає елементом художньої структури. За типологією Н. Мочернюк, сон учителя в оповіданні «Настуня», що входить до структури художнього тексту, належить до першого типу, який дослідниця означує як змалювання сновидіння або розповідь про сон героя. Спостерігаючи за запальним гуцульським танцем, головний герой згадує сон, що часто повторюється. Образ жінки із сну наратора має відношення до події, яка відбувається в теперішньому часі.

Також у творі подано опис запального гуцульського танцю, який має магічну дію, бо спостерігаючи за ним, у колі танцю вирує спогад про жінку, яка щоночі приходить до нього в його сни. Загалом пісня і танець супроводжують гуцула від народження аж до смерті. Танець головного героя із Настунею на весіллі її доньки символізує єднання їхнього кохання, яке не підвладне рокам. Вони пронесли його через довгих тридцять років. Їхнє нещасливе кохання назавжди залишилось в їхньому серці. Недарма весільні гості звернули увагу на цю вже не молоду пару та зачудовано промовляли «Ну й файна пара» [Іваничук 2004: 80]. Цей романтичний епізод опису танцю закоханої пари додає ліризму та навіює на реципієнта нотки суму, в яких вчувається швидкоплинність людського життя, яке немов вишитий український рушник, в якому переплетені чорний і червоні кольори.

Окрім музики та танцю в оповіданні «Настуня» наскрізною є міфологема землі, котра для українців здавна мала сакральне значення. Земля відігравала роль годувальниці, її вважають матір'ю Всесвіту, вона є місцем перебування людини в земному житті. В історії людства вона не один раз ставала причиною світових війн, сусідських чварів та доводила людей до страшного гріха братовбивства. Недарма на Гуцульщині повелося: хто мав багато землі, той вважався багатим газдою, який користувався великою повагою в громаді, тому батько Настуні, дізнавшись про її кохання до безземельного вчителя, обурено вигукнув: «Не баламуть дівку, вчителику. Хтось для паперів уродився, а хтось до землі. Жеброта голозада!» [Іваничук 2004: 76] та перешкоджає їхньому коханню, віддаючи її за Юру Фариняка. В боротьбі за землю гуцули часто бралися за свої бартки. Батьки дівчини, які володіли великою кількістю землі, були бажаними сватами, за нею частіше упадали парубки, тому мала великий вибір до заміжжя. Разом з тим дівчину часто віддавали за нелюба, якого вона не кохала. Людський чинник не враховувався, натомість матеріальне переважало. Земля назавжди роз'єднала двох закоханих, які могли бути щасливі разом, але кожен пішов своєю життєвою стежиною, залишивши лише гіркий спогад. Жадоба батька Настуні до землі зробила її нещасливою у шлюбі.

Мабуть, тому при розмові з односельчанкою вона говорить: «Правду кажете, на гараздувалася я по саму гульку… Кілька років лише одне чула: поля, поля, поля! – а як забрали полонину до артілі, віно моє, то залишив мене чоловік, пішов у лісові нетрі й уже не вернувся. А я з малою на руках» [Іваничук 2004: 79]. Варто зазначити, Настуня не стає на заваді вибору доньки, віддаючи її за безземельного вчителя, оскільки сама тридцять років тому через рішення батька не пізнала щастя у шлюбі.

Наукові розвідки з досліджуваної проблеми дозволять не тільки ближче познайомитися із тим неповторним куточком України та її мешканцями, їх звичаями та традиціями, світоглядом, який сягає своїми коренями прадавньої цивілізації, але й заглибитись у малу прозу письменника, що написана не в останні роки, проте не втрачає своєї актуальності й сьогодні. Дослідження малої прози Романа Іваничука крізь призму міфопоетики сприяє комплексному та цілісному аналізу, тому подальші студії з даної тематики відкривають нові можливості в цьому напрямку.

Загалом здійснена спроба дослідити на прикладі оповідання «Настуня» особливості міфопоетики в малій прозі Романа Іваничука. Оскільки творчий доробок письменника налічує чимало творів малих та великих жанрових форм, в яких глибоко закладена національна ідея збереження культурних цінностей, тому дослідження малої прози прозаїка, яка піддавалася

нищівній критиці з боку тогочасної цензури, дозволяє окреслити суперечливість літературного процесу XX століття.

Отже, використання фольклорних джерел, які надають сюжету природності та унікальності в зображенні традиційного гуцульського звичаю весілля, допомогло художнику слова розкрити неповторний народний світ. Розвідки з цієї проблематики допоможуть визначити місце письменника в літературному процесі, проаналізувати вплив народних звичаїв і традицій на формування його світогляду, в якому глибоко виражена національна ідея «Єдина заангажованість від якої, я вважаю, ніколи не слід відмовлятися, – це національна заангажованість. І це природно, бо не можна відмовлятися від власної матері» [Іваничук 2004: 38]. Зокрема, маємо можливість за допомогою міфопоетичного підходу дослідити літературний доробок відомого художника слова.

Література: *Іваничук 1961*: Іваничук Р. Не рубайте ясенів: Оповідання / Роман Іваничук – Київ : Молодь, 1961. – 126 с.; *Іваничук 2004*: Іваничук Р. Одна хлібина на двох: Новели про любов. / Роман Іваничук – Львів: Срібне слово, 2004. – 160 с.; Іваничук 2004: Іваничук Р. У літературі повинна перевалювати естетика // Книжковий клуб. – №11. – 2004. – С. 38 – 41.; *Інтеграція 2002*: Інтеграція позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю). – К.: «Альтерпрес», 2002. – 232 с.; Поліщук 2001: Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму // Слово і час. – 2001. – №2. – С. 37

В статье исследуются черты мифопоэтики художественного наратива в рассказе “Настуня” Романа Иванычука, анализируются особенности функционирования мифологем в художественной нарации, их роль в формирование мировозрения писателя.

Ключевые слова: *мифопоэтика, малая проза, нарация, миф, архетип, мифологема, нарратор, мифопоэтический мотив.*

Наталія Лівіцька, асп. (Тернопіль)

УДК 82-93: 087.5
ББК 83.3 (4 Укр) 6

Концепція «дитина – світ» у поезії Миколи Вінграновського

У статті досліджується поезія М. Вінграновського для дітей у контексті естетики екзистенціоналізму. Аналізуються мотивно-образні і зображально-виражальні форми творення художньої дійсності. Увага зосереджується на художніх константах, що формують активну позицію дитини у світі.

Ключові слова: екзистенціалізм, кольорозвук, концепт, поезія для дітей, хронотоп, художній образ.

Livitska N. The concept of “Child-World” in the poetry by M. Vingranovsky.

The article examines the literary Vingranovsky for children in the context of aesthetics existentialism. Motive-imagery and figurative-expressive art form of creating reality are analysed. Attention focuses on the artistic constants that form the active position of the child in the world.

Key words: existentialism, coloursound, concept, poetry for children, time-space, artistic image.

Магістральний суб’єкт філософії екзистенціалізму – людина з її автентичним внутрішнім мікрокосмом, переповненим протиріччями, усвідомленням нею навколишньої дійсності. Розуміння місця дитини як цілісної екзистенції, як точки переходу від споглядального (пізнавального) існування до власне себе, своєї сутності демонструє метафізичну концепцію «дитина-світ».

Екзистенціалістські виміри поетичних творів дитячого кола читання рідко стають предметом уваги наукових студій. Літературознавці і критики головним чином зосереджуються на особливостях жанрово-тематичної (Г.Аврахов, Г.Бойко, О.Дейч, Н.Дзюбишина-Мельник, С.Єрмоленко, Л.Кіліченко, Л.Компанієць, А.Мойсієнко, Ю.Ступак, Б.Чалий), лінгвостилістичної (Г.Атрошенко, С.Вольштейн, О.Гайворонська, С.Попова), виховної (Т.Бугайко, Т.С.Еліот, Ю.Ковалів, Л.Ткаченко, І.Франко, Л.Ходанич) спрямованості таких творів. Дослідники поетичого доробку М.Вінграновського (Т.Бахтіарова, І.Береза, І.Дзюба, В.Моренець, Т.Салига, Л.Талалай та ін.) у своїх працях лише побіжно звертаються

до дитячої поезії автора. Окремих наукових розвідок про специфіку поезії М. Вінграновського для дитячої аудиторії поки не існує. Тому *мета* нашого дослідження – визначити й охарактеризувати концептуальні джерела дитячої поезії М. Вінграновського, простежити еволюцію її мотивно-образних домінант крізь призму екзистенціалістської моделі світу.

Будь-який художній текст – це комплекс складно зорганізованих знаків. У ньому, за словами В.Максимова, конститутивними факторами є «смислова змістовність, знакове оформлення, момент комунікативної адекватності, момент цільової завершеності та вичерпаності» [Максимов 2004: 142]. Однак рецептивної переконливості набуває той твір, у якому синтезуються картини світу і просторово-часові характеристики адресата та адресанта. Складний рецептивний фокус для автора – дитина. Позаяк семантичний ряд лексеми «дитина» передбачає орієнтацію на дещо «незріле», «нескладне», «невимушене», художня діяльність дитячого автора категорично не збігається із наведеним. Стереотипне «бачити світ очима дитини» включає у себе ряд чинників: розуміння дитячих смаків, уподобань, інтересів (відповідає за вибір сюжетно-тематичних проекцій), бути тонким знавцем дитячої психології (проблематика, латентне дидактичне начало), майстерне використання дитячої мови («гнучкість», «рідність» сприйняття), «по-дитячому» артистичну стильову манеру письма (скорочує дистанцію між горизонтами адресата і адресанта) та ін.

Дитячі поезії М.Вінграновського, створені у модерністській поетиці, не сковували зображально-виражальних можливостей поета. Митець розмовляв з дітьми про те, що їм цікаво, що їм імпонує, він не дозволяв собі одноманітності, «поліфонізуючи свої розмови, надаючи їм як ідейної, так і тематичної багатоманітності» [Салига 2004, 121]. Екзистенційний зміст дитячих поезій Вінграновського, реалізуючись «у вільній від логічних матриць ліричній «інтуїції» [Ковалів 2007, 231], наснажений парадоксальністю образів, простотою добірних, одухотворених фраз: «Ще імені твого не знають солов'ї, / Ще імені твого не чули квіти, / І літо, і сніги, і літечка твої / Тобі не поспішають прилетіти. / Колисало небо / Білу хмару, / Колисало море / Хвилю кару» [Вінграновський 2004, 354].

Представлена картина художнього світу митця розкривається через екзистенційність (Ж. Ящук) «дитячого». Виходячи з естетики екзистенціалізму, в якому буття людини не підвладне «раціо», а опановується безпосереднім «переживанням», поет дає можливість читачам відчути, осягнути «переживання» через художньо-образні засоби (асоціативне мислення, тропеїчне насичення, чистий «звуковий образ» тощо). Така ірраціональність світосприйняття, алогізм артистично-словесних конструкцій маскує у собі недомовленості (лакуни) і стає для читачів вільним інтерпретаційним полем, що розвиває дитячу уяву (фантазію) – у цілому сприяє комунікативній успішності: «Цвіте при хмарі хмареня, / І зірка недалечко… / І чуло сонне каченя: / Цвіте його крилечко» [Вінграновський 2004, 236].

Цвіт виступає тут символом життя (існування). А сам період «дорослішання» порівнюється із найестетичнішою стадією росту рослин (цвітінням). Наступні рядки свідчать про батьківську турботу ліричного героя, виражену через побажання доброго зростання – перспективу екзистенції. Синій колір підсилює комунікативний намір, так як здавна співвідноситься із поняттями «розуму, стійкості, поступового вдосконалення, зосередженості» [myline.kiev.ua/article, 2009]: «Цвіте на небо, на політ, / На голубі тумани, / На синій цвіт, на синій світ / В гніздечку біля мами» [Вінграновський 2004, 236].

Цікавим є той факт, що в усіх збірках дитячої поезії М. Вінграновського обов'язково з'являється хоча б одна колискова («Перша колискова», «Величальна колискова», «Приспало просо променя», «Котик, котик…» тощо). У них поетові вдалося якнайкраще відтворити дитячу наївність, вплинути на емпатичну сферу психології малих читачів. Вінграновський-символіст прагнув максимально ідентифікувати свою поезію із музикою. «Особливо актуальним такий зв'язок є у практиці символізму, перейнятого пошуками чистого «звукового образу» [Ковалів 2007, 231]. Фонетична сугестія – один із найпоширеніших прийомів митця у таких поезіях. Через асонанс чи алітерацію, М. Вінграновський творив оригінальний «звуковий образ», що імітує мелодію: «*По**чап**али ка**чен**ята / та по **чап**олоті, / ка**чен**ята-**чап**енята: / сухо нам у рот»і* [Вінграновський 2004, 266].

Вживання поетом суголосся *чап-чен-чап-чен-чап* у суміжних словах однієї строфи створює ефект "кольорозвуку", що допомагає малому читачеві не лише уявити картину зображеного, але й прослухати її. Такі поезії за своєю суттю наближаються до музики як часового (динамічного) виду мистецтва і протиставляються малярству із його статикою. Для митця не існувало небезпеки повторень. Пісенна форма колискової відкривала перед М.

Вінграновським додаткові резерви використання версифікаційних засобів для улюблених образів: *«І задзвонили над **дж**мелями **дз**вінки-**дз**віночки лісові»* [Вінграновський 2004, 184]. Слово, звукопис, ритмомелодика, рима у кожному його поетичному рядку, за словами Т. Салиги, «спрямовані в центр ідеї, що стає найточнішою, найвиразнішою думкою митця» [Салига 2004, 120]. Така відкрита перспектива естетико-художніх компонентів забезпечує сприйняття реципієнтом найтонших відчуттів.

Поетичний потенціал М.Вінграновського спрямований на піднесення активної позиції дитини у світі: пізнавальної, виховної, етичної, естетичної та ін. Пізнання найперше здійснюється у процесі творення поетом іншої реальності, асоціативно пов'язаної з культурою та довкіллям, просторово-часовими ознаками доби. Ліричний герой стає відбитком історії, читач – її очевидцем: «Бо в золотій жовтневій рані, / Де під березою бугор, / В ясновельможному тумані / Коронувався мухомор!» [Вінграновський 2004, 350].

Дитина як суб'єкт пізнання занурюється у процес активного творчого відтворення художньої дійсності, демаскує епістемологічні прояви, співвідносні з її уявленням про світобудову, а отже, формує у свідомості загальну картину різних сфер життєдіяльності, точніше бачення й розуміння світу.

Час як фізична константа завжди фігурує у поезії М.Вінграновського («Ця казка на білих лапах», «Наїлися шпаки снігу…», «Як ішли Неквапи зиму зимувати» та ін.). Митці-екзистенціалісти, наснаживши поезію глибокою ідейністю, «розширили коло можливостей у моделюванні художнього світу, де простежуються переходи від минулого до майбутнього і навпаки, їх художній світ став більш насиченим, вільним, необмеженим у часопросторових вимірах, зі зміщенням часових елементів» [Назаревич 2006, 150]. У поезії Вінграновського час, реалізуючись через зовнішні форми художнього наративу (тропеїзми, символізм, власне художню матерію), виконує роль як форми (часопросторова організація), так і змісту (ідейно-тематична єдність). Наприклад, у поезії «Ця казка на білих лапах» час є формою, оскільки часові відношення «окантовують» думки ліричного героя, але не зумовлюють їх, існують як художній засіб творення дійсності: «Ця казка на білих лапах / Іде у ночі по дорозі, …/ В торбині у казки – літо, / Зима в тій торбині та осінь, / Ліси в тій торбині і квіти, / Де казці бувать довелося» [Вінграновський 2004, 241].

А у поезії «Як ішли Неквапи зиму зимувати» час – змістотвірна константа. Тут час виконує роль природного динамічного фактору, наявність якого сприяє успішності комунікативного наміру. Фактор часу, зумовлюючи сюжет, втілюється через річний цикл пір року: «Йшли Неквапи - непоквапи / Зимувати у гаї. / А гаї весна любила,… / Але ж бачать: жовті шати / Вже гаї собі вдягли. / Що робити, як не мати – / Літа й осені нема!...» [Вінграновський 2004, 240].

Наскрізними є виховні концепти у дитячій поезії М. Вінграновського («Ластівка біля вікна», «Сама собою річка ця тече», «Перша колискова»). Проте їх проекція будується не у руслі моралізаторства чи дидактичних настанов, а виступає як природній елемент художньої дійсності. Поезії сповнені почуттям родинного тепла, шанобливим ставленням до природи, любов'ю до ближнього, духом патріотизму тощо. «Образ Батьківщини у віршах М.Вінграновського має широку художню інтерпретацію» [Салига 2004, 123]. Наприклад, у поезії «Ластівка біля вікна», семантична прерогатива надається не виражальним засобам, зокрема поетичному синтаксису, а лексиці. Слова «ластівка», «мед», «борщ», «пшоно», «Дніпро», «горобець» у вірші досить символічні, «як багато відобразилось у них, – високі світлі почуття дитини, щедрий світ її душі, оте буденне, побутове, з чим пов'язується життя кожного з нас» [Салига 2004, 123]. Контекстуальний зміст таких лексем забезпечує формування цілісного художнього образу.

Етична позиція М. Вінграновського-гуманіста співвідноситься з думками Г. Сковороди про природу людини, важливість самопізнання: «Царство наше всередині нас… Святість життя полягає в робленні добра людям» [Сковорода 1995, 225]. Таким же природним видається дитяче слово поета, творене за законами екзистенційного вибору Добра. На рівні змісту реалізація етичних імпульсів відбувається за допомогою ідейно-тематичних послань: «настанова на добро» («Сон», «Величальна колискова», «Молоденька

хмаринка…»), тривога за майбутнє, загроза екологічної катастрофи («У ластівки – ластовенятко…», «До нас прийшов лелека…», «Прощалось літо, тьмянів лист…»), проблема митця у суспільстві («Далекими світами…», «Новорічна заяча пісня»), виховання патріотизму, небайдужості в юних душах («Перша колискова», «Сама собою річка ця тече…», «Ластівко біля вікна…») та ін. На мовному рівні етична спрямованість поезій трансформується поетом у художні засоби ліризації, емотивно-оцінні мовні засоби (демінутиви), в основному здрібніло-пестливі форманти («зайченятко», «дрімайлик», «вода-водиченька», «зоренятко»тощо).

Поезія Вінграновського сприймається як суцільний естетичний канон, принципи якого, пропускаючись через дитячу свідомість, формують у юного читача усталений смак до прекрасного. Руйнуючи інерцію стереотипів, вона структурує нове концептуальне відчуття реалій дійсності, а отже – нову "фантазію" сприйняття. Важливо, що митець завжди творив нову, нешаблонну метафору, самобутню алегорію, оригінальну зовнішню фактуру твору, образну атрибутику. Зовнішня акція проектується в інтеракцію (глибинний внутрішній світ реципієнта). У поезії усім площинам дійсності (фіктивним, фантастичним, реальним) характерна динамічність, так як "вони існують не самі по собі, але активно включаються в роботу дитячої свідомості, в роботу мислительну" [Салига 2004, 120].

М.Вінграновський часто у дитячій поезії звертався до природи («Молоденька хмаринка…», «Мак і кіт», «Грім», «Що робить сонце у ночі» тощо). Його ліричний герой, захоплюючись її чаром, красою, таємничістю, одночасно виступає архіватором (Л. Вербицька). Споглядання за природою стає імпульсом до наступних емоційно-оцінних рефлексій, настроїв. Природа «поводить себе у таких випадках не за своїми законами, а нібито за законами людських почуттів; вона сумує, радіє, злиться» [Вербицька 2009, 26], стає на лише натхненням, а й інструментом внутрішніх експресій у парадигмі дитина-природа: «Молоденька хмаринко, / Йди до нас у хатинку – / Під вікном у нас вишня цвіте. / Цвіте зранку кульбаба, / Цвіте жовта троянда, / І жовтеньким курчатка цвітуть» [Вінграновський 2004, 244].

У дитячих поезіях М. Вінграновський творить свій унікальний колорит, де прослідковуємо багатство проявів дитячої свідомості. Поет-живописець навіть у ліричних замальовках, де ліризм, експресія почуттів виконує, як правило, основну функцію, майстерно зрівноважував у своїх пропорціях елементи епосу і лірики, не позбавляючи художні твори смислової наповненості. При цьому важливу роль відіграє авторська вигадка, якій довіряється малий читач. Мова поета вражає мінливістю індивідуально-автоських новотворів (дорога – «стежкояблуката», літо «давніло», болото – «чаполоття», лист «сполотнілий», «снігодощ», «сон-незбуддя» тощо). Так М.Вінграновський творив свою особливу темпоритмічну інтонаційну систему, що привертає увагу дітей простотою запам'ятовування, курйозною природністю викладу інформації: «– Сороко, сороко, / А де твоя сорочка, / Що ти на сніжини / Та без сорочини»?[Вінграновський 2004, 248].

У поетичних творах М. Вінграновського для дитячої аудиторії художня дійсність живе у своєму мікрокосмі, за законами власного індивідуального буття. Велика увага приділяється зовнішній дії, сублімації вражень ліричного героя, що передаються у свідомість дитини-читача і збуджують варіанти художньої інтерпретації. Часопросторова організація, кольорозвук, смислове наповнення поезій як домінант концептуальних рефлексій проектуються у центр ідеї – всебічний розвиток активної позиції дитини у світі: пізнавальної, виховної, етичної, естетичної.

Література: *Вербицька 2009:* Вербицька Л. Філософія природи у Франкових поетичних пейзажах // Славістичні записки. Серія: Літературознавство. – Вип. 5 (9). – Тернопіль: Видавництво ПВНЗ ТЕІПО «Castrum spinosum», 2009. – С. 23 – 32; *Вінграновський 2004*: Вінграновський М.С. Вибрані твори. – 2004. Т.1. – Тернопіль: Богдан – 400 с.; *Ковалів 2007*: Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Авт. – уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. − Т. 2. – 624 с.; *Кузьмина 2007*: Кузьмина Т.А. Экзистенциальный опыт и философия // Вопросы философии. – Москва, 2007. – №12. – С.16 – 27; *Максимов 2004*: Максимов В.В. Анормативный текст: поетика и дидактика // Критика и семіотика. – Вип. 7. –

2004. – С.142 – 152; *Назаревич 2007*: Назаревич Л. Т. Проблеми часу і часовості в екзистенціалізмі: літературознавчі аспекти // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка [за ред. П. Ю. Саух]. – Випуск 26. – Житомир, 2006. – С. 147–150**;** *Салига 2004*: Салига Т. Поет – це слово, це його життя… // Дзвін. – 2004. – № 11. – С.116-126; *Сковорода 1995*: Сковорода Г. Пізнай в собі людину / Пер. М.Кашуба. – Львів: Світ, 1995. – 528с; *myline.kiev.ua/article,* 2009.

Ливицкая Н. Концепция «ребенок – мир» в поэзии М. Винграновского.

В статье исследуется поэзия М. Винграновского для детей в контексте эстетики экзистенционализма. Анализируются мотивно-образные и изобразительно-выразительные формы создания художественной действительности. Внимание сосредотачивается на художественных константах, формирующих активную позицию ребенка в мире.

Ключевые слова: *экзистенциализм, цветозвук, концепт, поэзия для детей, хронотоп, художественный образ.*

Леся Луцан, асп. (Тернопіль)

УДК 82-311.4 Харчук
ББК 63.3. (4УКР)

Інтертекстуальне поле роману «Кревняки» Бориса Харчука

У *статті досліджуються інтертекстуальні домінанти у романі «Кревняки» Б. Харчука. Особлива увага акцентується на жанрових шуканнях митця, що засвідчують його художню майстерність, концептуальність романного мислення, новації у жанрі украинского роману XX ст.*

Ключові слова: *експеримент, жанр, інтертекстуальність, поетика, роман, художній світ.*

Lesya Lutsan Intertextual field of the novel "Krevnyaky" by Boris Kharchuk

This article investigates intertextual dominant in the novel "Krevnyaky" by B. Kharchuk. Particular attention is focused on the artist's genre quest, which proves his artistic skill, conceptuality of novelistic thinking, innovations in the genre of the Ukrainian novel of the XXth century.

Key words*: experiment, genre, intertextuality, poetics, novel, artistic world.*

Онтологія тексту включає численні процеси та контексти, в яких існує, читається і розкривається твір, переносячись з одного історичного чи літературного дискурсу в інший, набуваючи значущості в різних «текстуальних системах», де розкодовується його інтенційне значення. Звідси –інтертекстуальне прочитання може відбуватися кількома рядами асоціацій, «що є фактично головним змістом тексту» [Енциклопедія 2003: 172]. На цьому наголошував французький літературознавець Жерар Женетт [Современное зарубежное литературоведение 1996: 219], який виділив п’ять типів інтертекстуальності: 1) «співприсутність», коли в тексті наявні цитати, алюзії, плагіат і т.д.; 2) паратекстуальність, яка виражає відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післямови і т. д.; 3) метатекстуальність, що відображає зв'язок тексту і перед тексту; 4) гіпертекстуальність як пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність, яка трактується як жанровий зв'язок між текстами.

Конфігурація романного жанру, визначаючи форму, зміст чи тематичний аспект, сприяє осмисленню тексту, активному і цілеспрямованому, оскільки жанр – це усвідомлена структура, складний код, що розшифровується через заголовки, тематичне коло і посилання на попередніх авторів або жанрові ознаки (Г. Даброу, П. Гернаді, Е. Фаулер). Таким чином, архітекстуальний аналіз тексту виводить його за «трансцендентні» межі у широкий історико-літературний жанровий контекст, формуючи новий погляд на нього, забезпечуючи, його сучасне прочитання, відмінне від хрестоматійного, усталеного, традиційного. На нашу думку, роман «Кревняки» Б. Харчука крізь призму такої інтертекстуальної практики розкриває нове комунікативне і референційне значення, жанрову змістовність і функціональність.

20 серпня 1979 року Б. Харчук у відповідь на рецензію в «Літературній Україні» (14 серпня 1979 р.) надіслав Г.Сивоконю невеличку записку, зміст якої видається нам надзвичайно цікавим і актуальним: «Ніякого задуму я так і не доніс до людей. А задум цей – ось він: один день жінки, матері, вдови Юстини, як пролог, як наше сьогодення (знято),

вклиняється в чотири пори року, в чотири періоди життя роду, а саме: а) осінь пілсудчини. (Є перша частина, з якої вилучено кілька розділів); б) зима гітлеризму. (Є друга частина, вкрай знівечена); в) весна культу. (Є третя частина – 1/3); г) літо теперішнього (нема зовсім). Отже, нема архітектоніки роману, в якій закладено задум. Що ж говорити про його виконання? Можна картати мене за поступливість перед видавництвом, видавцями і т. ін.» [Сивокінь 1990: 131].

Процитовані слова митця окреслили інтелектуальний і творчий його автопортрет, але засвідчили, що Б.Харчук як романіст шукав нові шляхи у розвитку жанру епічної орієнтації, утверджуючи водночас його національний характер, чим зробив значний внесок у сучасну українську романістику. Зовнішні і внутрішні прикмети «Кревняків» демонструють, з одного боку, продовження та удосконалення художніх традицій реалістичної прози XIX – XX ст., а з другого – новаторство автора у творенні оригінального романного інваріанту, що вказує на зміну основних принципів теорії і відхід Б. Харчука від лінії, яку репрезентували його раніше написані романи («Волинь» (1959 – 1965), «Майдан» (1970), «Хліб насущний» (1976).

У цьому контексті Б. Харчук постає письменником-експериментатором, роман «Кревняки» якого дає можливість з'ясувати процес еволюції митця по висхідній і дослідити його як одного із ініціаторів модернізації української літератури XX століття. Інноваційні принципи його поетики органічно реалізувалися у сфері структурної організації тексту, трактуванні міфологічних тем і мотивів, семантико-стилістичних трансформацій, що загалом вказує на вагомі художні відкриття Б. Харчука. Вповні оцінити їх, вважаємо, дозволить сучасна концепція інтертекстуальності, яка «відображає безперервний процес взаємодії текстів і світоглядів у загальному ланцюгу світової культури» [Арнольд 1999: 392]: насамперед йдеться про художній досвід Дж. Джойса і В. Вулф – найяскравіших представників світового модернізму.

Означити новаторство західноукраїнського письменника можна тільки вийшовши за межі суб'єктивного задуму автора, осмисливши його контакти і взаємозв'язки зі своїми попередниками і сучасниками. Так, С.Гречанюк [Гречанюк 1995: 2: 340] окреслює традиційність прози Б.Харчука, визнаючи «довженківську» манеру оповіді, «стефаниківську» коротку, але містку фразу, «винниченківське» багатоголосся і т. д., хоча зазначає, що його літературний доробок «не зведеш до вичерпної «спільно-знаменникової» характеристики» [Гречанюк 1995: 2: 340], оскільки в неї не вписуються сюжетні мікроновели, «безсирітська казка» «Світова верба», дорожні нотатки «Подорож до зубра», саркастична «повістина» «Profundis», а також роман «Кревняки» (1984), який засвідчує паралелізм сюжетно-композиційних моделей Б. Харчука, Дж. Джойса і В. Вулф, їх діалогічність визначається різною стратегією авторів, на що вказував у концепції діалогу М. Бахтін: «Нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее). Даже прошлые, т.е. рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы некогда не могут быть стабильными и навсегда завершенными (конечными). Они всегда будут обновляться (меняться) в процессе последующего (будущего) развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде [Бахтин 1986: 393]. Концепція діалогізму М.Бахтіна вдосконалена в теорії інтертекстуальності Ю.Крістевої, через призму якої осмислюється роман «Кревняки» Б.Харчука, висвічуються його жанрові, сюжетні, предметно-смислові рефлексії.

Б. Харчук і Дж. Джойс – письменники-феномени, яких різнять світоглядні установки і прагнення. Б. Харчук як митець формувався в умовах «узаконення соцреалістичного канону» (Т. Гундорова) та догматизації методу соціалістичного реалізму в літературі, Дж. Джойс визначив і реалізував основні принципи модернізму в літературі першої третини XX ст.; перший – творив світ, повний катаклізмів і трагічних протиріч, стихійних сил і неминучих деформацій, але завжди цілісний і органічний, другий – прагнув до абсолютної виразності і об'ємності, що часто вело до критичного ускладнення образів і домінування законів свідомості. Незважаючи на видиму полярність митців, вони здійснили значний внесок у нове

художнє бачення світу і людини в ньому, а під час глибшого аналізу їх художніх творів з'ясовується, що засвідчена протилежність не є абсолютною.

Особливою художньо-філософською домінантою творчості Б. Харчука є руйнація традиційного світу, що здійснюється у «Кревняках» (як і в «Узліссі» Дж. Джойса). Автор творив модель світу, де різноманітні події зіштовхуються / відштовхуються, дозволяючи реципієнтові накреслити перспективи їх розвитку. Він орієнтувався на розумного і вдумливого читача, наділеного здатністю проникати у підтекст, декодувати текст, орієнтуватися у його символічних можливостях, формувати власну позицію у віртуальній полеміці з митцем. Твори обох прозаїків – складно організовані структури, де кожен елемент тексту впливає на реципієнта не ізольовано, а в контексті, взаємодіючи з іншими елементами одного або інших рівнів чи кодів. Беручи до уваги цю схему, можна твердити: у «Кревняках» і «Узліссі» – історія сучасного авторам суспільства, дана крізь призму буття одного міста (Дубліна в «Узліссі») чи одного роду (Туріїв у «Кревняках»), впорядкований космос яких руйнується через формування нової свідомості, настроїв, переживань, водночас через відмову від Сім'ї, Батьківщини і Церкви. Кожен герой знову і знову впорядковує навколишній світ відповідно до власної ситуації, в якій опиняється чи переживає. Хаос, що утвердився у світі, зобов'язує, змушує шукати нові напрямки руху і смисли свого існування. Таким чином, асоціативні зв'язки, сюжетні зчеплення, традиційні наративні структури забезпечують творення нових ідей, конкретних значень, зокрема у живій тканині хаосу формується порядок буття особистості у світі.

Реконструкція художньої системи Б.Харчука у площині його типологічних зв'язків із світовою літературою, у тому числі з романом «Улісс» Дж. Джойса, дозволяє визначити художній світ західноукраїнського митця як тріаду Людина – Людство (Рід) – Природа (Космос). Звідси виділяються три домінанти романної структури «Кревняків»: онтологічна, сюжетна і психологічна, які тісно взаємопереплетені, зрощені у нерозривній єдності. Саме остання обумовила органічність поетики Б.Харчука, цілісність його світобачення. Таке ж явище конституює прозу Дж. Джойса, де «структури художньої форми і структури особистості співвідносяться...» [Хоружий 1997: 2: 477], доводячи єдність онтології й антропології.

Необхідно наголосити, що художній світ Б.Харчука базується на онтологічній домінанті, а не антропологічній, як у ірландського письменника: «...оновлюючись, твориться світ. Усе живе у ньому прагне жити по-своєму» [Харчук 1991: 2: 497]. Прозопростір «Кревняків» організовується за принципом макрокосму – універсальної картини світу і реального світу людей, в якому вони живуть як мікрокосм. Тому в момент інтуїтивного переживання героєм вічного і сакрального зникає роздвоєння світів (як у класичній моделі світу), творячи специфічний універсум, де кожна частина може бути безконечно малою чи великою, водночас заключаючи в собі інші складові, залишаючись єдиним: у ньому зникають відмінності між зовнішнім і внутрішнім, матерією і духом, злом і добром, природою та ідеєю, розумом та інстинктом, корисливістю і совістю: «І стоячи на горбі просто неба, він (Мирон) відчував ту одностайність, ту єдність, бачив їх віч на віч, і сам нікому не видний, ніким не знаний, здавалося, зливався з усім, що навколо. Він чув присутність у собі землі й неба – так, ніби вони були в ньому» [Харчук 1991: 2: 97]. Спосіб світосприйняття Харчукового героя стає засобом його самоутвердження і самореалізації. В. Янів, аналізуючи «кожне переживання моменту», «кожну» часову дійсність», твердить, що така рефлексійність «є чимось остаточним, теплим від крові, тілесно приявним, цілістю реального, одиноко конкретним» [Янів 2006: 96], постійно зверненим у безмежне. Таким чином, трансформація об'єктивного світу у романі «Кревняки» зображена Б. Харчуком не в дусі реалістичного методу. Це, швидше, міфологічний універсам, де відсутні центр і периферія, де все організовано за принципом «тут і тепер», відразу, одночасно.

Міфотворчість – центр перетину поетик Б.Харчука і Дж.Джойса; їх зв'язок існує через міфологічні теми і мотиви, зокрема через міфологему повернення до джерел, ментальності, яка є формотворною ознакою текстів західноукраїнського митця. В освоєнні ним міфологічної структури визначна роль належить українському фольклору, але традиційні

образно-змістовні конструкти наповнилися сучасними образами й ідеями. Модель української культури в Б.Харчука стала глибинним архетипом, який висвітив суперечливість і динаміку образів роману у межах конкретної історичної епохи і дуже часто у неоромантичному аспекті. Синтез фольклорної, міфологічної, християнської площин у свідомості автора і героїв, переплетення історії з сучасністю зумовили творення авторського неоміфу: опрацьовуючи фольклорні сюжети, письменник конструював своєрідні «коди», залучаючи у текст «Кревняків» різноманітні міфологічні структури, що увиразнюють образ, ідею, колізію: «Заспівали треті – посходилися Домовик із дудочкою, Лісовик із сопілкою, польова Мавка з бубоном, кривоногий пан з очеретянками... Посідачі царств. Ухнув оркестр, розкидав срібло й золото» [Харчук 1991: 2: 396].

Б. Харчук будував символіко-тематичний ряд, закорінений у національну ментальність українського народу, який охоплює основні сфери буття людини, її життєвий топос, «поле життя», демонструючи зв'язок небесного та земного, софійний характер української свідомості. Спектр архетип них уявлень породив в українському менталітеті концепт «Дому – Світу» як антропоцентричного буття з його моральними чеснотами, найважливіший серед яких – архетип свободи з етичними та естетичними орієнтаціями: утвердження краси, відчуття безмежності універсаму, онтологічний оптимізм, постійне прагнення до щастя, ідея святості й богообраності своєї землі. Міфологізація етнічної території (Волині), духовного світу героїв, особливо Оксани, інтегрує ідеальне й буттєве, теперішнє і минуле, сакральне і профанне, актуалізує і вивільняє духовне життя нації у простір вічності: «Оксана зупинилася: над нею – вишневі світляні дороги, над нею мчать далекі світи, кружляючи, і на землю, їй під ноги падають найкоштовніші самоцвіти. Це не світло падає їй під ноги, а скарби душ давніх-давніх людей. Певно, так, як іскряться зорі на снігу, зацвітає папороть. Певно, що так - спалахне, а вловити не можна. Цвіт людського щастя. Його б хотілося знайти. Вона б змогла порізати собі руку, сховала б цвіт у долоню» [Харчук 1991: 2: 211]. У міфологічний сюжет автор органічно вплітає міфологему долі, осмислюючи її у межах української фольклорної традиції: людина, здобувши цвіт папороті, стає всезнаючою і всесильною. Все залежить від її бажання, наполегливості, сміливості, оскільки цвіт оберігає нечиста сила, яку треба перемогти.

Концептуальний зміст міфологеми долі у «Кревняках» неідентичний його трактуванню в античній міфології, де домінує фаталізм, неминучість, визначеність подій наперед. Герої Б. Харчука прийшли у світ творити свою долю, але трагічна суперечність між потенційними можливостями й прагненнями зумовлює неможливість реалізації творчих потенцій особистості, розчарування від несправджених надій. Цей мотив душевних мук і переживань по-модерністськи втілений Дж. Джойсом в «Узліссі» в образі поета Стівена Дедала – творця, який зазнав життєвої поразки, звідки його роздвоєність, що посилюється паралелями з шекспірівським Гамлетом. Він глибоко невдоволений сучасним суспільством, відкидає його і замикається у власному світі, залишаючись самотнім. Подібно і герої Б. Харчука, люблячи свою батьківщину, водночас зневірюються у ній, зневажають її за зраду свого незалежного минулого. Вони продовжують любити Україну, і за це їх мучить сумління, вони картають себе за відступництво.

Така схема мотивів лежить в основі задуму роману "Кревняки", центром якої є Людина і Доля, світоглядний, філософський і соціальний відчай, породжений історичними катаклізмами. Б. Харчук намагався написати широкий епічний роман, де один день із життя українського роду став символом історії нації. Ідеї циклічності буття та реінкарнації сущого, на яких будується конструкція «Кревняків», властиві міфологічному типу свідомості, визначили суттєвий аспект рефлексії персонажів Б. Харчука. Звідси – універсум у творі дисгармонійний, далекий від досконалості. Таким чином, автор утвердив незмінність і повторюваність життя, постійність і вічність архетипів.

Крім залучення міфологічних сюжетів, Б. Харчук, на відміну від Дж. Джойса, вплітає у художню канву роману «Кревняки» деталі й епізоди, тісно пов'язані з українською казковою традицією: «Місяць – перекрій їхав небом, наче залубні сани: копаниці на підрізах, позапинані, гнуті крила розмальовані, –запряжений зорями. Вона (Оксана) дивилася на нього:

спускається з небес до мене, когось везе. Кого? В очах стуманилося, ось-ось сплакне» [Харчук 1991: 2: 212]. Неординарна екзистенцій на ситуація перетворюється на міфознак, за значенням і структурою зв'язаний з двочленною моделлю шлюбних стосунків, де місяць уособлює чоловіче начало (парубок, наречений), а зоря («І зірка, яка в неї на ріжечку хустини, і ті, якими позастібувана, ніби шептали, прочеркуючи: «Зачекай...» [Харчук 1991: 2: 213]) – жіноче (дівчина, наречена). Казковий мотив знайшов відображення в архаїчній схемі ритуалу пошлюблення і набув універсального онтологічного звучання.

Образи та мотиви міфології у романі Б. Харчука мають принципове значення для розуміння повноти і поетичної яскравості художніх картин, а також відіграють винятково важливу роль у розвитку драматичної колізії. Оксана глибоко переживає і вчувається у процес власного дорослішання, пробудження дівоцтва і молодості. Міфопоетичний дискурс формує динамічну модель героїні, значною мірою поетизує її, наділяючи дівчину привабливістю і грацією. її поведінкова свідомість невіддільна від міфологічної системи українського народу, що забезпечило нерозривний зв'язок поколінь, сповідування усталених моральних та естетичних цінностей: «Мені б перейти греблю, бо на греблі з молодою дівчиною трапляється, що їй не треба» [Харчук 1991, 2: 213]. За міфологічними уявленнями українців гребля – місце протистояння між стихійними та конструктивними силами природи. У Б.Харчука образ греблі несе змістовне та ідейне навантаження: з'являється яскравий просторовий малюнок, що з пейзажного перетворюється у психологізований: цілісна особистість Оксани розщеплюється, страх і радість одночасно полонять душу дівчини. Це первинні людські почуття, що супроводжують життя і невпинний коловорот творення. Так автор моделює конкретний екзистенційний стан – екстратемпоральний момент існування людини, яка переживає повноту свого буття, щось «дивне» і «незбагненне», коли «могла летіти», «наче б захмеліла». Силу її відчуттів можна порівняти з нестримною енергією демонічного персонажа Лесі Українки – Того, що греблі рве, який уособлює стихійне, деструктивне начало і нестримний у своїх вчинках. Його натура амбівалентна, на що вказує генетичний зв'язок із водою: з одного боку, він небезпечний, зриваючи греблі, а з іншого, – символізує оновлення і відродження природи. Міфосемантика образу Того, що греблі рве переноситься Б. Харчуком на топос греблі, який, зберігаючи фольклорну автентичність, апелює до естетичних асоціацій.

Ґрунтуючись на архетипальних ремінісценціях, образ греблі позбувається фольклорної одновимірності, за якою закріпився негативний стереотип. Він характеризується бінарним сприйняттям, оскільки символізує початок («пробудження» Оксани, усвідомлення нею своєї жіночності) і кінець (демонізм, руйнація, смерть). Спостерігається явище своєрідного накладання різнопланових пластів свідомості: міфологічного й авторського, в результаті чого фольклорний образ греблі ускладнюється і виходить поза межі народнопоетичного сприйняття. Б. Харчук майстерно вмотивовує його на психологічному рівні: «На тій же греблі. Відчувала – її мовби щось підхоплює, підхопить і понесе кудись. Злякалася, впала на насип, лягла на мураву. Тулилася до землі й плакала-плакала» [Харчук 1991: 2: 213]. Тут звучить мотив спокусництва. Палка пристрасність, нестримне прагнення кохання лякають Оксану, безпомильно вказуючи на недосяжність і нездійсненність мрій. У час панування руйнівних і смертоносних сил, коли панує хаос, на межі буття і небуття розгортається драма: демонічні сили перемогли: «її не пожаліли ні в лісі, ні коли вийшла з нього. А вона мріяла про вершника, і він снився їй – місяцем на коні. ...Не залишала його (сина) в матері ні малим, ні великим, щоб йому ніхто не дорікнув її гріхом. Тоді, коли дорікали їй, не наклала на себе руки, а коли б дорікнули йому, а потім і він їй – напевно, наклала б. Напевно, [Харчук1991:2:445 – 446].

Негативний персонаж народної демонології – Той, що греблі рве, завдає шкоди, руйнує мрії, забирає майбутнє і приносить смерть, своє призначення вбачаючи в тому, щоб долати порядок і сіяти незгоду. Оксана і її син Ігор -жертви Того, що греблі рве, символи занапащених доль, загублених дітей, які приречені довічно нести безневинну спокуту за нерозважливі вчинки батьків, бути втраченим поколінням. Вони поглибили кризу

національного міфу, демонстрували свідому реконструкцію національної ідеї через знищення коренів.

Типологічні паралелі «емотивності» в «Кревняках» та «Узліссі» проводяться на рівні взаємозв'язаних мотивів любов – ненависть, життя –смерть, душа – тіло. Дихотомії у них переплітаються і накладаються одна на іншу, втілюючи основну ідею роману: у Дж. Джойса – ідею кругообігу, циклічної повторюваності всього сущого, у Б. Харчука – ідею занепаду і руйнації українського роду, який не витримав жахливих перетворень ХХ ст. і втратив біологічні і моральні основи свого буття, природний зв'язок поколінь.

В «Узліссі» бінарна опозиція любов – ненависть реалізується в сюжетній лінії Леопольд Блум – Моллі. Так, любов як пристрасть і сексуальність, будучи важливим смисловим корелятом, визначає ключовий мотивний комплекс життя – смерть. У фіналі роману образ Блума стає завершеним, вивільняючись і відкриваючись у достеменності своєї сутності. Він осягає істину і призначення життя: любов – це жертовність.

Ще більш очевидною є трансформація мотиву любові як пожертви в романі «Кревняки» Б.Харчука. Його значення для організації художнього тексту розгортається на рівні сюжетної лінії Ганка – Мирон: «любила Мирона чи ні? І що значить любити? ...Мабуть, що не любила. ...А він її любив. І вона знала, що він любив, – правдиво і вірно... Змирилася. Але хіба не була хмелем для Мирона? Обіймала й цілувала його – затуляла своїми губами його уста. Була щаслива. Там, серед поля, в долині» [Харчук 1991: 2: 565 – 566]. Рефлексія Ґанки відкриває її саму як унікальний мікрокосм, який зазнає певного тиску життєвих обставин. Акти самосвідомості героїні – це звіт про те, якою вона є насправді і яким є її внутрішній зміст. Цим Б.Харчук близький до Джойсівських механізмів зображення людської свідомості, але завжди, на відміну від ірландського письменника, мислив особистість як цілісний, субстанціальний феномен.

Переживання Ґанки линуть немовби двома потоками – світу і самототожного «я», які у момент найбільшого хвилювання зливаються, творячи єдність: «я» вбирає в себе цілий світ, а останній виражається через «я». Б.Харчук майстерно відтворив німотність душі, що розкриває сутність світу: «Танка неусвідомлено передчувала: відмірювалася не просто хвилина за хвилиною – вона губила саму себе. «Горіть», – пробилося в мислях, і те її слово, що вона його не вимовила, яке пробилося в розпачі, як проблиск свідомості, начеб постукало в серце» [Харчук 1991: 2: 227]. Любов як жертовність пов'язала Ґанку з родиною Туріїв. Екстатуючи, шаленствуючи, зливаючись з позанеюсущим, героїня усвідомлює себе як «не – я», а світ як «я», трансцендує за межі конечної істоти, доторкається до вічного. «Душа немовби стає іншою, її повнить непереборна сила життя – та сила, через яку єдино можна пізнати щонайдоглибнішу першооснову життя» [Вересаев 1988: 315]. Парадокс ситуації в тому, що саме Танка продовжує існування роду Туріїв, «стовпи» якого гинуть (Мирон, Юстина, Сашко), і саме в цьому знаходить сенс особистісного життя. Неусвідомлюване кохання жінки можна трактувати як самозречення, принесення себе в жертву, взаємопідтримка, прагнення щонайперше допомогти ближньому. Таким чином, мотив любов-ненависть у романі «Кревняки» розгортається за багатоплощинною схемою: ненависть – серце – душа – кохання – любов.

У структурі суб'єктивності і переживань Б.Харчука домінантними є стосунки мати – дитина, оскільки, тільки будучи матір'ю, жінка, на його думку, досягає глибини вираження почуттів і виявлень любові. Ю. Крістева вважає, що усі матеріальні, а, отже, «жіночі», «материнські» сфери традиційної культури наділені амбівалентними почуттями любові – ненависті, тому що жіноче одночасно пов'язане з нераціональним, гріховним, смертельно небезпечним. Символ матері в архаїчних культурах синтезував у собі народження і смерть. Національні феномени жіночої природи втілені Б. Харчу ком в образі красуні Катерини, яка спокусила чоловіка рідної доньки Яруськи. Сімейна драма породжує у дитини і матері взаємну ненависть. Описуючи жах суб'єктної втрати, мова автора стає експресивною: «Яруська дивилася на матір і не могла відвести погляду від її очей. Скільки живе, а таких очей, повних щастя, осяяних радістю, вона у своєї матері ще не бачила. Ці очі прикували її до себе, не даючи їй дихнути. Яруська стерпла, відчуваючи, як маліє, як перетворюється в

камінець, на якому стоїть» [Харчук 1991: 2: 544]. Втрата материнського начала зумовлює «сирітство» особистості, її відчуження від світу.

«Материнські» домінанти в романній структурі Б.Харчука зближують його з «материнською» темою Дж. Джойса. В обох письменників вони часом набувають парадоксального вияву: йдеться про потенційне сирітство матері, яку покидає син чи донька. Зазначимо, що, незважаючи на перегук цих мотивів на тематичному і структурно-сюжетному рівні, в їх змістовому наповненні відчутні певні розходження: в «Узліссі» Стівен Дедал відмовив своїй матері в останньому її бажанні – стати на коліна перед вмираючою і помолитися з нею за її душу, – за що його мучить совість і відчуває неспасенний гріх. В Б.Харчука вражає реалістичністю образ збожеволілої Дарки, яка проклинає доньку Катерину за родинну ганьбу: «Обпльована, я спалю свою ганьбу в твоєму пеклі». «Я не заплачу, коли спалахне, я буду тішитися. Бо то буде горіти світова ганьба! Бо то буде очисний вогонь аж до неба». «Аж перегорить, аж коли стане попелом, тоді дайте мені сліз. Я заллю сльозами проклятий попіл і відроджуся!» [Харчук 1991: 2: 546]. Перевага емоційно-почуттєвої душевної компоненти над розумово-вольовою увиразнює головну для західноукраїнського митця проблему любові – ненависті. Крім того, цьому сприяє й архетип вогню, у семантичному гнізді якого виокремлюється образ попелу. Однак попіл на уявному згарищі любові до доньки є символом не відходу і нищення, а, навпаки, воскресіння, оновлення на психоемоційному рівні.

Мотив любов – ненависть в Б. Харчука визначає і такий базовий мотивний комплекс художнього світу роману «Кревняки», як життя – смерть. Автор осмислює його як один з основних законів земного життя людини: «її (Ґанки) думки стали важкі й похмурі. Як воно ведеться: людина народжується, її купають у ночвах – вона начеб випливає у човнику на свою бистрину, плаває, живе, а потім знову її кладуть у човен, але вже накривають віком, і вона відпливає у вічність. Чому воно так? Навіщо? Щоб єднатися з пращурами?» [Харчук 1991, 2:563].

У Б. Харчука єдність життя і смерті – це момент трагічно високий і урочистий. Розуміння цієї бінарної опозиції він розкрив у картині драматичної загибелі Мирона: « – Мироне! Мироне!.. Як я тебе люблю... Узяла його на руки. І цілувала мертвого, як не цілувала живого» [Харчук 1991, 2: 559]. Смерть близької людини викликає в Ґанки непідвладну людській свідомості вселенську силу і могутність. Туга за померлим неутішна, але сама смерть стає запорукою непереможності життя. Таким чином, смерть і життя постають у Б. Харчука нерівновеликими онтологічними величинами: життя вміщує чи поглинає смерть як випадок чи недосконалість буття (старість, хвороба, катастрофа та ін.), тому його статус значно вищий, оскільки смерть перемагає у часткових проявах життя, а не її сутність: «Вона (Юстина) начеб і не померла – відійшла, щоб стояти збоку й дивитися, що буде з її родом» [Харчук 1991, 2: 506]. Героїня здобула безсмертя у свідомості свого роду як пам'ять, мораль, цінності, істина. У її образі втілено архетип Великої Матері, художня інтерпретація якого у романі «Кревняки» має непересічне значення, виходячи за межі естетичні і сягаючи високих духовних рівнів.

Найвищої міри трагедійності Б.Харчук досягнув у репрезентації смерті дитини і стражданні батьків. В осмисленні мотиву життя / смерть – важлива точка перетину Б. Харчука і Дж. Джойса. Творячи повні розпачу і відчаю описи дитячої смерті, письменники виступають проти такого онтологічного статусу смерті. Так, Дж. Джойс, який завжди змальовував смерть в іронічному стилі, долав її за допомогою сміху, сатири, різко змінював тон наративу, коли у свідомості Леопольда Блума виринають спогади чи асоціації про смерть його новонародженого сина Руді.

У романі «Кревняки» відхід дитини у потойбічний світ засвідчує істинність смерті, її необмежені можливості, які життя перебороти не в силі. Тому Б. Харчук йде далі у нагнітанні емоційної напруги, коли зображує фатальний епізод – останні миттєвості життя малого Сашка, які символізують родинну трагедію: «Хлопець умирав під тиху колисаночку сірого кота. Він сам не вірив, що помирає. ... Вперся руками в ліжко, змушував себе силоміць підвестися. Паморочилася голова. ... Руки ламалися, як сухі гілки. «Зараз... я зараз», – думав

Сашко. Вишіптував: – «Мамо...» – тихо, болісно. Це слово зривалося, як поклик, як рятунок, – нишкло зів'ялим листом» [Харчук 1991: 2: 372]. Часові межі роману трансформуються, мікрочас драматичної події заповнює макрочас епохи, а просторові рамки звужуються до простору хати Ґанки і Мирона Туріїв, де на їх ліжку точилася непримиренна боротьба між життям і смертю. Для її опису автор використав поетичну мову, що творить семіотичний і символічний рівень нарації (німий крик матері, який йшов від серця: «Я не віддам тебе смерті! Сама зійду в могилу, а тебе не віддам!») [Харчук 1991: 2: 373]. Два способи знакового функціонування – аудіо-звукове (на рівні слів) і візуальне (на рівні речей та образів) зображення – синтезують воєдино весь перцептивний регістр читача. Шокуючий вплив на останнього картини смерті Сашка зумовлений, на нашу думку, тим, що у ній біль функціонує як матеріальний знак: афективність дискурсу настільки сильна, що нівелює можливість будь-якої рефлексивно понятійної інтерпретації: «Вона (Ганка) несла Сашка. Він (Мирон) їхав за нею. Бруківка, вулиця. Тією дорогою, що сюди, тією й додому. Споночіло. Шлях. Поле... Ні вітру, ні шелесту. Все спинилося. Роззорянилося небо. Ганка йшла – несла до зірок сина» [Харчук 1991, 2: 378].

Борис Харчук вийшов за межі свого традиційного письма, досягнувши вражаючої експресії через словесний лаконізм, неповні і називні речення, монументальності – через кінематографічні прийоми (за прикладом Дж. Джойса, Дж. Дос Пасоса, С. Тудора). Він посилив експресивність через глибоке осягнення людського страждання, яке переживає Ганка. Крайнє напружений стан героїні, її трагедія виражені через парадоксальне поєднання ущільнення нарації та поділу текстового простору по вертикалі. Структура «верх – низ» представлена Б. Харчуком у вигляді «небо – земля», зв'язок яких є надзвичайно складним. Смерть Сашка розколола світ надвоє: небуття – земля і буття – небо. Такий універсум побудований за християнською моделлю, де небесне (Бог) і земне (люди) поєднані нерозривним зв'язком. Коли людина відходить за земні межі, то переходить в інший простір – у вічність, до зір. Давнє повір'я про зорі як душі зберігається у родовій пам'яті українців, щоб нагадувати про мертвих, тому й Ганка несла сина до зір. Ця картина ритуалізована: зі смертю хлопчика вмерла дуже важлива частина традиції і роду, оскільки зробила вразливою родину Туріїв, забравши у неї її майбутнє.

Незважаючи на те, що Б. Харчук і Дж. Джойс творили у принципово різних естетичних площинах, вони залишили у світовій літературі оригінальні, самобутні художні світи, які не мають аналогів. Осмисливши художні відкриття автора «Кревняків», зазначимо, що деякі з них співвідносяться з джойсівською поетикою: жанровий і структурно-сюжетний експеримент, принципова позиція Б. Харчука-наратора, який намагався осягнути глибини людської свідомості, система символів як засіб організації художнього простору романів, парадигматична структура сюжету, де основну роль відіграє мотив, актуалізація архаїчних сюжетних схем.

«Уліс» Дж. Джойса і «Кревняки» Б. Харчука за жанром – «романи одного дня», де структура сюжету є досить традиційною – лінійне розгортання в часі з послідовно нанизаними епізодами, хоча аналіз жанрової конструкції обох романів дозволяє твердити, що їх сюжет – рекурсивний, ламаний, кривоподібний, який синтезує метаконфлікт – специфічний конфлікт людини і світу. Відмінність світоглядних, моральних і естетичних позицій ірландського і західноукраїнського письменників не заперечує їх жанрової спорідненості і вказує на запозичення Б. Харчуком структурно-жанрових новацій у літературі ХХ ст.

Література: *Арнольд 1999:* Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник Статей. – СПб.: Изд-во С. - Петерб. ун-та, 1999. – 444 с; *Бахтин 1984:* Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с; *Вересаев 1988:* Вересаев В.С. Живая жизнь. – К.: Дніпро, 1988. - 510 с; *Гречанюк 1995:* Гречанюк С. Борис Харчук (1931 – 1988) // Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. // За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1995. – Кн. 2., Ч. 2. – 512 с; *Енциклопедія 2003:* Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун -К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с; *Сивокінь 1990:* Сивокінь Г.М. Від аналізу

до прогнозу. Літературно-художній пошук і позиція критика. - К.: Дніпро, 1990. – 446 с; *Современное зарубежное литературоведение 1996:* Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996. – 319 с; *Харчук 1991:* Харчук Б. М. Кревняки // Харчук Б. Твори: В 4 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 2. – 572 с; *Хоружий 1997:* Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Дж. Избранное: В 2 т. – М.: Терра, 1997. – Т. 2. – 672 с; *Янів 2006:* Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. -К.: Знання, 2006. – 341 с.

В статье исследуются интертекстуальные доминанты в романе «Кревняки» Бориса Харчука. Особенно акцентируются жанровые искания писателя, свидетельствуя о его художественном мастерстве, концептуальности романного мышления, новаторстве жанра украинского романа XX века.

Ключевые слова: *эксперимент, жанр, интертекстуальность, поэтика, роман, художественный мир.*

І.Луцишин, асп. (Тернопіль)

УДК 82-231.1
ББК 83.3 (4Укр)

Концепція провини в модерністській естетиці Володимира Винниченка

У статті проаналізовано проблему провини та її місце в онтології буття в романі «Записки кирпатого Мефістофеля», п'єсах «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Memento»; подано нове трактування цього поняття у світлі екзистенціалізму С. К'єркегора; з'ясовано співвідношення провини автора та і провини його героїв.

Ключові слова: *етичне, естетичне, провина, демонічний естетизм, іронія.*

I. Lutsishyn The concept of guilt in modernistic aethetics of Volodymyr Vynnychenko.

The problem of guilt and its place in heroes' ontology in the novel "Upturned Mephistopheles's memoirs ", plays "The Black Panther and the White Bear», «Memento» is analyzed in this article; the author gives a new interpretation of this concept in the light of S.Kierkegaard's existentialism, clarifies the relationship between author's guilt and his heroes' guilt.

Key words: *moral, aesthetic, guilt, demonic aestheticism, irony.*

Дослідження етичної та естетичної проблематики у творчості окремих письменників займає провідне місце в сучасному літературознавстві. Ці філософські категорії для українського літературного процесу кінця XIX – початку XX ст. стали наріжним каменем, адже модерністський дискурс розпочався саме із трансформації світобачення і світовідчуття. Світоглядний перелом сконцентрував у собі максимум ідей, пов'язаних із людським буттям. У часі цей процес збігся із зародженням екзистенціалізму. Предтеча цього напряму, філософ С. К'єркегор першим фіксував зміни в духовному житті суспільства. Він помітив, що новий час вносить в онтологію людини внутрішню розірваність, яка викликає емоційну та інтелектуальну напругу, названу мислителем «інтенсивним духовним життям» [Гайденко 1997: 179].

Аспект екзистенційності в літературі і самому творчому процесі не залишає байдужими дослідників як старшого, так і молодшого поколінь. У цьому контексті важливою є проблема провини. Вона дозволяє з'ясувати витоки конфліктів у літературних творах, допомагає виявити важливі для історії літератури ідейні авторські задуми, а також відкриває завісу психології письменницького творчого акту, оскільки може бути проекцією із біографії самого митця. Вартою уваги, вважаємо, у цьому плані є творчість В. Винниченка – зачинателя українського літературного модернізму. Чимало науковців у свій час зверталися до дослідження творчого феномена цього письменника: [Жулинський 2005], [Багрій 2005], [Панченко 2005], [Кошова 2005]. Вивчення здійснювалося у психоаналітичному і психосемантичному ключах, із залученням натуралістської теорії й концепції ніцшеанства. Однак творчість цього автора як продукт свого часу потребує сьогоднішніх трактувань і доповнень до вже існуючих літературних підходів і тлумачень. Досі немає цілісного аналізу дискурсу провини у творах В. Винниченка. А ця проблема набуває особливого звучання і значення за нових обставин у науковому прочитанні творчості письменника.

Мета нашої статті – з'ясувати витоки та особливості функціонування в поетиці творів В. Винниченка (драми «Memento», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», роман «Записки кирпатого Мефістофеля») концепції провини. Реалізація поставленої *мети* передбачає виконання таких завдань: з'ясувати витоки провини в онтології персонажів аналізованих творів В. Винниченка; дослідити характер екзистенціалу, послуговуючись філософією С. К'єркегора.

Культурна доба, у яку з'явилися названі твори, відповідає атрибутивній характеристиці – розгублена доба. Атмосфера fin de siècle – це внутрішня і зовнішня нестабільність, зумовлена соціально-політичними процесами, аксіологічними змінами та етичною переорієнтацією. Внутрішня розколотість людини із художніх творів цього часу сприяла зародженню безсенсовості буття. Самі автори, шукаючи істину, в ролі якої виступав сенс буття, відчували неможливість її знаходження. Звідси і проблема осциляції цінностей, яка веде свій початок від декадансу. Дослідниця О. Тиришкіна, аналізуючи цей дискурс, згадує про відносність етичних і моральних норм, пов'язаних із суб'єктивізацією творчого акту [Тиришкіна 2002: 21]. Саме підвищення ролі суб'єктивного у модернізмі змінювало засади творчості.

Серед усієї колотнечі навколо пошуків сенсовості буття виразною була лише тривога. Вона проявляла себе по-різному: у волі до влади, бажанні любові, у відчаї, гріховності, соромі і провині. В. Винниченко як митець розпочав змалювання екзистенційної тривоги, зображуючи її прояви на різних рівнях, у тому числі у сфері гендерної проблематики та сімейної конфліктології.

Для з'ясування її витоків слід звернутися до з'ясування онтології тривоги П. Тілліхом. Цей екзистенціал він виводить із співвідношення буття і небуття. Коли людина усвідомлює загрозу другого щодо першого, то виникає відчуття тривоги. Якщо небуття загрожує буттю на рівні морального самоутвердження, то з'являється тривога провини. Філософ стверджує, що відчуттям вини є усвідомлення людиною амбівалентної єдності добра і зла, яка властива людському буттю як такому [Тілліх 2005: 17].

Головним персонажам Винниченкових творів – Михайлюку, Кривенкові, Каневичу – притаманна тривога провини. У їхнє морально-етичне самоутвердження ввійшов принцип «чесності з собою», який перекреслив звичне розуміння поняття гріха та відчуття провини за нього. У «чесності з собою» акумульовані подвійні етичні стандарти. І читачі, за порадою В.Винниченка, повинні саме так сприймати вчинки і думки головного героя «Чесності з собою» Мирона та персонажів інших творів: «…я прошу у читачів довіри до цих слів і вчинків Мирона, тобто якщо Мирон говорить чи здійснює, на думку читачів, погане, підле, то вірити його щирості так, як і доброму, якщо воно знайдеться» [Винниченко 1911: 10]. Таким чином, «чесні з собою» персонажі однаковою мірою приймають і добро, і зло.

Сюжети роману «Записки кирпатого Мефістофеля», п'єс «Memento», «Чорна Пантера і Білий Медвідь» засвідчують, що ціннісні орієнтири одних героїв не збігаються з ціннісними орієнтирами інших (це Кривенко і Антонина з «Memento», Корній і Рита з «Чорної Пантери і Білого Медведя», Михайлюк і Клавдія із «Записок кирпатого Мефістофеля»). Ці опозиції відбивають різні типи морального самоутвердження: у чоловіків – це тривога провини, в жінок – опір тому засобові, яким чоловіки намагаються подолати свою тривогу. Ним є «чесність з собою».

У трьох творах зустрічаємо мотив смерті дитини: у перших двох – це задумане дітовбивство батьками Яковом Михайлюком і Василем Кривенком, у третьому – використання хворобливого стану сина Лесика Корнієм Каневичем для того, щоб намалювати нову картину. Персонажі вважають свої вчинки правомірними. У драмі «Memento» та романі «Записки кирпатого Мефістофеля» звучить страшний вирок: «не всяка вагітність є дитина» [Винниченко 1991: 23]. Василь Кривенко не хоче дитини від Антонини, тому що вона не відповідає його ідеалові, а син «дегенератом буде, з утроби матері хворим» [Винниченко 1991: 25]. Яків Михайлюк вважає, що народження дитини від Клавдії стане на заваді його коханню до Білої Шапочки. Корній Каневич у п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» робить вибір на користь мистецтва і навіть готовий задушити сина, якщо дружина наважиться

розрізати його картину: «Клянуся, я в ту ж мить своїми руками задушу Лесика, як поріжеш!» [Винниченко 1991: 314]. Натомість ті, що оточують Винниченкових персонажів, вважають їхні вчинки злочинами.

В цьому конфлікті відбито іронію, яка супроводжує героїв. Вони за своєю суттю є іроніками, бо пояснюють власні вчинки етикою «чесного з собою», а їхнє оточення, кероване загальноприйнятими моральними імперативами, відносить скоєне до сфери гріха. Відтак іронічною виступає провина Михайлюка, Кривенка і Каневича, адже вони не відчувають її в тому сенсі, як це розуміють інші.

Отже, іронічний тип світовідчуття Винниченкових персонажів побудований на стиранні чітких меж між профанним і сакральним. Це відповідає концепції модерністського героя, який, на відміну від реалістичного, втратив здатність бути тільки позитивним чи тільки негативним. У Винниченкових персонажах завуальовані риси двох романтичних героїв: Фауста і Дон Жуана, які за своєю суттю є добрими і злими водночас.

У творах присутня багатоликість персонажів. Це, з одного боку, інтелігенти, сім'янини, як Каневич, або ж люди, що не заперечують інститут сім'ї, як Михайлюк і Кривенко, і навіть хотіли б відтворитися у дітях, а з другого – холоднокровні прагматичні вбивці, і навіть некрофіли, як Білий Медвідь. Ця амбівалентність персонажів збігається із тотальним поліфонічним звучанням творів В. Винниченка та модерною тенденцією розколотості, можливості «або-або». У творах спостерігаємо множинну структуру «я» головних персонажів. О. Тиришкіна зауважує, що в декадансі така «фантомна «багатоликість» – це спроба врятуватися від страху небуття» [Тиришкіна 2002: 22]. Модернізм успадкував цю рису від декадансу. У випадку із персонажами В. Винниченка – це екзистенційний вихід за межі того «я», яке вважалося своїм. Усі вони стали батьками, але тільки Яків Михайлюк (за сюжетом роману) призвичаївся до цієї ролі, а Кривенко і Каневич уникнули її: перший шляхом безпосередньої участі у смерті сина, другий – завдяки життєвим обставинам.

За обличчями персонажів можна побачити обличчя самого автора, провина якого спроектована на його героїв. Так сміливо стверджувати це дає підстави цікавий факт із біографії письменника. У 1908 році в нього з Люсею Гольдмерштейн народився позашлюбний син Володя, який помер за загадкових обставин через три місяці після народження. М. Жулинський ці стосунки охарактеризував так: «Люсі він не любив і боявся, що дитина прив'яже його до цієї, старшої за нього на два роки жінки – матері шестирічного сина» [Жулинський 2005: 7]. В. Винниченко цей біографічний факт залучив до художнього експерименту і написав п'єсу. «Свій любовний роман із Люсею Гольдмерштейн письменник відтворить у п'єсі «Memento», написаній тієї ж трагічної осені 1908 року. І те, що батько небажаної дитини художник Василь Кривенко в п'єсі виставляє немовля на холод і цим спричинює його смерть, наштовхувало і саму Люсю Гольдмерштейн, і прихильну до Винниченка родину Левка Юркевича на думку про свідому вину Винниченка в смерті сина» [Жулинський 2005: 8]. Як доказ свідомої провини можна використати і фрагмент листа В. Винниченка до своєї коханки, в якому він просить у неї вибачення: «Прости, Люсю, всі гріхи мої вільні і невільні перед тобою. Найтяжчі, може, страждання, я дав тобі для того, щоб не було ще тяжчих» [Жулинський 2005: 11]. Але не варто забувати про те, що Винниченко витворює іронічний дискурс, де не може бути одного правильного варіанту. В аналізованих творах він показує різні точки зору: за і проти гріха. До цього експерименту залучений читач, який повинен сприйняти авторську естетичну дійсність.

На нашу думку, Винниченко як автор пробує самоідентифікуватися у власних творах. Рефлективна творчість письменника свідчить про те, що він разом із своїми персонажами може стати в один ряд. Автор та герої є «демонічними естетами». Цей тип нової людини у XIX столітті виділив С.К'єркегор. Така людина за своєю природою є вічним шукачем насолоди, джерело якої у гріховному усвідомленні того, що треба порушити заборону [Гайденко1997: 179]. Демонічні естети знаходяться між етичним та естетичним. С. Кєркегор характеризує їх так: «індивід перебуває тут у злі і лякається добра» [Кєркегор 1993: 211]. На наш погляд, кінець XIX – початок XX ст. в українській літературі сміливо можна назвати

часом панування демонічного естетизму, його апогеєм. Зароджується це явище саме із відчуття провини, і вона є однією з визначних його характеристик. Відсутність сенсу життя притаманна демонічним естетам. Наприклад, Яків Михайлюк роздумує, для чого живе і приходить до висновку: «Мені по-земному і боляче, і смішно, і важко все, про що я думаю. І немає нічого важнішого від цього, і вийти з цього людського кола неможливо, не дивлячись на всі філософії» [Винниченко 2005: 27]. Отже, провина Винниченкових героїв виправдана демонічним естетизмом.

У творах цей екзистенціал відображений іронічно і трагічно. Трагедія Кривенка і Михайлюка в тому, що вони бажали продовжитися у дітях від жінок, достойних цього, а сини народилися від тих, які претендують на роль коханки, а не на роль матері. Трагізм образу Каневича – у неможливості зробити вибір між сином і покликанням. Тримаючи хвору, напівмертву дитину на руках, Корній шукає «рисочки» для відображення на полотні: «тато такий великий, його Медведем звуть, він нікому, навіть смерті, Лесика не дасть. От маєш… причепилась до мого хлопчика… Вимучила його, малюсінького, беззахисного…Он рисочки нові йому намалювала… Зовсім нові…» [Винниченко 1991: 285]. Специфіка трагічної провини дозволяє з'ясувати ступінь її усвідомлення персонажами творів.

П. Гайденко вслід за К'єркегором стверджує, що в сучасній (XIX століття) трагедії герой знає про свою провину, «несвідомо знає себе винним» [Гайденко 1997: 181]. У власній свідомості він невинний, у реальності, безсумнівно, вина лежить на ньому. Спроба вбивства дитини Кривенком і Михайлюком здійснена ними не у стані афекту, а цілком свідомо. Про це автор пише так: у драмі «Memento» – «Раптом *рішуче* (курсив наш. – І. Л.) зупиняється, глибоко зітхає і підходить до колиски. <…> Вмить стає, стріпує головою, озирається і поспішно підкочує колиску до вікна. Губи йому тісно стулені, очі напружено гострі» [Винниченко 1991: 76]; у романі «Записки кирпатого Мефістофеля» – «Я *твердо* йду в спальню і там ще раз прислухаюся. <…> Я схоплююсь, заціплюю зуби і, нахилившись над колискою, починаю швидко, *рішуче* розмотувати укривальце» [Винниченко 2005: 205]. Каневич у драмі «Чорна Пантера і Білий Медвідь», змальовуючи майже померлого сина, зображений збудженим, але цілком адекватним і заклопотаним процесом створення картини: «К о р н і й (*не чуючи, підбігає до полотна, знімає його, вдивляється, з одчаєм).* Не так! Не те…» [Винниченко 1991: 307]. Персонажі – демонічні естети – цілком свідомо відкривають для себе можливість гріха. Окрім того, вони намагаються уникнути провини, бо вона, за С. К'єркегором, – це єдине, що може забрати свободу, провина є протилежністю свободи [К'єркегор 1993: 202]. Свобода може повернутися до людини у вигляді розкаяння, але сюжети творів закінчуються на тому, що герої не пускають його у свою екзистенцію. Отож можна стверджувати, що провина персонажів поза межами усвідомлення, бо вони не вважать її частиною своєї реальності.

Отже, аналізуючи витоки провини в онтології персонажів В. Винниченка, стає зрозуміло, що корені її заховані у тривозі, яка опанувала героями на рівні їхнього морально-етичного самоствердження. Провина героїв – це проекція біографічного факту письменника. Розкриття її в художній картині світу є спробою подолати стан невизначеності між злом і добром, який названий демонічним естетизмом. З іншого боку, це художній експеримент, ключ до розуміння якого в осягненні авторської іронії. Зміна світобачення у модернізмі деформувала етичні стандарти і розставила нові акценти над звичним досі розумінням поняття провини, а разом з тим і поняттям гріха.

Література: Багрій 2005: Багрій Р. «Записки кирпатого Мефістофеля», або секс, подружжя і ще деякі проблеми // Винниченко В К. Записки кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 215 – 228.; *Винниченко 1991:* Винниченко В. К. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.; *Винниченко 2005*: Винниченко В. К. Записки кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама – Україна, 2005. – 264 с.; *Винниченко 1911*: Винниченко В. К. О морали гоподствующихъ і морали угнетенныхъ. (Открытое письмо къ моимъ читателямъ и критикамъ. – Львів, 1911. – 91 с.; *Гайденко 1997:* Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. О миросозерцании Серена Киркегора. – М.: Республика, 1997. – 208 с.; *Жулинський 2005*:

Жулинський М. Г. Собою возвеличити українську людину // Винниченко В К. Записки кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 6 – 14.; *Кошова 2005*: Кошова І. Роман «Записки кирпатого Мефістофеля» у світлі фройдівської теорії сексуальності // Винниченко В К. Записки кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 245 – 254.; *Кьеркегор 1993*: Кьеркегор С. Страх и трепет. Пер. с дат. – М.: Республика, 1993. – 386 с.; *Панченко 2005*: Панченко В. Щаслива поразка Мефістофеля // Винниченко В К. Записки кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 229 – 234.; Тырышкина 2002: Тырышкина Е.В**.** Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – 151 с.; *Тілліх 2005*: Тілліх П. Мужність бути. Небуття і тривога // Незалежний культурологічний часопис «Ї». – 2005. – № 37. – С. 8 – 29.

В статье проанализирована проблема вины и ее место в онтологии бытия в романе «Записки курносого Мефистофеля», пьесах «Черная Пантера и Белый Медведь», «Memento»; дано новую трактовку этого понятия в свете экзистенциализма С. Кьеркегора; выяснено соотносимость вины автора и вины его героев.

Ключевые слова*: этическое, эстетическое, вина, демонический эстетизм, ирония.*

Галина Олександрова, асп. (Київ)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821. 161.2

Композиційна структура творів малої прози Леоніда Пахаревського

У статті розглянуто композиційні особливості творів малої прози Леоніда Пахаревського; проаналізовано погляди вчених Г.Поспєлова І.Денисюка щодо визначення новелістичного жанру. Визначено види художнього наративу: оповідь, «закрита структура», «твір у творі».

Ключові слова*: обрамлення, художня свідомость, непізнаваність, ліризована оповідь.*

Halyna Oleksandrova Composition structure of small prose works by Leonid Pacharevsky.

This article deals with the text composition peculiarities of the small prose works of the Ukrainian writer L. Pacharevsky, the approach of outstanding scientists according to the novelistic genre definition. The kinds of literary narrative: short story: "closed structure", "text in the text" are determined

Key words*: framing, artistic vision, less possibility in inquiring the world, lyrical story.*

Жанровий склад малої прози Леоніда Пахаревського досить багатий: поряд з оповіданням автор розробляє психологічну новелу, новелу настрою, близьку до потоку свідомості, заявляє про себе в жанрі акварелі та вірша в прозі. Однак переважну більшість малих прозових творів письменника можна кваліфікувати як ліризовані оповідання. Потужний ліричний струмінь літературознавці зазвичай вважають характерною особливістю новели на противагу оповіданню, яке демонструє більше тяжіння до епічного викладу: «В оповіданні здебільшого переважає епічне начало над ліричним, в новелі – навпаки, провідним, переважаючим є ліричне начало. Ліризм – характерна риса новели» [Білецький 1988: 32]. Проте в цьому випадку ліричне забарвлення не є підставою для визначення цих творів як новел. Кристалізована новелістична форма передбачає зображення людини в певних екстремальних ситуаціях, тоді як у жанрі оповідання обсервуються «більш усталені, стабільні сфери буття» [Денисюк 1981: 27]. Г.Поспєлов вживає термін «нарисові типи оповідання», маючи на увазі власне оповідання як жанр. Ці твори, на відміну від новел, «розкривають звичаєво-побутовий або звичаєво-громадянський статус певного соціального середовища, інколи всього суспільства» [Поспелов 1971: 485]. І.Денисюк, за Г.Поспєловим, відзначає етологічний («нравоописательный») характер оповідань. Справді, більшість прозових творів Л.Пахаревського змальовують буденне життя певного суспільного прошарку. Назва першої збірки, «Буденні оповідання» (1910), цілком може бути потрактована як авторське жанрове визначення. Письменник фактично наголошує на типовості образів і ситуацій. Надзвичайні події, навіть смерть, далеко не завжди виконують функцію «вендепункту». Частіше вони подані ретроспективно – як спогад або окремі ланки «довгого ряду днів». Згадка (одне з

оповідань навіть має таку назву), за спостереженнями Н.Шумило, стає у Л.Пахаревського «структурним чинником художньої свідомості» [Шумило 2003]; ретроспекція зумовлює особливий тон викладу, далекий від новелістичного загострення. Давно помічено, що новела за напруженістю конфлікту й економністю художніх засобів наближається до драми. Для оповідання натомість характерна епічна неквапливість, ретардованість. Цьому якнайкраще сприяє такий прийом, як згадка, позначений філософським рефлексуванням погляд у минуле. Твори, в основу яких покладено цей структурний принцип («Сентиментальне оповідання», «Зажурені ночі», «Згадка», «Чисті серцем»), характеризуються певними ознаками. Їм притаманна своєрідна фігура обрамлення: *теперішнє – минуле – теперішнє*: оповідач переноситься думками в минуле, яке романтизується («Чисті серцем») або ж суголосне своєю трагічністю сірому сьогоденню («Зажурені ночі»). Основному викладу передує і завершує його показ буденного існування героя, який часто виступає й оповідачем. Постать оповідача – це ще одна характерна особливість творів, побудованих за структурним принципом згадки. Оповідь ведеться від імені інтелігента – тонкої глибокої натури, яку часто можна ототожнити з автором. Так, в оповіданні «Згадка» Л.Пахаревський майстерно, за допомогою промовистих деталей створює образ чиновника, в минулому актора, суголосний авторському «я»: «Доля часом жартує. І я, той самий, що тепер ходжу в картузі з кокардою і в пальті з підкоченим коміром, бо маю катар горла, був актором, їздив з трупою, щось таке будив у серці глядачів, і вони часами уважно слухали слова моєї ролі» [Пахаревський 1989: 18]. Автобіографічність цього образу стає очевидною, коли пригадати, що життя самого Л.Пахаревського тісно пов'язане з театром: 1895 року письменник вступив до Театральної школи ім.М.Лисенка; разом з дружиною грав в аматорських трупах; пізніше, вже в Мітані, сам виступив організатором драматичного гуртка.

Заслуговує на увагу характер нарації і позиція оповідача стосовно зображуваного життєвого епізоду. Часом він подумки повертається до людей, у житті яких був тільки зацікавленим спостерігачем. Л.Пахаревський змальовує особисту трагедію актриси Люби («Згадка») або старої єврейки («Зажурені ночі») як співчутливий друг, однак дистанціюється від своїх героїв, наголошуючи на тому, що й мотивом для ліризованої оповіді став хвилинний настрій. Умовність такої мотивації особливо помітна в названих оповіданнях «Згадка» та «Зажурені ночі». Герой керується найтоншими душевними порухами, а часто й сам не усвідомлює, що викликає в нього спогади: «І думаючи про пожовкле лист, я пригадую, – в сам не знаю чого, – недолю одної старої єврейки» («Зажурені ночі»); «Слухайте сюди, я розкажу вам про молодість і про дівчину-красу. Нагадала зірка ота, що ген-ген тремтить…» («Згадка»). У такому характері нарації неважко простежити продовження оповідної традиції, започаткованої літературою XIX століття і представленої творами Григорія Квітки-Основ'яненка, «Народними оповіданнями» Марка Вовчка тощо: автор виявляє себе в тексті як «інший» – співчутливий і близький до героїв спостерігач, носій народної моралі. У Л.Пахаревського це вже принципово інша постать, значно ближча до авторського «я». Це – гомодієгетичний наратор, а в деяких – Автодієгетичний оповідач, який є протагоністом або героєм оповідуваної історії.

Інколи оповідач звертається до подій, учасником яких він був сам («Чисті серцем»), і в цьому випадку спогади про минуле переходять з площини ліричних рефлексій у сферу особистого досвіду, перетворюється для героя на духовну опору серед сумнівів і життєвого бруду.

Зустрічаємо серед цієї групи творів і такі, в яких ведеться об'єктивована розповідь, більшою мірою властива для реалістичного письма. Цікавим з погляду композиції є «Сентиментальне оповідання», «твір у творі», герой якого, Лука Щербатий, на основі романтичного епізоду власного життя пише оповідання під назвою «Те, що було колись». Виступаючи в характерній для реалізму ролі гетеродієгетичного наратора, тобто *наратора-усезнавця* (М.Ткачук), перебуваючи над модельованим художнім світом. *Експліцитний розповідач* Л.Пахаревського, тим не менше, не приховує співчуття до свого героя, що виявляється, зокрема, у частому використанні прийому невласне прямої мови. З цією метою письменник уникає й різкого протиставлення характеру нарації в «об'єктивному» змалюванні

життя героя в оповіданні Луки Щербатого. Показово, що і сам Щербатий, оформлюючи свої спогади в літературний твір, дистанціюється від себе колишнього, уникає займенника «я», іменуючи себе «поетом». Цією дистанційованою, опосередкованою манерою викладу пояснюється й певна іронічність авторського жанрового визначення – «сентиментальне оповідання».

Характеризуючи цей твір Л.Пахаревського, І.Денисюк наголошував на «закритості» оповідної структури: предметом художнього зображення обрано один життєвий епізод; оповідання характеризується певною одновимірністю трактування, не претендуючи «на масштабність та людинознавчий універсалізм» [Денисюк 1981: 197].

Схарактеризовані вище твори, побудовані за принципом «згадки», становлять тільки один пласт оповідань «закритої» структури. На відміну від прози цього ґатунку, більшість оповідань «закритого» типу позначені принципово іншим характером нарації – об'єктивізованою розповіддю, що передбачає максимальну дистанцію між автором і героєм. Ретроспекція і тут часто відіграє важливу роль (раніше вже йшлося про особливу увагу Л.Пахаревського до передісторії персонажів), однак вона втрачає значення структурного чинника: автор концентрується на якомусь епізоді з життя персонажів, що співвідноситься з теперішнім, або (частіше) створює ефект тяглості часу, подаючи у сконденсованій формі оповідання картину цілого життя. Масштабність такого художнього завдання компенсується літературною формою, яку обирає автор, – форма оповідання дозволяє сконцентрувати на небагатьох сторінках цілу життєву історію. Деякі з цих творів не мають чітко вираженої кульмінації («Ліжко під дверима», «Син землі»), або ж кульмінація має алогічний, випадковий характер («Чужий»), що підкреслює абсурдність існування головного персонажа. Закритість, одновимірність художньої структури зумовлена як особливостями існування героїв (довгий ряд сірих днів), так і його типовістю. Не випадково інколи Л.Пахаревський обмежує подієвий план своїх творів одним днем. Наприклад, оповідання «Ліжко під дверима» має підзаголовок «День з життя кислої людини». Взагалі, день часто виступає одиницею виміру в долях персонажів Л.Пахаревського: «довгий ряд», «сіра смужка» днів – це константи художнього світу письменника.

Література: *Білецький 1988:* Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис. – К.:Дніпро, 1988. – 88 с.; *Гундорова 1997:* Гундорова Тамара. ПроЯвлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297с.; *Денисюк 1981:* Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX–XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – 213 с.; *.Жулинський 1992:* Жулинський М. Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі кінця XIX – початку XX століття // Записки наук. товариства імені Т. Шевченка. Праці філолог. секції. – Львів, 1992. – С.141 – 153.; *.Кузнецов 1995:* Кузнецов Ю. Імпресіонізм з українській прозі кінця XIX – початку XX століття: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-еко, 1995. – 304 с.; *.Ковалів*, *Дзюба 1998:* Ковалів Ю., дзюба І. Художній процес. Історія української літератури XX століття. – Кн. І. – К., 1998.; Літературознавча 2007: Літературознавча енциклопедія*:* У двох томах. – Т.1 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.; *Наєнко 2000:* НаєнкоМ.К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – К.: ВЦ «Просвіта», 2000. – 381 с.; Ніковський 1914: Ніковський А. Українська література в 1913 році // Літературно-науковий вісник. – 1914. – Т.65. – Кн.1.; *Пахаревський 1910*: Пахаревський Леонід. Буденні оповідання – К., 1910; *Пахаревський 1911*: Пахаревський Леонід. Пожовкле листя – К., 1911; *Пахаревський 1918*: Пахаревський Леонід. Оповідання, кн. 1. К., 1918; *Павличко 1999*: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999. – С. 108.; Поліщук 2000: Поліщук Ярослав. Сецесія: стиль парадоксів// Слово і час. – 2000 – №4. – С.37 – 44.; *Поспелов 1974*: Поспелов Г.Н. Рассказ // БСЭ: 3-е изд. – М., 1974. – 485 с.; *Українка 1978:* Українка Леся. Твори: В 12 т. – Т.12.; *Українська новелістика 1989*: Українська новелістика кінця XIX – початку XX століття: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наукова думка, 1989. – 688с.; *Франко 1982, 35*: Франко І.Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І.Я. Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 35. – К.:

Наука, 1982; Шумило 2003*:* Наталя. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – початку XX століття. – К.: Задруга, 2003. – 354с.

Олександрова Г Композиционное построение произведений малой прозы Леонида Пахаревського

В даной статье рассмотрены композиционные особенности постороения произведений малой прозы Леонида Пахаревського; проанализированы взгляды ученых Г.Поспелова И.Денисюка относительно определения новелистического жанра. Определены виды художественного нарратива: рассказы «закрытой структуры», «произведение в произведении».

***Валентина Семенина*,** асп. (Тернопіль)

УДК 821.161.2 – 31
ББК 83.3 (4УКР)

Полемічний канон Христофора Філалета

У статті з'ясовано специфіку полемічного канону Христофора Філалета, зосереджено увагу на способах ведення полеміки у його творі „Апокрисис", комунікації автора з опонентом і читачем.
Ключові слова: *полеміка, полемічний канон, аргумент, опонент, читач, автор.*

Semenyna V. Polemic canon of Khrystofor Filalet

The specific of polemic canon of Khrystofor Filalet is found out in the article. Concentrated attention on the methods of conduct of polemic in „Apokrisis" of the XVI cent., co-operating of author with an opponent and reader.
Keywords*: polemic, polemic canon, argument, opponent, reader, author.*

Специфіка української полемічної прози кінця XVI ст. чи не найбільше увиразнює функцію доказовості й заперечення у тогочасному письменстві. Як правило, кожну фразу полемісти підтверджували авторитетним джерелом. Показовим щодо цього є «Апокрисис» Христофора Філалета, в якому, крім ерудиції автора, наявне влучне застосування риторичних прийомів, конструювання у тексті позиції опонента, захист власної позиції, моделювання ймовірної реакції реципієнта, вміле використання Біблії, творів отців церкви, філософських трактатів, документів, фольклорних матеріалів. Твір опубліковано наприкінці 1597р. у м. Вільно польською мовою, трохи пізніше був перекладений українською. Оскільки Христофор Філалет «Апокрисис» написав у відповідь на твір Петра Скарги «Sunod Breski», то коментарям і осуду піддається кожне твердження опонента. Розповідь ведеться від першої особи однини і множини.

Як серед православних, так і уніатів та католиків викликав сильний резонанс «Апокрисис». «На силу цього враження, – писав М. Возняк, – складалися наукове знання і освіта Філалета; знав він грецьку й латинську мову, Біблію, твори отців, дії соборів, цитував довгу низку латинських учителів і церковних письменників, широко був начитаний у давній церковній історії й пізнішій західній, був ознайомлений з середньовіковими західніми богословами, каноністами, літописами, істориками та з них наводив масу цитат, крім того знав і деяких з пізніших візантійських письменників, – словом своєю ученостю перейшов Скаргу...» [Возняк 1994: 210]. Н. Скабалланович зазначав, що «документы, приводимые въ АпокрисысѢ, состоятъ изъ грамотъ, писемъ, протестовъ: ныкоторые изъ них извѢстны единственно по Апокрисису, другіе могутъ быть читаемы въ разныхъ архивныхъ изданіяхъ; первые придаютъ особенную цѢну Апокрисису» [Скабалланович 1873: 147].

Христофор Філалет використовував чимало прийомів ведення полеміки. Він то звертається до читача, то вправно апелює до опонента і доводить, що думки Скарги у творі

«Берестейський собор і оборона його» не правильні, не істинні. Полеміст вдається до імітованого діалогу, що створювало враження безпосередньої розмови із опонентом. Це яскраво показано у його частих звертаннях до опонента у всіх частинах твору: «дЂеписе» [Філалет 1882: 1560, 1626, 1660, 1736]. Можна припустити, що, пишучи твір, Філалет розраховував на певний суспільний резонанс, передбачав певну реакцію, оскільки немає двох однакових читачів, як і двох однакових публіцистів. Кожен сприймає твір по-своєму, виділяючи у ньому думки, з якими погоджується чи які не схвалює.

Особлива позиція й інтонація полеміста відчувається з перших рядків твору. Кожне важливе твердження опонента розчленовується на частини і, виявивши слабке місце, наводяться аргументи, що спростовують думку. У першому розділі другої частини полеміст дає опоненту питання, на зразок, «што розумЂеть о ономь синодЂ апостолскомь», «што розумЂеть о Халкидонскомь синодЂ» [Філалет 1882: 1204 – 1206]. Тут же пояснює, що на цих зібраннях присутніми були не тільки апостоли, але й пресвітери, і не тільки пресвітери, але й вся церква і братія, під іменем яких, без сумніву, розуміються всі християни. Доречним виявляється звернення Філалета до слів Св. Луки та давніх церковних істориків – Феодорита, Євсевія, Сократа, до фактів участі мирян на вселенських, помісних та унійних соборах – Ліонському і Флорентійському. Процитувавши їх, полеміст каже: «Ясною и явною правдою до такого вызнанья, ради-не-ради, притиснены суть» [Філалет 1882: 1210]. Полеміст дивується, чому цісар Палеолог на синоді Ферарському і Флоренському не протестував проти того, що лише єпископи мають право голосу. Філалет наводить, як приклад, епізод з історії синоду Базилійського, де твердиться, що не лише бискупи мають право голосу, а й інші, адже, за словами святого Єронима «не всЂ бискупи суть бискупами» [Філалет 1882: 1212].

Звертає увагу автор на права мирян брати участь в обговоренні питань віри. «УчителЂ христіанскіе, – пише автор «Апокрисиса», – кажутъ имъ вЂрити, и сами объясняются, ижъ имъ вЂрять, лечъ дотоля, поки съ правдою писмъ Божіихъ згодни суть» [Філалет 1882: 1254]. Філалет радить опоненту визнати свій «блудь», каже, що Скарга наводить приклади недостовірних документів, в яких йдеться про те, що тільки духовні можуть вести мову про науку і віру, та наводить їм протилежні приклади – слова Святих Павла та Афанасія. Христофор Філалет, маючи універсали, доказує, що синод Берестейський був складений не лише для духовних, а й для світських «грецької релігії» людей. Митрополит з п’ятьма владиками без відома двох владик і інших духовних й світських людей Грецької релігії погодився на унію, тому цей синод є „фрашкою, баламутнею, блазенством» [Філалет 1882: 1220].

Полеміст часто звертається до артикулів віри. Він доводить, що виклади робились для духовних осіб, а від них вони повинні передаватись світським, що його опонент, читаючи Старий Заповіт, повинен був прочитати, що світський чоловік Мойсей „розсудокь чиниль о набоженствЂ, порядокь увесь набожества становиль» [Філалет 1882: 1230]. А потім логічно переходить до іншого важливого питання – чи правда, те що «иерее» і духовні не повинні «блудити». Наводяться одразу аргументи, які демонструють неправильність тез Скарги, оскільки Папа Сильвестр II «був чорнокнижником, Папа Маркеливан явне болваном офЂроваль» та ін. [Філалет 1882: 1242]

Відповідаючи «дЂепису» про Берестейський православний собор 1596 р., на якому були засуджені православні єпископи, автор каже, що ті, хто має право вибирати на духовні посади, мають право, у випадку відступництва, і засудити тих, що відступили. Право ж участі у виборах на духовні посади доводиться практикою Апостольської церкви (вибори з участю «братії» апостола Матфея на місце Юди, вибори дияконів), текстами з творів святих отців, практикою Вселенської Церкви. А «ижъ зъ Латинникомъ маю споръ, – зазначає полеміст, – а такъ ему и зъ его Латинниковъ припомяну святого Августина, который, о менованью нЂкояго Ередіа пишучи, такій же способъ обранья духовныхъ... Припоминаю ему Леона Першего папЂжа овые выроки, которые ся въ его листЂхъ найдуютъ и до декреталовъ по-части сутъ вписаны: „тотъ нехай будетъ обранъ, которого духовенство и людъ посполитый албо болшая личба прагнетъ». И засъ «который маетъ быти надъ всЂми преложонымъ, отъ

всѢхъ нехай будетъ обиранъ». И засъ «тотъ нехай ся зостанетъ, который отъ духовенства и отъ люду посполитого обранъ и пожаданъ будетъ» [Філалет 1882: 1276].

Цитуючи Скаргу, автор погоджується з ним: «признаваю», але «речешъ, же неслушне, абы сынъ на отца право ставити мѢл?». Як вправний полеміст одразу ж соромить «дієписа», наводячи приклад про римських цесарів, натякаючи на недосконалість Риму: «а признавши, заразъ тобѢ ку завстыженбю твоихъ насвятшихъ панов, албо тебѢ самого припоминаю, яко, хоть то неслушне, предся, за намовою Пасхала папѢжа, Генрикъ 5 на Генрика 4, Римского цесара, сынъ на отца, не толко право ставилъ, але надъ нимъ ся паствилъ» [Філалет 1882: 1298]. Таким помічним прийомом Філалет влучно демонстрував перевагу над Скаргою. Він коментує кожний докір, виділяє їх з тез Скарги, наприклад, «не вь церкви албо вь костелѢ синодь ся отправовалъ» [Філалет 1882: 1306] і зразу ж формулює питання: «што розумѢеть тепер вь новомь законѢ, чи мѢсце оть людій и оть справ, чи люде и справы оть мѢсца свою святобливость, оздобу, повагу и заволанье беруть?» [Філалет 1882: 1306], на яке дає чітку відповідь, насичену прикладами про те, як Христос навчав не тільки у костелах, але і в горах, пущах, на водах та ін.

Христофор Філалет виявляє і суперечності у трактаті «Берестейський собор і оборона його» та чітко, структуровано артикулює на них: «повѢсть зъ стороны того синоду уважаючи, усмотрую въ ней помылку трояку». І далі називає усі недоліки: «одна съ тоей мѢры, же тое, што было, замовчуетъ. Другая съ тоей мѢры, же тое, што было, замовчуетъ. Третая съ тоей мѢры, же то, хотя што было, пишучи умыслне, хотячи на свой млын воду провадити» [Філалет 1882: 1024].

Філалет доводить брак як теоретичних, так і історичних підстав для застосування в житті й устрою Церкви засад церковного абсолютизму, бо ж католицька теорія про історичне главенство Пап над Вселенською церквою відкидається незаперечними історичними даними.

Коментує полеміст слова Скарги про те, що Святий Петро є «starszym y naypierwszym urzednikiem kosciola swego nad inne apostoly» [Скарга 1882: 964], і що саме йому Господь дав ключі, для того, щоб «pas owce moje: pas barany moje» [Скарга 1882: 965]. Філалет з іронією критикує ці тези, пише що у Новому Заповіті нема слів: «на тобі збудую Церковь Мою, бо ты еси опока и камень» і зауважує, що насправді замість слів „ты еси опока” мають бути слова: «тобѢ мовлю, же ты еси Петрь» [Філалет 1882: 1352]. Наступна фраза теж перекручена: «на тобі, Петре, збудую Церковь мою», а у Новому Заповіті насправді: «на той опоцѢ збудую Церковь Мою» [Філалет 1882: 1352]. Полеміст цитує виклади святих вчителів Григорія Нискія, Іларіона, Златоустого, Кирила, Оригена, Кипріана, Амбросія, Августина та ін., які слова Господа до Петра не так розуміли, як дієпис.

Скарга писав, що Христос називав Святого Петра каменем, на якому Церкву збудувати обіцяв, святі вчителі камінь пояснюють, як віру і визнання Петра, або самого Христа. Вони кожного учня Христового Петром називають. Філалет звертається до «дѢеписа» з риторичним запитанням: «чи змовишь, же ся таковые выклады святыхь учителей не найдують?» [Філалет 1882: 1354], будучи впевненим у власній правоті.

Полеміст пише, що радий був би взнати від дієписа інше місце з Святого Письма, де йшлося б про те, що на самому Святому Петрі, «яко на едномь камени, Церковь Божая есть збудована» [Філалет 1882: 1366], але знає, що той не покаже.

Наступною тезою опонента, яку виокремлює полеміст, є – «паси овца моя, паси агнца моя». Коментуючи ці слова, Філелет наводить приклади, якими демонструє неправильність розуміння їх Скаргою. Для цього він цитує слова Святого Кирила, Діяння Апостольські, які демонструють, що пасти вівці Христові не лише Петрові належить, а й іншим апостолам. Полеміст пише, що Скарга залучає для доказів різні свідоцтва, серед яких слова Оригена, де йдеться, як зауважує Філалет, про те, що право навчати дається не тільки всім апостолам, але й іншим вірним учням Христовим.

Ведучи полеміку, Філалет демонструє знання різних мов, наприклад, цитує «Латинскій вѢршикь»: «mendacem oportet esse memorem» [Філалет 1882: 1387]. Викриваючи Скаргу, пише, що не було у Генадія, патріарха Царгородського слів, які опонент невідомо звідки цитує. Полеміст знову вказує на неправильний переклад, показує, як повинно бути

правильно. Наприклад, слово «принципалитась» значить «преднѢйшость», а не «преложенство», що зовсім інше означає.

Скарга у четвертому розділі «Берестейського собору і оборони його» стверджує, що Святий Петро є єпископом Римським, про що писав Святий Хризостром у «О іерействѢ». Філалет дає у відповідь чотири «замкненья» і ставить запитання, відповідь на які вже в них закладена, наприклад, чи був Святий Петро апостолом чи єпископом у той час, коли Христос давав йому єдиновладство костельне і як привілеї, дані у Єрусалимі, можуть у Римі служити та інші.

Автор «Апокрисиса» запитує опонента, чому про ті привилеи», які Святий Петро віддав Римській столиці, помираючи, мовчали майже шістсот років. Для підтвердження неправдивості дієписа, Філалет згадує про Мелціадія і Зосима – єпископів, про Папу Римського Григорія Великого (його листів), які не згадували нічого про ці події, не присвоювали собі титула пастиря. Полеміст дорікає опоненту у відсутності прикладів з Святого Письма.

Критика Філалетом твердження про єдиновладдя церковне з'являється, як апеляція до третього розділу «Берестейського собору і оборони його» Петра Скарги: «Іако monarhia abo jedynowladztwo koscielne w ewangeliey ufundowane jest» [Скарга 1882: 964]. Він дає свою відповідь у третій частині, першому розділі «Апокрисиса», роблячи заголовком запитання, яке вже містить у собі недовіру й іронію до опонента: «Если то правда, што синодовый дѢеписъ твердитъ, же монархіа албо единовластіе костелное въ евангеліи уфундовано естъ?» [Філалет 1882: 1338].

Спростовуючи цю думку, Філалет наводить приклади з Нового Заповіту, де вказано, що єдиновладдя церковне належить Христу Господу, для підтвердження сказаного він цитує слова Святого Павла: «есть головою надъ всѢ речи церкви, которая естъ тѢлом Его» [Філалет 1882: 1338]; святого Амбросія: „межи тыми который бы надъ которого мѢл бытии старѢйшій – сумніваюся»; Златоустого: «Павелъ не потребовалъ Петра ани голосу, ани мовы его, але ему былъ въ чести ровенъ» [Філалет 1882: 1344], Кипріана, Григорія. Як бачимо, Філалет не поскупився ерудицією і свої докази підтвердив чималою кількістю даних і цитат, взятих у різних церковних авторитетів.

Важливо, що полеміст не перекручує позицію Скарги, він виявляє дійсні й істинні його положення і вміло їх критикує, а також часто показує читачеві, у чому він кращий за «дієписа», звинувачуючи опонента у тому, що той зміг зробити свою позицію зовні переконливою і логічною завдяки використанню «суптелных, разъ глухыхъ, другый разъ назбыть доразныхъ, словъ уживаетъ, которыми чителника въ опачное а непевное о речахъ, которіы ся тамъ точили, розумѢнье фортельне затягаетъ» [Філалет 1882: 1024]. Таким чином, доводячи аргументи опонента до абсурду, ніби стаючи на його місце, немов договорюючи за нього, він показує, до якої безвиході логічно приводять безпідставні судження «дієписа». До цього прийому зводилась і Сократова іронія. Наприклад, цитуючи Скаргу, Філалет погоджується з ним: «речешъ, же неслушне, абы сынъ на отца право ставити мѢл?», «признаваю», але як вправний полеміст одразу ж засоромлює опонента, наводячи приклад про римських цесарів, натякаючи на недосконалість їх практики: «а признавши, заразъ тобѢ ку завстыженбю твоихъ насвятшихъ панов, албо тебѢ самого припоминаю, яко, хоть то неслушне, предся, за намовою Пасхала папѢжа, Генрикъ 5 на Генрика 4, Римского цесара, сынъ на отца, не толко право ставилъ, але надъ нимъ ся паствилъ». Такий прийом влучно демонстрував перевагу Філалета над Скаргою.

Важливим аспектом ведення діалогу у «Апокрисисі» є уміле використання Філалетом гумору, іронії, сарказму, сатири щодо заперечення позиції опонента: «штожъ розумѢешъ, дѢеписе: если кождый съ тыхъ, што то писали, чили пакъ ты, што иного пишешъ, – за невѢруючого въ евангелію и за слѢпого еретика маешъ біти поличонъ?» [Філалет 1882: 1348]. Однак ні гумором, ні іронією, сарказмом Філалет не підмінює логічну критику позицій опонента. У його полеміці сарказм, гумор, жарт над суперником вживаються у поєднанні з іншими осуду поглядів позиції опонента.

Важливого значення набуває і емоційне забарвлення тексту. Це окличні речення, риторичні запитання, яких у творі надзвичайно багато. Позитивна роль такого викладу полягає й у тому, що зменшується інтерактивна дистанція між автором і реципієнтом, тобто текст наближається до адресата, адже будь-яким соціальним групам властивий гумор [Непийвода 2001: 9 – 11]. Завдяки цьому зорієнтовується текст на читача: автор адресує твір «своєму» читачеві, а у читача виникає враження, що автор «свій», того самого кола, що й читач, і йому варто довіряти. Так у спілкуванні через текст встановлюється довірливий контакт автора з реципієнтом. У цьому контексті стає можливою розмова про „вписаність у текст «образу читача», який може бути, подібно до образу автора, «вичитаний» із тексту і виступає як «маска», роль, що пропонується емпіричному читачеві.

У «Апокрисисі» автор постійно запрошує читача стежити за своєю розповіддю і звертається до нього як до слухача, співрозмовника: «брате и тщателю» [Філалет 1882: 1006], «чительныку ласкавый» [Філалет 1882: 1014, 1020, 1022, 1882, 1202, 1412, 1430, 1530], масового читача − «сынове отступившыи» [Філалет 1882: 1702], «милостивыи панове сенаторове» [Філалет 1882: 1794]. Контакт із читачем Філалет налагоджував, використовуючи і фольклорні сюжети, наприклад з казки «Про вовка і лисицю»: «и такъ зась до того нам прійдетъ, до чого лисици было пришло, кгды ся збирала на жабранину зъ волкомъ, который способъ лисици дѢлу такый оповыдал: «што будетъ мое, то нехай будетъ мое, а што будетъ мое и твое, то я зъім обое» [Філалет 1882: 1074], які виконували, за словами Н. Поплавської, «функцію інтертексту та органічно впліталися в текст» [Поплавська 2007: 306].

Б. Корман, розглядаючи образ автора в контексті своєї концепції, пропонує багаторівневу комунікативну схему, у якій на кожному рівні функціонує співвідносна пара адресант – адресат: «Автор, як носій концепції твору – суб'єктні і позасуб'єктні форми, що його опосередковують, – читач, який суміщається з кожною з цих форм, – читач, як постульований адресат, ідеальний рецептивний початок – читач, як реальний соціально-історичний і культурно-психологічний тип» [Корман 1977: 513].

Включення читача до комунікативного акту – основна передумова самого існування комунікативного акту. Це можна здійснити, як зазначає М. Феллер, «лише тоді, коли автор щохвилини ставить себе на місце читача. А таке здебільшого стає можливим лише тоді, коли... автор може поставити себе на місце читача, а також, коли автор більше любить читача, ніж самого себе» [Феллер 1998: 313], іншими словами – коли автор, перебуваючи в умовах архетипної пари, відчуває себе і автором, і читачем. Полеміст відкрито розповідає про те, що йому дорогий читач і його прихильність надзвичайно важлива для нього, ділиться планом своєї книги, окреслює форму полеміки з «синодовим діє писцем», обіцяє бути скромним, але відвертим.

Звернення полеміста до свідомості адресата, читача загалом виконує різні художні завдання, підпорядковані єдиній і основній меті – створенню передумов для формування та збагачення в процесі сприйняття типу читацького усвідомлення – переживання, найбільш близького в органічному відношенні до письменницької світоглядної позиції.

Безпосереднє введення постаті читача в структуру зображуваного, додання йому статусу «учасника» фабульних подій також є однією з форм прогнозування емоційної читацької реакції на зображуване. О.Ткачук характеризує читача, як розшифровувача чи інтерпретатора написаного наративу [Ткачук 2002: 157]. Філалет досягає цього почианючи з заголовків, він зацікавлює читача питаннями «если то правда, што синодовый дѢеписъ твердитъ…», адже прочитавши заголовок, читач вирішує, хоче читати текст чи ні, цікавий він для нього чи ні. В. Різун вважає, що такий засіб встановлення контакту з читачем є найвпливовішим [Різун 1998: 25].

Автор будує твір структуровано, апелюючи до твору Скарги, дає чітку відповідь на кожне Філалет глибоко переконаний у хибності позицій опонента, демонструючи її читачам риторичними запитаннями: «Чомужъ самъ иніе ученики «братьями» своими називает? Чому жадному, якъ единоначалник, не росказуетъ, але иншихъ и слухаетъ, и такъся зъ ними обходитъ, яко зъ ровными а братьею своею?» [Філалет 1882: 1340] і т.д.

Будь-яке доведення вимагає такого доказу, «коли висновок будується на істинних і перших положеннях, або ж на таких, які випливають з тих чи інших вихідних положень» [Аристотель1978: 349].

Отже, специфіка ведення полеміки Христофором Філаретом у «Апокрисисі» проявляється через точну аргументацію, влучну доказовость, документальность.

Література: *Аристотель 1978:* Аристотель. Топика / Аристотель //Сочинения: в 4-х т. – Т.2.; (ред. З. Н. Микеладзе). – М.: Мысль, 1978. – С. 349.; *Возняк 1994:* Возняк М.С. Історія української літератури: У 2-х кн., кн.2. – Вид. 2-е, випр. – Львів: Світ, 1994. – 560 с.; *Корман 1977:* Корман *Б.* О целостности литературного произведения // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – № 6. – Т. 36. – С. 508-513. - С. 513; *Непийвода 2001:* Непийвода Н.Ф. Мовні ігри та гумор у рекламному тексті // Українська мова та література. – № 12 (220). – 2001. – С. 9 – 11.]; *Скарга 1882:* Памятники полемической литературы в Западной Руси. Петро Скарга «Берестейскій соборъ и оборона его». Кн. 2. − Петербург, 1882 – С. 939 – 1002; *Поплавська 2007:* Поплавська Н. М. Полемісти. Риторика. Переконування (Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – поч. XVII ст.). Монографія / Н. М. Поплавська. – Тернопіль : ТНПУ, 2007. – 379 с. – С. 306]; *Різун 1998:* Різун В.В. Аспекти теорії тексту// Нариси про текст. Теоретичні питання комунікації і тексту / Різун В.В., Мамалига А.І., Феллер М.Д. – К.: РВЦ «Київський університет», 1998. – С.5 – 59. – С.25; *Скабалланович1873:* Скабалланович Н. Об «Апокрисисе» Христофора Филалета. – Петербург, 1873. – 189 с.; *Ткачук 2002:* Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173с. – 157 С.; *Феллер 1998:* Феллер М.Д. Текст як модель комунікативного акту // Нариси про текст. Теоретичні питання комунікації і тексту / Різун В.В., Мамалига А.І., Феллер М.Д. – К.: РВЦ «Київський університет», 1998. – С. 266 – 268, с. 313; *Філалет 1882:* Памятники полемической литературы Западной Руси. Христофор Філалет «Апокрисис». Кн. 2. – Петербург, 1882. – С. 1004 – 1820.

***Семенина** В. Полемический канон Христофора Филалета*

В статье выяснена специфика полемического канона Христофора Филалет, сосредоточенно внимание на способах ведения полемики в его сочинении„Апокрисис., коммуникации автора с оппонентом и читателем.

***Ключевые слова:** полемика, полемический канон, аргумент, оппонент, читатель, автор.*

Олена Хомова, асп. (Київ)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 82-312.1.

Художні шукання в неореалістичній драматургії Анатолія Крима («Нелегалка», «Жага екстрему», «Євангеліє від Івана»).

У статті висвітлено характер естетичних шукань відомого письменника Анатолія Крима в його драматургії. Докладно аналізуються п'єси «Нелегалка», «Жага екстрему», «Євангеліє від Івана», присвячені сучасним проблемам життя, художній дискурс яких розгортається в річищі неореалістичної поетики.

***Ключові слова**: Анатолій Крим, драматургія, естетичні шукання, конфлікт, герой, проблематика.*

Olena Khomova Artistic pursuits in Anatoly Crym's neorealistic drama ("Nelehalka", "Zhaha ekstremu", "Yevangelie vid Ivana").

The article highlights the nature of aesthetic pursuit of Anatoly Crym, famous writer, in drama. Here is detailed analysis of the plays "Nelehalka", "Zhaha ekstremu", "Yevangelie vid Ivana", devoted to the problems of modern life, the artistic discourse of which develops in neorealic poetics trend.

***Key words**: Anatoly Crym, drama, aesthetic pursuits, conflict, character, problems.*

А. І. Крим увійшов у літературу в 80-ті – одночасно як прозаїк, автор романів «Вибір» (1979), «Межа дощу», (1982), «В чеканні месії» (1984); збірок оповідань «Пахощі соснової смоли», (1980), «Чакона» (1983), «Заручники готелю «Європа» (1983) – і драматург. До драми письменник вперше звернувся ще на початку 70-х років. Привернули увагу критики і театру до Крима-драматурга вже перші його п'єси «Довга дорога додому» (1973) та «Фіктивний

шлюб» (1981). Та особливий інтерес читача (глядача) викликали твори, що увійшли до третього збірника п'єс драматурга: комедії «Нелегалка» (2002), «Жага екстрему» (2002), «Євангеліє від Івана» (трагікомедія, 2002), «Квартет для двох» (комедія, 2003), а також п'єси, в яких переосмислені «світові» сюжети й образи, літературні міфи: «Заповіт цнотливого бабія» (2004, комедія, тема Дон Жуана) та «Осінь у Вероні» (2004, трагікомедія, тема Ромео і Джульєти)[27]. Перекладені українською мовою, успішно освоєні київськими та іншими українськими театрами, вони одразу ж стали помітними явищами української культури. Що ж представляє собою цей масив літератури?

У драмі *«Нелегалка»* багатоаспектний сюжет, пов'язаний з сумними, а часом трагічними і комічними непривабливими суспільними, побутовими колізіями нашого часу. Тут і жіноче заробітчанство (здебільшого нелегальне, що засвідчує назва п'єси) за кордоном, і пов'язана з ним сексуальна залежність жінки, інколи – справжнє сексуальне рабство у хазяїна-роботодавця.

Події у частині першій розгортаються в Італії: ми знайомимося з головною героїнею драми українкою Ніною – «симпатичною, стрункою жінкою років тридцяти». На питання когось із дійових осіб про освіту жінка відповідає, що вдома вона «працювала вчителькою, викладала історію». Тут, в Італії, вона домашня робітниця – повинна працювати по господарству, прати, прибирати… Та всі ці обов'язки супроводжуються іншими («***Ніна****. …Кожен намагається задерти тобі спідницю, а потім маю проблеми з вашими дружинами»*).

Саме через таку ситуацію роботодавець Ніни Маріо приводить жінку до приятеля Чезаре, якого вважає за імпотента, і лишає «на деякий час», приховуючи від гніву дружини. Досить відверто і цинічно приятелі обговорюють умови тимчасової (як наполягає Маріо) передачі жінки з рук у руки («у ліжку вона чудова»), але в кінці дії у торг включається сама Ніна і ставить свої вимоги («Тисячу зелених на місяць і поїхали, бамбіно! Я тебе вилікую! Від усіх хвороб!..»). Обзиваючи себе брудним словом, готова на все за «зелені», Ніна, проте, добре розуміє, ким вона стала у цих обставинах («Я – річ. Тварина! Викликайте поліцію»), і навіть зберігає сором перед матір'ю:

Ніна. *…Я роботу собі знайшла. Нову.* (Пошепки.) *Тисяча на місяць, уявляєш?.. Мамо, як тобі не соромно? Який бордель, які чоловіки?.. Я на ферму влаштувалася…*

Несподівано пробуджене почуття Чезаре призводить до ревнощів і ворожнечі між приятелями, ножового поранення, в'язниці для Чезаре і Ніни, далі – депортації для Ніни. Без копійки (всі зароблені гроші вкрали у в'язниці) жінка повертається в Україну. Новий виток її «ходіння по муках» розпочинається вже тут, вдома. Вводяться нові дійові особи: «дивний тип» – бомж Костя, який зберіг ще людську подобу. Колишній інженер (завод закрили), людина розсудлива і охайна – навіть у підвалі, де нині мешкає, він знайшов деякий заробіток: в смітниках знаходить не зовсім зіпсовані речі, ремонтує (руки ж золоті) і продає. Навіть став «бригадиром» серед таких, як сам. Ще один герой – Михайло Несміливий, колишній офіцер міліції, якого за побиття «одного з КПЗ», та ще й синка якоїсь «шишки», перевели в налогову міліцію, де, проте, він «ходить у шестірках». Це також породження часу, хоча тип менш привабливий навіть за бомжа Костю. Крикливий «командирський» тон, вульгаризми і лайка в мовленні, авантюристичність, бажання вдавати з себе щось більше, ніж він є – ось його характерні ознаки.

Обидва персонажа – палкі прихильники нашої героїні. Так зв'язується воєдино сюжет п'єси: італійське минуле і вітчизняне сучасне. Про життя Ніни «вдома», на Україні, до її появи на сцені стає відомо таке: служить знову у «хазяїна» (торгує на базарі його товаром) і розшукує дочку, яка стала за відсутності матері наркоманкою і пішла з дому. Героїня з сумом розповідає про нові обставини життя:

---

[27] Крим А. Євангеліє від Івана. П'єси. – К.: ВЦ «Просвіта», 2006. Далі, посилаючись на це видання, зазначаємо в тексті стор.

Ніна. *...Поки я в Італії у в'язниці сиділа, мама вмерла, квартиру забрали… Наташку троюрідна тітка забрала до себе… Наташка втекла. Валандалася по підвалах, горищах. Я навіть не уявляла, що у нас стільки безпритульних дітей.*

Костя. *Що лікарі кажуть?*

Ніна. *Мовчать. Наташка мене не впізнала. Адже вони перестають відчувати, дізнаватися, радіти, страждати. Усе життя підкорене одному: дістати наступну дозу.*

Костя. *Скільки їй? П'ятнадцять?*

Ніна. *Чотирнадцять. Найстрашніше, Костику, плакати я не можу. От хочу – і не можу. Відморозилося все усередині. Лежить на ліжку дівчисько, у якомусь брудному ганчір'ї, повна квартира обкурених, обколених підлітків. Звіринець!.. Дивлюся на неї – своє, рідне! – а плакати не можу* [28].

Цей моторошний, знелюднений світ не викликає уже навіть сліз – лише смертельний жах. І така реальність вимагає особливих жанрово-стильових форм. Недаремно, мабуть, автор у різних виданнях визначає по-різному жанр п'єси: трагікомедія, комедія, драма. Про змішування, контамінацію жанрових форм у сучасній драматургії як особливу її прикмету відзначають багато дослідників: Н. Корнієнко, С. Хороб, Л. Білякова, Н. Мірошниченко, О. Бондарева. О. Бондарева, зокрема, пише: «…Нова українська драматургія пропонує нові, відмінні від іноземних і попередніх, моделі реальності, еклектичність, цитування, жанрову дифузність; відсутність «чистих жанрів» і «чистих стилів», камерність, …увагу до маргінальних ситуацій, в тому числі стильових – домінують «чорнуха» і «сюр», а простір між цими двома полюсами лишається малозаповненим».[29] (Підкр. моє – О. Х.).

Проте повернімося до розглядуваного твору. Власне комедійного тут дуже мало, якщо не вважати все, що відбувається у творі, просто комедією життя, однією з часових його непривабливих гримас. Точнішими жанровими визначеннями будуть нейтральне і всеохопне *драма*, чи розповсюджений сьогодні певним чином «реставрований» жанр – *трагікомедія*.

Бурхливий фінал твору теж працює на *синтезований жанр*. В ньому буде все: трагічні й ліро-комічні моменти (зґвалтування, помста за приниження, пропозиції героїні одружитися від трьох чоловіків – Несміливого, Кості, прибулого з Італії Чезаре). Є й філософський момент: узагальнюючі тиради-монологи світоглядного характеру: персонажі, попри весь розгардіяш свого існування, все ж прагнуть осмислити сенс життя, його світлі сторони. Найбільш трагічно, приречено звучить фінальний монолог Ніни:

Ніна. ...Мене – немає. Мене викреслили з життя! Я – ніхто! Юрба! Нас не запитують, як ми живемо, у нас крадуть наших дітей, роботу, квартири, раз у чотири роки про нас згадують, щоб вкрасти наші голоси, тому що ми – нелегали, що живуть на одному величезному смітнику і борсаються у величезній купі бруду. Ми не можемо зупинитися, не можемо без нашого смітника, тому що сморід замінив нам чисте повітря. Що ми будемо робити, якщо в світі знову з'являться доброта, чесність, порядність? Помремо! [Крим 2006: 195].

Тотальному песимізмові цих слів суперечить прикінцевий монолог Чезаре, в якому він співає хвалу, осанну українським жінкам-заробітчанкам, їх внутрішній силі і мужності, їх красі, жіночності. Адже саме вони, змучені заробітчанки-нелегалки, зробили їх світ яскравішим, кращим, емоційнішим – чому ж тут, на батьківщині, цього не помічають?

Чезаре. *...Вони вміють все – любити, прати, варити, народжувати дітей, вони вдихнули в нас життя, зробили чоловіками! Вони завжди поспішають комусь допомогти! Вони рятують цей божевільний світ! Чому ви не пишете вірші на їхню честь?* [Крим 2006: 207].

Так погляд «зі сторони» повертає зневаженій героїні її справжню вартість, її замість, відкинуту в постійних злиднях і заробітках, честь, спаплюжену гордість. Нарешті, свою жіночність, красу, ніжність. Але повертають – на словах. Іронічна кінцівка п'єси показує, як

---

[28] Крим А. Євангеліє від Івана. П'єси. – К.: Просвіта, 2006. – С. 192 (Далі, посилаючись на це видання, проставляємо в тексті сторінку).

[29] Бондарева О. Міф і драма в новітньому літературному контексті поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія. – К.: «Четверта хвиля», 2006. – С. 64.

троє закоханців чекають на Ніну. Завершальні слова Кості після патетичного монолога Чезаре: «*Правильно, Італіє! Будемо чекати на Ніну. Знаєш, що у нас виходить найкраще? Чекати*» [Крим 2006: 207].

Справді, всі герої трагікомедії чекають: роботи і нормальної платні, справедливості і порядку, іноді – крихти спокою і родинного щастя. Дехто (Несміливий) творить свій суд над потворностями життя і тими, хто їх побільшує, пророкуючи їм сумну перспективу («Тепер – посадять»). І все ж надія повернутися до людського стану, перестати бути «нелегалами» у своєму житті, своїй країні, надія здійснити свою просту, людську мрію жевріє в душі кожного з героїв п'єси.

Драматизм п'єси тримається не на «різнорідності характерів», їх протистоянні (І. Франко), – власне кажучи, драматичного конфлікту як зіткнення характерів протагоністів у п'єсі «Нелегалка» немає. Рухає дію вигадливий сюжет: все нові й нові перипетії, колізії, які калейдоскопічно виникають і змінюються в житті героїв (центральної героїні зокрема). Це – рухома панорама, за якою глядач з інтересом спостерігає, не дуже, проте, переймаючись почуттями героїні, майже їй не співпереживаючи. Чому так? Може, причина цього – деяка емоційна «безбарвність» автора?

Ми наводили вище монолог героїні, в якому вона говорить, що в її невеселому житті все нівелювалось: радощі, болі, почуття. Про нездатність, неспроможність виплакати своє горе, трагедію душі через історію з неповнолітньою дочкою-наркоманкою говорить Ніна Костеві. Його ж просить не нагадувати їй про кохання («Нудить, коли чую. Мені, як у коханні освідчаться, обов'язково якась гидота трапиться». Все чуттєве, щире, сердечне ніби випалене з людської свідомості у ході примарного, ненормального життя. Цю «буденність трагічного» драматург і передає певною сухуватістю стилю, буденністю тону, глузливо-іронічною інформативністю розповіді. Щодо цього існує ще одне пояснення: кардинальна зміна завдань театру, а відтак і драматургії. «В теоретичному корпусі переосмислюється поняття драми як «відтворювання» та «наслідування», а театру – як «засобу пропаганди». Відповідно драматургами ревізійовано статус сцени як «збільшуючого скла», – зазначає О. Бондарева. Справді, театр перестав «лагідно» чи «жорстко» повчати, перестав бути кафедрою чи «храмом священним». Життя людське змальоване таким, яким воно є, в даних часових вимірах, у даних ситуаціях, в яких постає укрупнено, розкривається в деталях, як під мікроскопом.

Розгардіяш життя представлений і через мову. У п'єсі «Нелегалка» особливо багато знижено-брутальних, жаргонних слів і виразів: *«Твій лікар дебіл», «…я буду ходити з рогами», «Коли маєш таку дружину, як у Маріо, коза теж здасться жінкою!», «Чезаре, синочок, ти сьогодні пісяв?», «А ти какав?», «до бісової матері», «Кожен намагається задерти тобі спідницю», «паралізоване стерво», «Маріо казав, що від вас і у мертвого встане…», «Нас… відтрахала батьківщина, трахаєте ви і буде трахати увесь світ», «ну, стану я зараз перед твоїм носом раком», «у самих бардак вдома»*. Лексика – аж ніяк не літературна, пересипана вульгаризмами, грубуватим гумором, часом просто-таки непристойна. Це – жаргон сьогочасного міста, найнижчих його верств. Крізь нього прориваються часом серйозні думки, щирі й ніжні почуття… Де справжнє? Де шукати глибинну сутність зображених героїв? Лише у їхній майстерності пристосовності, виживання? Відповідь глядач має дати сам.

А. Крим ніби продовжує розвивати неореалістичні мовні експерименти В. Винниченка («все, як у житті, без прикрас»), про які писав І. Франко: «…Виринуло щось таке дуже, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом як саме життя, всуміш українське, московське, калічене й чисте, як срібло…»[30] Таке ж лексичне розмаїття бачимо і в драматургії одного з перших українських неореалістів – А. Крима. Сьогоднішня драма, успадкувавши все розмаїття «каліченого» і «чистого», як срібло, використовує його в мові середніх міських

[30] Франко І. Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і сила. (Зб. оповідань) // ЛНВ, 1917, Кн. 4. – С. 139.

верств. Серед них і люди з освітою, колишня інтелігенція. Змінився весь стиль їхнього життя – змінилася, природно, і мова.

Трагікомедія драматурга А. Крима «Нелегалка» дає широку основу для роботи режисера: динамічні картини життя підказують багато різноманітних, несподіваних, нових рішень. Тож природно, що п'єса – в репертуарах театрів і неодноразово здобувала сценічний успіх.

Ще більш заплутаний, фантасмагоричний сюжетний малюнок має п'єса, названа також «трагікомедією» – «*Жага екстрему*». Коли в «Нелегалці» події частково відбуваються у підвалі – «бомжатнику», то тут місце дії ще більш ексцентричне. У вступній ремарці зазначається: «Дія вистави відбувається в колишній в'язниці, яку туристична фірма «Малина-тур» використовує як оригінальний комплекс експрес-послуг» [Крим 2006: 79].

«Послуги» починаються. Відвідувачів вражають гнітючі інтер'єри, тюремні гасла на кшталт «На волю з чистою совістю», «Скоріше сядеш – скоріше вийдеш». Звуковий фон – блатні пісні у виконанні відомих співаків. Клітка з нарами. Куток судівської зали. Героїв зустрічає «екскурсовод» закладу – симпатична дівчина років 26 – Ліля. Саме сюди, жадаючи екстрему, прибувають троє чоловіків: Гаранін, керівник підприємства, і, очевидно, колись кримінальний авторитет (помічник і всі інші називають його «папою»); Моргалов, помічник Гараніна, брутальний з іншими і запобігливий з «папою» тип, пристосуванець; Олексій, колишній зек, що відбував покарання саме у цій в'язниці. Останній агітує Гараніна за дводобове перебування у в'язниці з усіма її «принадами»: «*Усе життя згадувати будете*», «*Кайф, а не відпочинок*», «*Та вони тут цілу виставу влаштовують. Слідчий, прокурор, суддя. Усе натурально, аж волосся дибки», «Мене тут струмом било! Парашут – дитяча забава*». Нарешті, Гаранін згоджується на дивовижну розвагу: «*Вирішено. Дві доби відпочинку і ніяких справ, ніяких телефонів. Тупий, безглуздий відпочинок!*» [Крим 2006: 80 –81].

Та тихого відпочинку в героїв не вийшло. Після огляду одіозних тюремних реалій – параша, воші, баланда – починається перший акт комедії, «допит» Гараніна. Ліля попереджає: за відмову від допиту «до вас можуть застосувати… деякий фізичний вплив»:

Гаранін. *(З цікавістю). Катування у вас теж практикується?*

Ліля. *За законом катування заборонене. Але ми намагалися відтворити нашу стандартну в'язницю. Як говориться, без ретуші і гриму… Тому дозволяємо собі іноді принизити ув'язненого, вдарити. Щоб, як у житті!* [Крим 2006: 89].

Під час «допиту» Моргалова і, особливо, його помічника відкриваються досить непривабливі, навіть страшні речі: крадіжка бюджетних грошей, як наслідок – журналістське розслідування, викривальні статті і – вбивство надто проникливої журналістки. Гаранін стверджує, що це побутове вбивство, дівчину вбив із ревнощів коханець:

Гаранін. *Аллу Миколаївну Шевчук, про яку ви зволили згадати, трахнули на побутовому грунті. Її співмешканець. Якщо мені не зраджує пам'ять, суд розставив усі крапки над «і».*

Слідчий. *Так, обвинувачений зізнався, усе взяв на себе…* [Крим 2006: 94].

Наступна брудна справа з крадіжкою бюджетних грошей, переведенням їх в офшорну зону приводить до сварки двох ділків, керівника й помічника: останній обікрав у процесі проведення операції й самого патрона – поклав гроші собі в кишеню. Обікрав Моргалов і підкупленого свідка, який взяв провину за вбивство журналістки на себе – звичайно, за гроші, – яких, проте, так і не одержав. Не одержала їх і його стара мати (як було домовлено). Ці повсякденні брехня і здирство співучасника особливо лютить Гараніна: він птах вищого польоту і любить, щоб у його широкомасштабних справах був «порядок», щоб ніхто не смів перешкоджати його намірам, «підставляти» й обкрадати.

І гротескне «щиросердне зізнання», і такий же «справедливий суд» – все це лише елементи цинічної гри, якою забавляються герої-перевертні, одержуючи свій «ковток екстрему», свій «адреналінчик».

Гра з небезпекою викриття, зривання маски «респектабельності» виявляється гострішою за розваги в «мисливському господарстві» з його свіжиною, горілкою, сауною… Недаремно так багато раз кидаються туди й назад, до викриття і до замазування своїх гріхів,

Моргалов, маріонетка Олексій. Лише Гаранін тихо зловтішається ситуацією, щиро обурюючись проти крадіжок у нього самого, «папи»: «*Лиха без добра не буває!* – кричить він Моргалову. – *Ось тебе, гниду, розкусив! Але ж довіряв!*» [Крим 2006: 108].

Та ось уже відбувся «суд» (зі слідчим, адвокатом, суддею), викликано для «вистави» справжнього свідка у справі (зека із зони). Справу з'ясовано. І тут, у процесі суду, Гаранін нагадує жінці-судді, «про чесність якої легенди ходять», як він «розрахувався» був із нею: дав дочці квартиру, а суддя натомість «за недоведеністю» закрила справу Моргалова про крадіжку державних грошей. «Головне, що всі, Віро Федорівно, – пояснює він судді свій «*кодекс честі», – уловили суть проблеми. Ви зрозуміли, що Моргалов – моя людина, а навіщо травмувати мене, що так чуйно й уважно поставився до вашої квартирної проблеми? Я це не забув*» [Крим 2006: 119]. Так діє всюдисущий закон взаємної вигоди: я тобі, ти – мені, закон країн третього світу, де панує його величність дефіцит – грошей, квартир, совісті, а керує всевладна корупція.

У кінці п'єси постають нові несподіванки. Розіграний для екстремалів «суд» не канув у небуття. На прощання Ліля вручає Гараніну касету – «маленький сувенір». «Так, шантаж, значить, – підсумовує Гаранін. – І скільки коштує твоя «фільма»? – на що мила дівчинка спокійно відповідає: «*Один відсоток вашого капіталу. Це – по-божеськи. Моргалов у вас більше украв*» [Крим 2006: 142]. І запевняє: «Заплатили – і я зникла».

Справді, одержавши кредитну картку клієнта, Ліля пориває стосунки зі своїм таємним помічником Олексієм, який сподівався на «майбутнє» з дівчиною, і, одурюючи й заспокоюючи закоханого чоловіка, дзвонить іншому – коханцю, який нібито чекає на неї десь у тій самій щасливій «офшорній зоні». Але це ще один міраж, брехлива казка, в яку, виявляється, вірить і ця хитра, підступна дівчина. Коли вона, вирішивши свої проблеми, чекає на літак, за її спиною «хитнулася тінь людини в ледь освітленому виході, – і хто ця людина, ми, напевно, вже не розгледимо» [Крим 2006: 146]. Обдурюючи одне одного, злочинці, врешті-решт, обдурюють себе. Круговерть зла, отже, не завершується: обман, підступність одних породжують своїх двійників – ланцюг здається нескінченним.

Що ж комічного можна знайти в цій загалом-таки похмурій, навіть страшній трагікомедії? Сумну істину, що шахрай, злодій у іншого шахрая краде, що довколишній світ, тільки-но колупни трохи глибше – суцільне шахрайство. А правда, справедливість існують лише як далекі, майже фантастичні абстракції (адже у п'єсі нема жодного позитивного або просто нормального героя). Всі лицедії – люди з двома обличчями, перевертні, злочинці – породження нестабільного, розкладеного світу без духовних орієнтирів, світу більших чи менших грабіжників, що моляться одному ідолу – вигоді, грошам. А всі їхні брудні і підступні вчинки служать, як це не курйозно, єдиній цілком банальній меті – стати заможною (а згодом, може, навіть порядною) людиною – десь там, в інших краях, далеко від батьківщини. Далеко від тих, хто їх знає.

Тут напрошуються певні аналогії. Так, аналізуючи творчість І. Костецького – і прозову, і драматичну, С. Павличко зазначала, що герої її – «маленькі люди» з «маленькими почуттями» (не так в соціальному, як у моральному відношенні), «маски, що вражають своєю банальністю» (йдеться про п'єсу Костецького «Близнята ще зустрінуться») [Павличко 2002: 350]. «Такими самими абсурдними, – продовжує дослідниця, – у своїй банальності були герої оповідань Костецького на сучасну тематику, «вони мали похмурий, бекетівський колорит. Автор створив неповноцінний світ, заселений неповноцінними, навіть гидкими людьми, яких він не любить і яким не співчуває». Це ж можна сказати і про п'єсу А. Крима, хоча в останнього огида до його героїв не така глобальна, і виросла вона, скоріш усього, на соціальному і політичному грунті (злочинці-перевертні, виховані дволикою державною системою).

Фантасмагоричність драматичних колізій і ситуацій – при відсутності наскрізного драматичного конфлікту – виявляється чи не найповніше і в трагікомедії А. Крима *«Євангеліє від Івана»* [Крим 2006], написаній у 2003 році.

Дійові особи п'єси – вчорашні колгоспники, сільська інтелігенція, хазяї-фермери (бухгалтер, ветеринар, сільський голова, фермер Іван, що «всі гроші в землю вбухав»),

районне начальство (навіть банкір), інвестори – італієць і німець. Стосунки, які складаються між героями, непрості – як завжди у А. Крима, нерідко просто-таки дивні, курйозні, анекдотичні.

Після експозиційної сцени – палкої, щирої молитви Івана до ікони Архангела Михаїла з проханням допомогти («Сьогодні життя моє вирішується: бути мені на землі чи не бути, і якщо банкір не дасть кредиту, то кранти мені…») виникає перша анекдотична ситуація. Щоб підтвердити свою кредитоспроможність, Іван «позичає» у селян худобу, яку хоче продемонструвати банкірові як свою. Йому допомагає ветеринар, Петро Григорович – друг і однодумець. Ось він «доповідає» Іванові:

Петро Григорович. *Половина вже в хліві (йдеться про худобу – О. Х.). З ночі зганяю. Ось, записав усе. (Дістає папірця). Сорок корів і тридцять п'ять свиней. Видав розписки. За кожну корову по трояку за добу, а за свиню – по дві гривні. Всього виходить сто дев'яносто*.

Іван вражений («*І кум гроші взяв?*»). Почувши ствердну відповідь, герой дивується небаченому досі меркантилізму, що запанував серед односельців:

Іван. *От народ! Всього на кілька годин позичаю худобу, поки цей банкір печінку мою перевіряти буде, а вони – урвати, урвати….*

Фарсові, комічні сцени продовжують розгортатися й далі: буде ще історія з поділом церкви між «нашими» і «московськими» перед Великоднем: «У нашого народу інші забави. Бога в церкві поділити не можуть»; будуть Іванова конспірація і його ж філософствування про землю, лінивих і працьовитих, його сповідь перед іконою Архангела Михаїла у гріхах…

Курйозність і трагізм загальної ситуації (людина просто хоче бути хазяїном на своїй землі, а їй всіляко перешкоджають) зростають, творячи вже не трагікомедію, а трагіфарс. Визначаючи драматургію як мистецтво крайнощів, відомий дослідник драми Ерік Бентлі відзначав, що трагедія і фарс є двома «крайніми випадками театрального мистецтва» [Бентли 1976: 315].

«Ці полярні елементи, – додають сучасні теоретики драми, – стикаючись, підтверджують існування в жанрі закону дифузії, що збагачує жанрові форми. А гібридизація, яка діє на основі цього закону, в системі жанрів веде до їхнього оновлення, до виникнення нових жанрових форм, до найпарадоксальніших міжжанрових сплавів» [Галич 2001: 311].

Подальші події підтверджують цю дифузію трагіфарсовості і певну, дуже характерну, закономірність: побільшення комічно-фарсових ситуацій у п'єсі «Євангеліє від Івана» водночас поглиблює трагізм основної, центральної колізії (людина і земля), ширше – трагізм драматичного конфлікту між добром і злом.

Нову фарсову нотку вносить у дію п'єси бухгалтер Василина. Вона вимагає у того ж таки нещасного фермера гроші – «двісті долярів» за «вигадані на воді» два баланси («Вигадати два баланси на воді – це тобі не коровам хвости в'язати. Востаннє роблю. Гроші ти мені не платиш, то який інтерес»).

Кульмінаційним моментом п'єси є очікувана поява банкіра з промовистим прізвищем «Волдирюк». Звертаючись до багатостраждального Івана, банкір каже: «*Ну, здоров, товаришу камікадзе!*» І додає: «*Це я всіх, хто сільським господарством займається, так називаю*». За гіпотетичний кредит (чи дасть, чи ні?) Іван повинен **вже давати** немалу мзду: виставити святковий обід, подарувати банкірові кабанчика на півтонни. Спроби ж фермера виглядати респектабельніше (він «представляє» за порадою сина банкірові бухгалтера, «фершала», секретарку) викликає у Волдирюка лише злісне невдоволення («От жирують!»).

Під час обіду з'являються ще гості – «районне начальство»: Макухович,[31] що привозить із собою інвестора, німця Глобке, що згодом виявиться аферистом. У другій дії Івана оббирають, лають, кривдять уже всі: «Вчора охорона праці приходила, цілий день мозок довбали, сьогодні санепідстанція, завтра ще хтось жили мотати буде! Он Макухович сто папірців прислав, звіти вимагає…», – приречено говорить Іван. Всі навалюються на фермера з якимись шкурними вимогами, а за кілька днів до збору врожаю Івана оголошують

[31] Макуха – жмих, відходи соняшникового насіння при виготовленні олії, від цієї назви походження прізвища.

банкротом. «Ділова» Василина радить: «Продай, що можна, і тікай до жінки в Італію!» Та героя ця ідея не приваблює.

Іван. *А землю?.. Землю на кого покину?*

Василина. *Дурний чи придурюєшся? Кому твоя земля потрібна? Тисячу років лежала і далі лежати буде! От треба було взяти гроші у німця і відгрузити йому землю в рейх. Нехай вони там з тією землею мучаться* [43].

Колись В. Стефаник показував у своїх новелах, як любов до дітей стає для мужика землероба прокляттям («Кленові листки», «Новина», «Катруся»). Сьогодні український драматург показує, як таким прокляттям стала любов селянина до землі, до того славетного українського чорнозему. Спритні шахраї навіть пробують, як це було в роки другої світової війни й окупації, вивезти її, землю, ешелонами у той же «рейх», до Німеччини.

У патетичному прикінцевому монолозі [дія друга, ява 4] Іван проголосить справжню оду землі і тим мученикам, що вірно, незрадливо, по-синівськи ніжно люблять її, хочуть і уміють доглядати, обробляти, пестити.

Іван. *Ви мене за бидло маєте – давай, Іване, паши, а ми тебе, як корову за чотири дійки з ранку до ночі, ми тобі сотню перевірок, тисячу контролерів!.. Ми тобі дулю дамо… Такий, видно, хрест на мені… Прадід кріпаком був, діда в Сибір запроторили, мати з батьком після війни залізо з землі виковирювали за голодний трудодень, сестри з братами тікали від землі, як від чуми. Один я залишився. Гадав, настав мій час. Але ви останнє хочете зганьбити – землю! Землю, що тисячоліття годувала народ наш!* [Крим 2006: 59]. І характеризує нову владу, «господарів життя»: «*…Потім прийшли ви… страшніші за сталіних та гітлерів. Тому що ви любов народу до землі в душах розтоптали, перетворивши нас у сумну худобу. Ех, дав нам Бог серце та не дав розуму!*» [Крим 2006: 59 – 60].

Закінчується трагікомедія по суті трагічною, а по формі комічно-одіозною сценою конфіскації Іванового добра – господарства, а потім будинку з усім домашнім нехитрим скарбом. Особливо лютує при цьому дійстві судовий виконавець Ганька Гарькава. Характерно, що в її мові при обшукові й описові речей з'являється калічена російщина, погрози й канцеляризми, типові для часів репресій: «Поняті, заходьте! Заходьте, ви не в гості к йому, нечаво там ноги об коврики терти!»; «…дєлаю опись й ізимаю імущество, каковоє находиться в етом помещенії»; «За оскорблєніє отвєтітє по полной програмє. Я сєйчас замєсто государства!»; «Постороннєє ліцо, молчать! Вот сєсть і молчать, когда закон работаєть!»; «У нас одна державна мова: бабки на стол!»; «А в тюрму загремєть? В три моменти організую. Протів государства?..»; «Молчать! Бєзграмотние корупціонери! Бюджет наш гробіть? Всєх посажу!» – і т. д., і т. п.

Підсумовує «конфіскацію», що її так запопадливо (відчула себе «фігурою») здійснює Ганька, ветеринар, приятель Івана: «Раніше в селі, – говорить він, – котра дівка була або страшна, як війна, або сволота остання, то сама бігла до пруду топитися, а сьогодні, бач, другу роботу собі знайшли!» [Крим 2006: 61].

Вже зазначалося, що розлогі монологи Івана в п'єсі – роздумливо-сповідальні, оповідні, алегорично-казкові – допомагають висвітлити центральну ідею твору: *ідею любові людини до землі*, цієї правічної матері-годувальниці. І високої поваги до такої людини. Це – як рефрен до всіх подій: трагічних, фарсово-анекдотичних, сумних. Одкровення Івана набувають особливої емоційної сили, бо вкладені у форму молитви перед стародавньою іконою Архангела Михаїла, яку дід «по всіх Сибірах проніс». Останній, завершальний монолог – саме такий. Він закінчується проникливими словами: «У людини можна забрати все: хату, гроші, меблі. Навіть життя. Але якщо людина не захоче, одне в неї забрати не можуть – душу. А моя душа – це земля» [Крим 2006: 75]. Згодом друзі – Іван, Петро Григорович, Гріша підсумують: «Пісню свою ми все ж відстояли» (йдеться про державний гімн України «Ще не вмерла Україна»). «Може, й душу відстоїмо, га, Іване?» – запитує Петро Григорович. І у відповідь чує: «Відстоїмо, Петре Григоровичу. А не відстоїмо, буде одним народом на землі менше…» [Крим 2006: 76].

Гостроактуальні, цілком сучасні драматичні ситуації, неореалістична стилістика (сучасне побутове мовлення, дещо огрублене жаргонізмами, просторіччям, вульгаризмами,

російсько-українським суржиком) творять широке поле драматичних текстів А. Крима, розгорнутих для театрального втілення. В жанровому плані в них поєдналося все: трагікомедія, трагіфарс, елементи мелодрами і драми сатирів. Це синтетичне мистецтво найбільшою мірою відповідає строкатості, розхристаності сучасного життя.

Література: *Крим 2006:* Крим А. Євангеліє від Івана. П'єси. – К.: ВЦ Просвіта, 2006.; *Бондарева 2006*: Бондарева О. Міф і драма в новітньому літературному контексті поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с.; *Франко 1917*: Франко І. Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і сила. (Зб. оповідань) // ЛНВ, 1917, Кн. 4.; *Павличко 2002*: Павличко С. Теорія літератури. – К.:Основи, 2002.; Бентли 1978: Бентли Э. Жизнь драмы. – М., 1978.; *Галич 2001:* Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Підручник. – К.: Либідь, 2001.

В статье исследуются эстетические искания известного писателя Анатолия Крыма в его драматургии. Анализируются пьесы «Нелегалка», «Жага екстрему», «Євангеліє від Іонна», посвщенны современным проблемам жизни, художественный дискурс которых развертывается у формате неореалистической поэтики.

Ключевые слова: Анатолий Крым, драматургия, эстетические искания, конфликт, герой, проблематика.

Ольга Цурканюк, асп. (Київ)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 82-312.1.

Естетичні координати творчості Михайла Клименка

У статті здійснено спробу розглянути самобутню творчу індивідуальність митця, характер його художніх шукань, жанрове розмаїття.

***Ключові слова**: поет природи, українське шістдесятництво, герметизм, білий вірш, верлібр, хокку, танка, рубаї.*

Olga Zurkanuk, Mikhailo Klimenko's aesthetical facets of creation.
This article is an attempt to consider original creative individuality of Mikhailo Klimenko.

***Key words**: poet of the nature, shistydesyatnyky, hermetyzm, blank verse, verse, hokku, tank, rubio.*

Творчість українського поета Михайла Клименка – неординарне явище в поезії XX століття. Ця неординарність полягає в особливо ніжному, чуттєвому ставленні до природи, спроможності зазирнути в глибинну суть речей і явищ, надати значимості будь-якій піщинці Всесвіту.

Перша збірка М. Клименка «Сині очі весни» (1956) була опублікована в середині 50-х років. Її вихід припав на той час, коли в поезії переважала стандартизація, тому декларування митцем нових світоглядних і мистецьких позицій стали відправною точкою мистецького розвою повоєнної доби. На думку В. Грабовського, поетичне кредо митця, заявлене в першій збірці, розбудило шістдесятників: «Її вихід припав на той час, коли в поезії переважала риторика, тож молодий голос Клименка нагадував перший весняний грім, що лунко прокотився по небу і розбудив нові поетичні сили в особі Івана Драча, Василя Симоненка, Ліни Костенко, Миколи Вінграновського. Відтоді українська радянська поезія не мислиться без імені Михайла Клименка» [Грабовський 1981: 2].

У періодиці протягом другої половини XX століття надруковано десятки рецензій, статей, в яких розкриваються різні грані творчого обдарування письменника. У новітній українській літературі творчість М.Клименка не знайшла належного поцінування критикою. У виданні «Історія української літератури XX ст.» (1998) упорядники обмежились дуже стислим визначенням: «У натурфілософській ліриці розкрилося творче обдарування Павла Мовчана та Леоніда Талалая. Тенденція до синтезу публіцистичних і медитативних мотивів виразно помітна в В. Коломійця, Тамари Коломієць, М. Клименка…»[Історія української літератури 1998: 83 – 84]. Особистість письменника лишається не розкодованою читачем, оскільки більшість його поетичного зібрання досі лишається в рукописах. На часі – осягнення рівня мистецької досконалості його творів, самобутності поезії митця.

М. Клименко – тонкий майстер пейзажної лірики, поет глибокого розуміння природи. Він нічого не пропускав, в усе пильно вдивлявся, до всього прислухався: «з землі позиркують півонії ростки…/ А може – дзьобики вони /Буслят, / Що проклюють весняний день наскрізь», «багряна шипшина / Присіла край шляху, /І ниже намисто», «співає піді мною ряст», «шепнув щось дощ / На вушко – й листяно / Каштан озвався і тугі / Гілки навстріч дощеві виставив». Читаючи його поезію, відчуваємо постійну присутність автора в цьому світі, вербальний і духовний діалог між ними. Поет не просто споглядає красу природи, а дає можливість читачеві долучитися до її життя, радіти й сумувати з ним.

У віршах присутні густі насичені образи, що розкриваються читачеві за допомогою художньої деталі, майстром якої він був, щедрі метафори, багата палітра барв, звукова поліфонія. Багато психологічно-ліричних словосполучень письменник присвячує деревам: калині, яка «у снігу схилилася, / Й коралі, / Наче кров, на холоді горять», вербі, що «долу гілля опустила», каштану, якому «шепнув щось дощ / На вушко – й листяно / Каштан озвався і тугі / Гілки навстріч дощеві виставив», яблуні, соснам: «Стрункий сосняк – / Растреллівські колони – / Ген підпирає небо голубе, / І крони-капітелі в сині тонуть, / Довершеністю зваблюють тебе» [Клименко 1981: 31].

Захоплення квітами, дивом їх народження, розквіту, цвітіння й згасання присутнє в багатьох творах письменника. Тонко психологічний, чуттєвий лексикон ліризму розкривається у віршах, навіяних цвітінням.

Природа Клименкової художньої естетики включає в себе романтичний погляд на світ, бо він для нього – вічне диво. Легко, без будь-якої штучності поет завжди його персоніфікує, надаючи не лише фізичним явищам, а й абстрактним поняттям людських рис. Класично прості і природні персоніфікації зустрічаються уже в ранніх творах поета: «Найперша травичка», «Струмок», «Пролісок», «Осінні яблуні», «Калина» тощо. Персоніфікації митця – глибоко індивідуальні, багатогранні й філософічні: «Як важко яблуням! / Де їх дівоцтво ділось / З весели шелестінням, із гулянням, / З танком і співами, що навесні / Вони водили? / Все те,все минуло, / Й на зміну дням тим, повним жартів, / Сміху / І безтурботності, – надходять інші, / Дні материнства…» [Клименко 1956: 65].

Д. Павличко найкраще означив художньо-естетичне спрямування його поезії: «Радощі за сам факт життя, подивляння сонцем як джерелом життя, зворушення душі від розмови з природою – це панівний настрій Клименкової поезії. З ним зустрінетеся в численних віршах про яблуневий сад, про ліси, про поліські весни та осені, цим настроєм просвітлені найпечальніші спомини найінтимніші рядки сумного Клименкового кохання. Пафос оцього поклику непідробний. Дух сонячної звитяжної сили, що пронизує світ генами народження й росту, відступає восени, щоб перемогти весною, гуде в жилах дерев, грає різними барвами в пелюстках квітів, цей дух постійно возвеличується в Клименковій поезії» [Пасічник 2006: 9].

Власною творчістю М. Клименко найближче стоїть до герметизму. Ця течія виникла і розвинулася в Італії поміж двома світовими війнами і відображала реакцію на тоталітарний режим, культивувала тему самотності особистості: «Найповніше в доробку герметистів проявився трагізм світовідчуття […], зумовлений неприйняттям будь-якого (зокрема, фашистського) режиму, ставши адекватною художньою відповіддю на дегуманістичний виклики історії» [Павличко 1969: 221 – 222]. Герметизм поета сформувався на українському ґрунті. На світовідчуття письменника та самозаглиблення в собі вплинули соціальні зміни, що позначилися на бутті українського народу трагічними наслідками: репресіями, голодоморами, боротьбою проти окупантів. Не пройшли повз нього і на все життя залишилися в пам’яті враження юнацьких літ: загибель батька на фронті, смерть матері, виховання молодших братів та сестер. Як наслідок – ізоляція митця від дійсності й трагізм світовідчуття.

М. Клименко поєднав у своїй творчості традиції й новаторство. Поет розширив свій творчий діапазон не лише художніми ідеями, яскравими й поліфонічними образами, філософським наповненням віршів, а й формою своїх поезій. Переважна більшість поетичних творів письменника написана неримованим білим віршем і зовсім вільним розміром. Учителями М. Клименка стали В. Вітмен, П. Неруда, Ф. Гарсіа Лорка, Назим Хікмет. Він

часто цитував їхні вірші напам'ять, про що писав В. Грабовський, маючи в своєму зібранні поетичні збірки багатьох зарубіжних класиків, подаровані йому М. Клименком: «Не знаю, де він знайшов спільну точку дотику з поетичними орбітами цих велетів, але він її знайшов, і одразу. Клименкове слово стало по-філософськи виважено мудрим, думки – глибокими, а його поезія заграла сотнями нових барв» [Грабовський 2006: 46]. Митець, увібравши в себе силу поезії П. Неруди і В. Вітмена, почав писати по-новому, нікого не наслідуючи, бо розумів поезію як глибоко особистісне явище, джерела якої – у вічній таїні природи і загальнолюдських цінностях. Саме в цій формі найвиразніше розкриваються мальовничість і пластичність образів, ліричність й емоційна повнота, властиві його поезії: «У хризантемах / Відчув я холод зими, / Побачив сніг і мороз / І здригнувся… / А квіти цвіли безжурно / І хизувалися білизною…» [Клименко 1991: 91]. На думку Д. Павличка, талант поета найкраще розкрився у білому вірші та верлібрі.

Митець захоплювався літературою Сходу, особливо тяжів до японської та іранської поезії, зокрема, до творів Ісікави Такубоку**,** Мацуо Басьо, Омара Хайяма, Гафіза Шіразі. Він легко освоїв для себе та творчо застосував східні форми: хокку, танка, рубаї. На думку Д. Павличка, М.Клименко найкраще з усіх в українській поезії опанував закони японського трирядкового вірша хокку.

Більшість свого часу поет приділив вихованню молодої поетичної зміни. Михайло Клименко став неофіційним вчителем молодої когорти літераторів, що його обожнювали, і сформував власну поетичну школу. Він мав хист помічати і підтримувати молоді таланти, допомагав їм зростати, вдосконалюватися. Знайомство з письменником для десятків початківців стало благословенням на творчу долю. Михайло Клименко завжди наголошував, що «поезія – це тільки те, що від душі і – для душі». Був категорично проти псевдопатріотичних творів. Як вправний стиліст жодного рукопису, жодного автора не залишав невиправленим. На сторінках із поетичними й прозовими спробами, у вже видрукуваних книжках натрапляємо на виправлення, зроблені його рукою. Творчим знахідкам завше і щиро радів, ставив схвальний «плюс», проти невдалих рядків – «мінус». До творів усіх початківців, з якими спілкувався, доклав свою щедру руку. Митець створив школу молодих поетів, яка існувала багато років. Серед них: М. Пасічник, М. Сич, В. Грабовський, М. Павленко, І. Ліберда, В. Лясковський, П.Опанасенко, М. Жайворон, П.Білоус. З його напутнім словом друкувалися в житомирській обласній газеті перші поетичні добірки В. Гуменюка, М. Ковальчука, Г. Іванюхи, І. Шевченко, Б. Остапенка.

М.Пасічник влучно схарактеризував творчий доробок М.Клименка: «Вся творчість його змістовного і відповідального життя нагадує величезний айсберг, який на дві третини захований під ватерлінією власного творчого архіву. Сьогодні настав час потроху піднімати його, цей айсберг, з глибин, аби читацькому оку відкрилося те, що було захованим від нього або через надзвичайну вимогливість до себе Михайла Клименка, або через неможливість вчасно, за життя, видати написане і часто вже навіть підготовлене до друку ним самим» [Пасічник 2006: 213].

Література: *Грабовський 2006:* Грабовський В. Його пісень цілющі трави // Лицар синіх очей весни: До 80-річчя Михайла Клименка. Спогади, світлини, поезії. – Житомир: М. Пасічник, 2006.; Грабовський В. Співець Полісся // Народна трибуна. 1986. – 6 грудня.; *Історія 1998:* Історія української літератури ХХ століття*:* У 2. т. – Т.2. / За ред. В. Дончика. – Київ: Либідь, 1998.; Клименко 1981: Клименко М. Відродження // М. Клименко. Глибока струна. – Київ: Молодь, 1981.; *Клименко 1956*: Клименко М. Осінні яблуні // М. Клименко. Сині очі весни. – Київ: Радянський письменник, 1956.; *Клименко 1991*: Клименко М. Передчуття // М. Клименко. Призначаю побачення рястові. – Київ: Рад. письменник, 1991.; *Літературознавча 2007*: Літературознавча енциклопедія*:* У 2 т. / Упор. Ю. Ковалів. – Київ: Академія, 2007. – Т. 1.; Павличко 1969: Павличко Д. Яблуневе натхнення // М. Клименко. Поезії. – Київ: Молодь, 1969.; *Пасічник 2006*: Пасічник М. Очима зелених прозрінь: З маловідомих і ненадрукованих поезій Михайла Клименка // Лицар синіх очей весни: До 80-річчя Михайла Клименка. Спогади фото світлини, поезії. – Житомир: М. Пасічник, 2006.

Ольга Цурканюк. Эстетические грани творчества Михаила Клименка.
В статье рассмотрена творческая индивидуальность Михаила Климента, художественные искания, жанровое богатство.
***Ключевые слова**: поэт природы, шестидесятники, герметизм, белый стих, верлибр, хоку, танка, рубаи.*

Галина Юзьків, асп. (Київ)

ББК 83.3 (4Укр)
УДК 82-312.1.

Еволюція любовної лірики Василя Симоненка

У статті висвітлена своєрідність любовної лірики Василя Симоненка від інфантильних переживань юнака до платонічних уявлень про кохання.
***Ключові слова**: любовна лірика, автор-прототип, ліричний герой, образ, дискурс, поетика.*

Halyna Yuzkiv The evolution of Vasyl Symonenko's love lyrics.
The article deals with the uniqueness of Vasyl Symonenko's love lyrics from experiences of adolescent child to the platonic ideas about love.
***Key words**: lovesong, author-prototype, the lyrical hero, image, discourse, poetics.*

Василя Симоненка сучасники вважали насамперед поетом громадянської мужності, категоричної безкомпромісності [Світличний 2010: 618 – 619], національної ідеї, пов'язаної з загальнолюдськими цінностями, з поняттям людської гідності [Дзюба 2010: 631]. Не будучи новатором форми, він своїми збірками «Тиша і грім» і «Земне тяжіння» відмовився від «дешевої популярності», вистояв проти «пінявого виру» тогочасного віршування [Стус 2010: 640]. Тому любовна лірика поета у сприйнятті критики і читачів лишалася на узбіччі його творчої спадщини. хоча відсвічувала романтизованими уявленнями про високе сердечне почуття, що облагороджує душу лицарським ставленням до коханої. Мабуть, більш сублімованіших переживань в українській поезії не траплялося.

У ранніх віршах «Пісеньки» ще досить виразні інфантильні уявлення про любов, коли несміливий парубок, виглядаючи дівчину, зізнається: «В мене смілості нема / І двох слів сказати». Він не ще здогадується про справжній сенс любові, вона навіть його відлякує, викликає асоціації із «заразною» «весняною хворобою», про що йдеться в однойменному вірші, початкова назва якого – «Любов». Не дивно, що протилежна стать викликає в ліричного героя стан ніяковості, розгубленості, привносить в його життя щось невідоме, переповнює його каскадом риторичних, експресивного забарвлених питань: «Що вам треба, золотисті коси? / Що вам треба, очі голубі?» («Ходить вітер п'яний і голосить…»). Він, перебуваючи у стані душевного дискомфорту, не знаходить сподіваної відповіді, може лише здалека споглядати об'єкт свого ще не усвідомленого зацікавлення або жалітися: «Та мені не хочеться гуляти, / Бо тебе немає поміж них», тобто серед хлопців і дівчат («Біля клубу лине в небо пісня…»). Він перебуває або у стані очікування, вслухаючись у себе, відчуває, «мабуть, серце про любов співа» («Щось нове у грудях забриніло…»), або не здатний через свою ніяковість порозумітися зі своє обраницею, в якої «холодні очі – / Зневага у них і сміх», тому розбудовує різні варіанти можливої зустрічі, що так і лишилися нереалізованими («Я б також»), або скаржиться, що «дівчинку хорошу / Я не вберіг» («Яром та долиною»).

Ліричний герой дуже схожий на свого автора-прототипа. До них обох поет, визнаючи інерцію інфантильності, ставиться з добродушною іронією, зізнаючись: «Чомусь лиш мамі вірити не хочу, / Що я завжди дитиною лишусь». У автобіографічному вірші «Вже два десятки стукнуло хлопчині…», що мав й інші назви («Собі самому», «На честь свого двадцятиріччя»), йшлося не так про материнське ставлення до сина, як про його, з погляду матері, дещо запізніле подорослення. Тому він, не здатний адекватно висловити свої сердечні почуття, втрачав свою любов, що була «така сумна, така близька до сліз», однак вона, обурена його нерішучістю, невмілістю почути її, «аж тремтіла. щоб мене побить / За усмішку

і за пусті розмови, – / Я був школяр, хіба ж я вмів любить!» («Компаньйонка»). Аналогічні зізнання – досить типові для ранньої лірики В. Симоненка, сконцентрованій на питанні: «Де знайти я слова зумію, / Щоб сказать, як тебе я люблю?» Ліричному героєві лишалося самобичування, самоприниження себе, своєї чоловічої гідності, самоусвідомлення власної нікчемності поряд з омріяною *нею*: «Я був бездумний, млявий, як амеба…»

Будучи потайним, ліричний герой навіть приховує ім'я коханої, яка, очевидно, й не здогадується про це, шифруючи її в блокноті двома ініціалами, аргументуючи свої таємничі дії тим, що приховує запис від себе, бо «тебе кохаю, / Хоч ти й не варта на любов мою» («Два ініціали»). Зробити першим крок до співрозуміння такий соромливий персонаж, закомплексоний на самотності («Упала ніч…»), не може зважитися («Ходить хлопець кругом хати…»), тому нафантазовує собі, що він міг би сказати коханій, «коли б мені ти серце принесла» («Т. К.»). Навіть перше трепетне побачення, якщо воно вже відбулося, не знімає флеру інфантильності ні з цнотливого ліричного героя, ні з вимріяної її, не схожої на інших дівчат, лише наповнює юні душі новим відкриттям світу і себе в ньому, коли ще, як їм здається, ніколи «ще так весна не співала» («Сонце ясними бризками…»). Вони перебувають у стані споглядання, боячись або забороняючи перейти межу дозволеного, тому можуть освідчуватися навіть фліртувати, але тільки ліричний герой її намагатиметься пригорнути, то може почути від неї категоричну відсіч «жартів оцих не терплю» («Любиш? – сказав дівчині…»). Правда, за мить вона зізнається, що «хлопців усіх люблю, / а одного кохаю».

В. Симоненко у невибагливих любовних романах ліричного героя, який ще не пережив ініціації справжнього кохання, спирався на народну етику вірності. Живучи серед фольклорної стихії, поет часто використовував народнопоетичну семантику любовного змісту, тобто послуговувався традиційним досвідом інтимного порозуміння, коли парубок, наприклад, просить у дівчини напитися води з криниці. Однак народна мудрість, закодована у відповідній символіці, його не вдовольняє, бо реальне почуття виявилося місткішим: «Ой, напивсь води, але любові, / Я водою в серці не згасив» («Повертався пізно з косовиці…»). Ішлося про особистий досвід любовного знання, що для юного ліричного героя, який ще перебуває у полоні мрій, починається з натяків, з таємних знаків, що приносить «Тихий сплеск весла об темну воду / І зітхання молодих грудей» («Луг дихне в обличчя прохолоду…»), з екстатичного, ще не усвідомленого враження («Осіння мелодія»). Він ще не здатний розібратися у своїх почуттях («Я не знаю, хто ти, що ти, чи люблю тебе, чи ні…»), ще не знає сучасного, живе своїми бажаннями, що мають зреалізуватися в майбутньому: «…хочу тільки одного: / Стуку серця дорогого біля серденька мого».

Коли вчитатися у ряд любовних віршів такого змісту, мимоволі можна прийти до висновку, що об'єкт зітхань ліричного героя – вигаданий, скільки б він не твердив: «Ти до мене прийшла не із казки чи сну…». Наприклад, вимріяна наречена з однойменного сонета загубилася у просторі і часі, тому ліричний герой, не уявляючи собі, яка вона насправді, весь перебуває у стані очікування її появи: «Я жду тебе, я жду тебе і кличу, / А ти така чарівна й таємнича / І недосяжна, як оцей сонет». Переживання, очевидно, були містичними, тому назва твору взята в «лапки». У ранній ліриці В. Симоненка несподівано з'являються релікти куртуазної літератури, перекинуті в несподівану для неї ситуацію, в реалії середини XX ст., коли ініціативу часто перебирала на себе жінка, порушуючи усталені гендерні стосунки. Тому в іронічному верлібрі «Ти стояла під стендом, зіпершись на руку…» рішуча героїня першою підійшла до свого соромливого обранця, назвавши себе васалом свого сеньйора. Така, традиційна з погляду патріархального суспільства статева субординація мала полемічну спрямованість, що, очевидно, зачепило фемінізованого юнака, який «зрозумів, що ти – сеньйора, / А я, навпаки, – васал».

Поступово в ліриці В. Симоненка образ жінки набуває ледь помітних обрисів, але без тілесних ознак, хоча іноді наводяться певні портретні штрихи («Така проста й не сміла, / Мов та, що в снах являлася мені. / І, мов достиглі ягоди, горіли / Монгольські очі теплі і сумні»), посилюється символічне, частотне називання губ, очей, іноді рук. Воно виконувало переважно атрибутивну функцію означування жіночого тіла, що іноді набувало смислового узагальнення: «Світ твоїми, моя люба, // кучерями пахне!». Поет часом обмежується

криптонімом Т. К. (Тамара Коломієць), присвятою-натяком («Чорнявій математичці»), іменем, наприклад, Світлана («Ти байдужа, як мертве місто…»).

Конкретизація образу коханої жінки відбувалася переважно на платонічному рівні. Вона, «заквітчана і мила», «випливла» ліричному героєві «з туману / […] юнацьких несміливих снів», мала ангелоподібний вигляд, так приголомшила його своїм явленням, що в нього не лишилося жодного виходу, як рушити за нею: «Прийшла любов непрохана й неждана – / Ну як мені за нею не піти?» («Вона прийшла»). Цей мотив вишуканої сублімації неодноразово варіювався у віршах В. Симоненка, іноді наближаючись до реальних обрисів («Осінній вечір морозом дихав…»), розгортався у новелістичний сюжет побачення в театрі та мандрів «блакитним містом», сповнений світлого душевного піднесення, що лишило глибокі спогади в ліричного героя: «Тільки досі знаю: не здалося, / Так і залишилося, як було, – / То не скрипка кличе, а волосся, / Що тобі спадає на чоло» [Симоненко 2010: 205].

У такому разі «Світ здається сонним і порожнім, / Як тебе немає поблизу» («Світ який – і не оглянуть зором…»). Високий субліматив ний рівень сердечних переживань в ліриці поета вказував на понижене лібідо, до якого автор ставився з пересторогою, не шкодував саркастичної їдкості, як у сонеті «Гіпербола». На фоні печерної порожнечі, коли «на серці пусто», даремно «шукать невинності в паскудної гетери, / Коли вона з-за дивної портьєри / Явилась гола дурнику малому».

Сексуальній стихії немає місця в ліричному просторі В. Симоненка. Ліричний герой-максималіст з осудом ставиться до еротичних бравад і смакувань «безвусих юнаків», зізнається «Я не хотів про тебе / Розповісти завзятим брехунам, / Які б моє кохання осміяли» («Мені здавалась пошлою й бридкою…»). «Еротичне «мамбо італьяно» у виконанні саксофона звучить йому неприйнятним дисонансом («Вулична сцена»), як і урбаністичні пейзажі, що їх заповнюють «жінки, розкішні і вродливі, / Очей опущених прихований екстаз, / Рожеві губи, вогкі і примхливі – / Я вас любив і проклинав не раз!» Наведені рядки з вірша «О, ці міста, мов електричні скати…», в яких помітний відгомін двозначних міських мотивів В. Сосюри, виявляють неоднозначне ставлення В. Симоненка до еротичної семантики, що одночасно відштовхувала його і принаджувала. Разом з тим вона була конкретнішою, пластичнішою, ніж платонічні сентенції поета, хоча в його доробку не переросла в еротичну лірику, лише у пізніших поезіях обмежилася лібідозними натяками, що спостерігаються у вірші «Чадра». Ще відвертіше вони пролунали у вірші «Абажури»: «Чому від мене абажурами / Прикрила сяєво своє?» Зрідка лібідозні натяки могли навіть формувати ліричний сюжет з відповідною драматичною напругою та катарсисом: «Тиша важчає. Терпнуть губи. / Тиша репне навпіл ось-ось. / Припаду я шалено й грубо / До безумства твої волось. // Упаде байдужості маска, / І сполохана вгледиш ти, / Скільки в тиші чаїлося ласки, / Скільки в грубості – теплоти [Симоненко 2010: 227].

Оминаючи тілесну символіку, еротичні відвертості, що можуть являтися хіба що уві сні («Сниться мені невідома Італія…»), В. Симоненко несподівано в петраркістському стильовому контексті спростовує біблійну версію гріхопадіння, вважає вчинок легендарних прабатьків людства, що не підлягає уніфікації чи осудження, початком нового, повноцінного життя. тому господня покара з однойменного вірша трактується як найвище благо, як «радощі, народжені з проклять»: «Адам ходив насуплений, як хмара, / У розпачі кривила Єва рот, / Бо ще не знала ця наївна пара. / Що та жорстока помста і покара / Дорожча всіх утрачених щедрот» [Симоненко 2010: 273].

Таке виправдання осуджуваного епізоду біблійної історії зумовлене твердженням автора, що «зречення плотських радостей протиприродне, а тому жорстоке і реакційне» [Симоненко 21010: 640], хоча платонічна тональність у більшості творів В.Симоненка лишалася незмінною. Будучи моральним максималістом, він тлумачив любов як найвищу цінність людського буття, тому ставив перед собою та своїм ліричним героєм високі вимоги, іноді сформульовані як оксиморон, постійно сумнівався, чи відповідають критеріям істинного почуття властивості його характеру, чи зможе не пошкодити світле почуття.

Література: *Дзюба 2010: Дзюба І. Виступ на вечорі, присвяченому 30-літтю з дня народження Василя Симоненка в Будинку літераторів 16 січня 1965 р. // Симоненко В.*

Вибрані твори. – К., 2010. Світличний 2010: Світличний І. Слово про поета // Симоненко В. Вибрані твори. – К.,2010. Симоненко 2010: Симоненко В. Зібрання творів. – К..2010. Стус 2010: Стус В. Серед грому і тиші // Симоненко В. Вибрані твори. – К.,2010.

В статье освещено своеобразие любовной лирики В. Симоненко от инфантильных переживаний до платонических представлений о любви.

***Ключевые слова**: любовная лирика, образ, дискурс, поэтика.*

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Мар'яна Лановик, проф. (Тернопіль)

УДК 82-3.09 6
ББК 83.3 (4УКр)

Національна пам'ять як форманта літературного простору

У статті порушено проблему колективної пам'яті як основи різних пластів культури та різних видів мистецтва, зокрема літератури, що закорінена у фольклорні матриці національного минулого. У цьому зв'язку аналізуються феномени індивідуального/колективного підсвідомого у працях З.Фройда, К.-Ґ.Юнґа та ін. у їхній проекції на проблеми мови, художнього вираження, дискурсивних практик різних епох та національних літератур. Колективна пам'ять осмислюється у контексті проблем історичного, ідеологічного, соціального, культурного, ґендерного та ін. проявів підсвідомого.

***Ключові слова**: простір літератури, національна пам'ять, колективне підсвідоме, дискурсивний аналіз, пам'ять жанру.*

Для мене народ – це єдність душі.
Освальд Шпенґлер
Скажіть мені, як народ жив, і я скажу вам, як він писав.
Олександр Веселовський

Різні пласти культури характеризуються специфічними формами фіксування та зберігання національної пам'яті. Першість тут, безумовно, належить фольклору, що найбільшою мірою закорінений у пласти минулого, водночас постає джерелом тем, мотивів та образів, художньо-поетичних засобів для мистецтва. Мистецтво, зберігаючи національну самобутність світобачення та світочуття народу, в якому воно твориться, теж набуває здатності поставати скарбницею пам'яті про минулі епохи й події.

Уже в працях Ф. Шеллінґа «Безумовне в людському знанні» (1795) та «Про світову душу» (1798) говорилось про «невимовну» субстанцію мистецтва як про певну універсальну категорію, що об'єднує єдиним потоком мислення окрему націю («дух нації») чи й усе людство («світовий дух»). У низці його праць поняття свідоме й позасвідоме займали центральне місце і були пов'язані з пошуками Й. Гердера в царині особливостей світосприймання в окремих націях та епохах.

У період Романтизму категорія «надлюдського» була представлена в багатьох філософських, естетичних, літературознавчих, трактатах у її зв'язку з трансцендентним, божественним. При цьому досліджувався рівень її присутності в мові художніх творів, в образах та поетичних засобах. Згодом поняття «раса» та «середовище» як позасвідомі елементи творчості активно використовували І. Тен, представники культурно-історичної школи, а їхні думки та погляди значно поглибив та конкретизував данський критик Ґ. Брандес при розробці так званого історико-психологічного методу. Пізніше З. Фройд пов'язав це «невисловлене й неусвідомлене», закорінене у національний ґрунт, з індивідуальним підсвідомим творця: «Дослідження цих народних психологічних утворень аж ніяк не є ще завершеним; але, що стосується, наприклад, міфів, то вони є відповідниками спотворених залишків бажань – фантазій цілих народів, відділених від божества мріями молодого людства» [Фройд 2002: 114 – 115].

Найширше ідея національної специфіки була розгорнута у вченні про колективне підсвідоме К.-Ґ. Юнґа, на думку якого творчість як спонтанне вираження психічних станів, виявляє божественну присутність у людській психіці, тому є явищем позачасовим та позаособистісним. Література, як і інші види мистецтва, є «самореалізацією неусвідомленого», яке промовляє через «несвідому мову» кожного народу.

Проблеми індивідуальної психіки Юнґ переніс у сферу надособистісного, на вищий рівень – на народ у цілому, вважаючи, що, як й індивідуальна особистість, нація переживає подібні життєві фази, досвід проходження крізь які формує її колективне підсвідоме. Суть мистецтва в тому, що воно «піднімається високо над особистим і говорить від імені людського духа і серця усього людства» [Юнг 2002: 133]; «...душевна потреба народу виповнюється у творі поета, і тому цей твір означає для поета насправді більше, ніж його особисту долю, …свідомий він цього чи ні» [Юнг 2002: 136].

Відтак, «кожна людина є подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона є по-людськи особистий, а з іншого, – позбавлений особистісного творчий процес, а митець є у найглибшому сенсі слова «Людиною», … носієм та образотворцем (*Gestalter*) несвідомо діяльної душі людства» [Юнг 2002: 134]. Отже, у кожному творі за індивідуальним криється спільне (національне) підсвідоме, що виливається у загальнолюдське підсвідоме, яке відчитується як досвід чи минуле людства.

На відміну від З. Фройда, який вважав, що функція індивідуального підсвідомого формується в ранньому дитинстві, К.-Ґ. Юнґ трактував функцію колективного підсвідомого як вроджену. К.-Ґ. Юнґ та А. Адлер стали першими, хто здійснив спробу створити так званий «культурний психоаналіз». Згодом на цій основі Ф. Боас визначив неусвідомлюваний характер явищ культури, К. Леві-Стросс розмежував усвідомлювані та неусвідомлювані її моделі, а Е. Фромм проаналізував культурне підсвідоме у спектрі проблем асиміляції та соціологізації.

Прийнявши аксіому Юнґа про вроджений характер колективного мислення, погляд на культуру як проекцію однієї особистості на екран історії, теоретики мистецтва почали розглядати категорію колективного підсвідомого у творі як голос предків та попередніх поколінь, що говорять через автора. Сфера слова (зокрема фольклор та література) постала у цьому світлі акумулятором неусвідомлюваного досвіду, що несе на собі відбиток минулих епох, передається від покоління до покоління та успадковується окремими особистостями і націями як культурна традиція. Відтак, наголошував Юнґ, кожен письменник промовляє разом із голосами тисяч, десятків тисяч, провіщаючи зміни у свідомості доби: «Кожна епоха – це як душа окремої людини, у неї свій особливий, специфічно обмежений стан підсвідомості і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет або віщун надає словесного виразу невисловлюваному цим моментом часу і чи то образами, чи виводить на сцену те, чого очікує незбагненна потреба усіх, – в Добрі чи уві сні, для спасіння епохи чи для її знищення» [Юнг 2002: 131].

Усі ці феномени, що виходять за межі чисто індивідуальних проявів свідомості, фіксуються в мові, яка зберігає те спільне, що було успадковане від минулих епох і культур. Як стверджував Е. Сепір, існують «усі підстави вважати, що мови справді є культурними скарбницями розлогих та самодостатніх мереж психічних процесів» [Сепир 2002: 151], як і те, що механізми мови, у тому числі в її творчому вияві, за своєю природою позасвідомі і далекі від раціональної сфери. На думку вченого, мова є також путівником у культурно-соціальній дійсності. Оскільки люди живуть не лише в матеріальному, а й у соціальному світі, то всі вони «значною мірою підвладні тій конкретній мові, яка стала засобом вираження у цьому суспільстві... Світи, в яких живуть різні суспільства, – це різні світи, а не один і той же світ з різними ярликами» [Сепир 2003: 131]. Тому дві мови ніколи не бувають настільки подібними, щоб їх можна було вважати засобом вираження одної і тієї ж соціальної дійсності. Е. Сепір обстоює думку, що розуміння найпростішого літературного твору передбачає не лише розуміння кожного його слова: «Необхідне розуміння усього способу життя того суспільства, яке відображається в словах і розкривається у відтінках їх значень» [Сепир 2002: 131].

У XX ст. категорія колективного підсвідомого набула широкого застосування у різних сферах. Теоретики релігійної філософії розробляли ідеї релігійного підсвідомого у різних його виявах на тлі різних конфесійних традицій; опрацьовувалась ідея, яка пов'язувала художню творчість із пануючою в суспільстві ідеологією; феміністки в активний вжиток запровадили поняття *колективного підсвідомого жіночої культури* у її протиставленні до чоловічої традиції.

На сьогодні значно розширилось не тільки Юнґівське поняття колективного підсвідомого в його загальному первинному сенсі, а й запропоноване значно пізніше М. Фуко поняття *історичного підсвідомого*, позаяк воно почало включати усі паралельні структури та нашарування кожної епохи (культурні, соціальні, релігійні, естетичні, філософські). У своїй соціологічній критиці М. Фуко спробував виявити історичне підсвідоме різних епох, починаючи з Відродження і до XX ст. включно. Він вважає, що сукупність усіх форм пізнання для кожної конкретної історичної епохи творить свій рівень «культурного знання», яке вчений назвав «епістемою».

Разом з цим, у колі окреслених питань треба завжди робити поправку на національно-історичну аксіологію – систему понять та цінностей, тобто враховувати, що не тільки представник іншого народу, а й представник іншої історичної епохи сприймає і розуміє світ по-іншому. «На основі загальнопсихологічного і під дією надскладних соціально-історичних процесів постають специфічні форми історичної і соціальної поведінки, епохальні, соціальні типи реакцій, уявлення про правильні і неправильні, дозволені і недозволені, цінні і безвартісні вчинки... До свідомості людини підключаються складні етичні, релігійні, естетичні, побутові та інші семіотичні норми... Суспільство, осмислюючи поведінку окремої особистості, спрощує і типізує її у відповідності зі своїми соціальними кодами» [Лотман 1988: 159 – 160]. Тут постає проблема рецепції мистецьких явищ в системі інших історичних реалій.

Досліджуючи проблему історичних дискурсивних практик, М. Фуко поставив питання мовного архіву і розглядав його, як закон про те, що може бути сказане в тій чи іншій епосі: «Перебуваючи між традицією і забуттям, /мовний архів/ він виробляє практичні правила, і ця практика дає можливість висловлюванням водночас і продовжувати своє існування, і закономірно змінюватися» [Фуко 2003: 208]. «Він установлює, що ми являємо собою відмінність, що наш розум – це відмінність мов, наша історія – це відмінність часу, наше «Я» – це відмінність масок» [Фуко 2002: 210]. На думку французького вченого, за зразком класифікації історичних, економічних, суспільних формацій, можна говорити і про «мовні формації», які постають як простір численних неузгодженостей та сукупність усіляких протиставлень.

Однак колективна пам'ять, яка постійно поповнюється мовними, суспільними та іншими стереотипами, підтримує попередні значення текстів лише на певний період. Це дає можливість кожному поколінню (соціальній верстві) вибирати з них потрібні за значенням. До того ж у колективній пам'яті діють ті ж закони, що й в індивідуальній, про що писав ще М. Бердяєв: «Спогади про минуле ніколи не можуть бути пасивним, не можуть бути точним відтворенням... Пам'ять активна, у ній є творчий перетворюючий елемент, і з ним пов'язана неточність, невірність спогадів. Пам'ять здійснює відбір, багато чого вона висуває на перший план, багато ж залишає у забутті, інколи позасвідомо, а інколи й свідомо» [Бердяев 1991: 7 – 8].

При цьому слід пам'ятати, що, як зазначав Е. Кассірер, «Сприймаючи зміст не як теперішнє, а як минуле, свідомість тим не менше зберігає у собі його образ, а отже уявляє його як щось незникле – і уже таким ставленням до нього надає йому і собі іншого ідеального *значення*…» [Кассирер 2002, 1: 26]. Тому кожній епосі та зумовленій нею мовній практиці слід шукати точку опори і для сенсоутворення та розуміння, і для збереження споконвічного значення: «Йдеться про те, щоб зберегти мову … а отже, й усунути тему суперечності, яка в однаковий спосіб втрачається й віднаходиться, розв'язується й завжди відроджується в недиференційованій стихії Логосу» [Фуко 2003: 245].

Психічні структури кожної нації виробляють власні унікальні матриці колективної пам'яті, підсвідомі компоненти, що проникають у процес писання та читання, виявляють себе у видимих виявах, «матеріалізуючись» головним чином на рівні стилю. Уже на початку XX ст. проблема національного стилю пов'язувалася не лише з відображенням у мові світоглядної системи народу, а й була поглиблена розумінням стилю епохи. Адже кожна епоха збагачує внутрішнє значення навіть окремого слова чи образу новими знаннями, відтінками значення, доповнює новими асоціаціями. При вирішенні проблеми наступності поколінь тогочасна літературознавча наука задавалася питаннями: «Чи не обмежена поетична творчість певними формулами, стійкими мотивами, які одне покоління перейняло від попереднього, а те від третього, яких праобрази ми неминуче зустрічаємо в епічній старовині і глибше, на ступені міфу, в конкретних означеннях первісного слова? Чи не працює кожна нова поетична епоха над віддавна заповіданими образами, обов'язково обертаючись у їхніх межах, дозволяючи собі лише нові комбінації старих і тільки наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне і становить її прогрес перед минулим?» [11, 40].

На основі психоаналітичної теорії індивідуальної пам'яті було розроблено учення про *пам'ять колективну*. Цей новий підхід до вивчення творчості розгорнув сферу досліджень, пов'язаних зі збереженням національно-культурних традицій, запам'ятовуванням та відновленням пам'яті минулого. Це породило низку нових думок та суперечливих міркувань стосовно мистецьких феноменів та їх запозичень. Історична пам'ять як головний фактор колективного підсвідомого почала сприйматися невід'ємною частиною творчого процесу та його результатів. Однак глибоко усвідомлювалась прогалина між пам'яттю та реальним історичним досвідом.

Водночас художній твір перестав сприйматись як мертвий пам'ятник своєї епохи, як це було прийнято культурно-історичною школою І. Тена та у вченні Е. Кассірера, для якого «твори мови, поезії, мистецтв, релігії стають «монументами», знаками спогадів та пам'яті людства» [Кассирер 1998: 138]. Завершений твір почав розумітись як жива й активна пам'ять, як пам'ять у дії. На зв'язок функцій тексту з пам'яттю культури вказував і Ю. Лотман: «Текст виконує функцію колективної культурної пам'яті. У цій ролі він, з одного боку, виявляє здатність до безперервного поповнення, а, з другого – до актуалізації одних аспектів вкладеної в нього інформації і тимчасового чи повного забування інших» [Лотман 2002: 88]. «У цьому аспекті тексти утворюють згорнуті мнемонічні програми. Здатність окремих текстів, що доходять до нас з глибини темного культурного минулого, реконструювати цілі пласти культури, *відновлювати пам'ять* наочно демонструється усією історією культури людства» [6, 82].

Такий підхід враховує те, що у пам'яті не тільки старі події змінюються новими, як це відбувається в історії, а й змінюється спосіб запам'ятовування тих самих явищ і подій. До того ж можна спостерігати зміщення шляхів запам'ятовування тих же подій у їх культурно-історичному варіюванні, коли різні народи виробляють різні форми пам'яті та ставлення до ідентичних або ж і тих самих явищ. Вибрані форми чи шляхи запам'ятовування впливають на визначення рівня важливості пам'яті для певної системи стосовно різних історичних ситуацій, що ускладнюється фраґментарністю пам'яті та підсвідомим характером її механізмів.

У цьому зв'язку літературознавча теорія використовує психоаналітичний термін «слід пам'яті», яким окреслюються феномени запам'ятовування та відновлення. Як і в індивідуальній психіці, *сліди колективної пам'яті* стираються, знищуються, самовідновлюються, перетинаються між собою. Перед нацією (культурою чи будь-якою мистецькою системою) постає питання про вибір шляху з багатьох можливих на тлі безлічі залишених та зниклих слідів.

Вивчення феномена пам'яті/запам'ятовування спонукає до необхідності вивчення явища забуття/забування. Принагідно постає питання: чому в тій чи іншій системі одні речі, явища, події міцно зафіксовані у пам'яті, зберігаються там упродовж століть, а інші, здавалося б, не менш важливі, стираються досить швидко? І що спонукає колективну підсвідомість їх пам'ятати/забувати – зміна влади, історичні потрясіння? Адже

загальновідомий факт, що у різних історичних ситуаціях пам'яті відводиться не однакова роль і місце; технології запам'ятовування змінюються зі зміною суспільних обставин, аж до абсолютної кризи пам'яті, коли при тоталітарних чи панівних режимах будь-які згадки про минуле визнаються непотрібними або проголошуються поза законом. І попри те процес колективного запам'ятовування залишається справою непередбачуваною й неконтрольованою: чим більше пам'ять про минуле пригнічується, тим глибше вона проникає у структури підсвідомості, звідки може виринути в будь-який момент.

Особливо це стосується національних чи загальнолюдських шедеврів минулого, в яких, як зазначав К.-Ґ. Юнґ, вчинки окремої людини стосуються усього людства: «Повторна поява у «прадавньому стані» «participation mystique» (фр. містичної причетності) – це таємниця творення мистецтва та його впливу, бо на цьому рівні переживання переживає вже не якась окрема людина, а народ, і йдеться вже не про добро й лихо одиниці, а про життя народу. А тому великий твір мистецтва і є об'єктивним та безособовим, і зворушує якнайглибше» [Юнг 2002: 137].

Для власне літературних аспектів художнього твору як об'єктивної форми збереження його традицій М. Бахтін запропонував термін *«пам'ять жанру»*, а разом з ним, – «логіка жанру», «жанрова сутність». На думку вченого, жанр «живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свої витоки. Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку» [Бахтин 1979: 122]. Чим більше в жанрі проступають архаїчні елементи, тим у своєму художньому баченні та оволодінні художньою дійсністю він краще пам'ятає та фіксує своє минуле. Такий погляд на проблему також передбачає різні сліди запам'ятовування окремих жанрів та уявлень про них у різні епохи, в різних країнах, мистецьких системах; як і різну ієрархію жанрів, їх трансформацію, стирання та самовідновлення. Виходячи з того, про що повідомляють ці тексти, а інколи «поміж рядками», доводиться уявно відновлювати минуле, яке давно зникло. «Документ завжди розглядався як мова голосу, тепер приреченого мовчати, як його слабкий видимий слід, який, на щастя, все ж таки можна розшифрувати» [Фуко 2003: 11].

Попри значні труднощі, спричинені фраґментарним та підсвідомим характером явищ національної пам'яті, сучасна теорія колективного підсвідомого шукає нових шляхів для інших досліджень. Вивчення спектра проблем, пов'язаних зі сферою національної, історичної пам'яті, дискурсивних практик, дає змогу по-новому розглядати мистецькі феномени, залучаючи до їх вивчення дискурсивний аналіз. Такий підхід буде найпродуктивнішим, якщо його застосовувати при компаративному дослідженні різночасових, різнокультурних та різнонаціональних верифікацій. Його залучення дасть змогу виявити глибинні підсвідомі структури та їх зсуви в художньому, зокрема літературному середовищі. Врахування цих факторів та критеріїв у сучасній гуманітаристиці є необхідною умовою подальших досліджень.

Література: Бахтин 1979: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худ. лит., 1979. – 318 с.; Бердяев 1991: Бердяев Н. А. Самопознание. – М.: Книга, 1991. – 446 с.; Кассирер 1998: Кассирер Э. Логика наук о культуре // Избранное. – М.: Гардарика, 1998. – 780 с.; Кассирер 2002: Кассирер Э. Философия символических форм. – Т. 1. – М.-СПб.: Университетская книга, 2002. – 270 с.; Лотман 1988: Лотман Ю. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 159 – 160; Лотман 2002: Лотман Ю. М. К современному понятию текста // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С.79-83.; Лотман 2002: Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 84 – 92.; Сепир 2003: Сепир Э. Грамматист и его язык // Языки как образ мира. – М.-СПб.: Terra Fantastica, 2003. – С. 139-156.; Сепир 2003: Сепир Э. Статус лингвистики как науки // Языки как образ мира. – М.–СПб.: Terra Fantastica, 2003. – С. 127 – 138.; Фройд 2002: Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 2002. – С. 109 – 118.; Фуко 2003: Фуко М. Археологія знання. – К.: Основи, 2003. – 326 с.; Юнг 2002: Юнґ К.-

Ґ. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 2002. – С. 119 – 141.

Maryana Lanovyk, National Memory as the Formant of Literature Space

The article deals with the problem of collective memory as the background of different levels of culture and different kinds of art, specifically literature which is rooted in the folk matrixes of the national past. In this connections the phenomena of individual/collective subconscious in the works by S.Freud, C.G.Jung and others in their projections upon the problems of the language, artistic expression, discourses practices of different epochs and national literatures are analyzed. The collective memory is comprehended in the context of the problems of historical, ideological, social, cultural, gender and others subconscious manifestations.

***Key words**: literature space, national memory, collective subconscious, discourse analysis, genre memory.*

Ольга Боднар, к.філол.н. (Тернопіль)

УДК 82-312. 1
ББК 83.3 (4УКР)

Архетип дому як один із складників художнього світу Валерія Шевчука

Валерій Шевчук активно звертається до архетипів народного духу, народного міфологічно-фольклорного мислення, що є основою народної творчості. Основним і об'єднуючим образом у досліджуваних романах виступає архетип дому. Постає конкретний дім, на основі якого вибудовується узагальнений образ світу.

***Ключові слова:** архетип, міф, образ, народний дух.*

Olha Bodnar Home archetype as a component of Valery Shevchuk's artistic world.

Valery Shevchuk actively uses archetypes of the national spirit, national folk-mythological thinking which is the foundation of folk art. The basic and unifying image in the investigated novels is the archetype of the house. There is a concrete house on bases of which is built on a generalized image of the world.

***Key words:** archetype, myth, image, national spirit.*

У сучасному літературознавстві актуальним залишається питання сутності явища архетипу, визначення його специфічних рис, а також інтерпретації у творах художньої літератури. Проблемою визначення архетипу та його специфіки займався К.- Г. Юнг. За його твердженням, людські інстинкти проявляють себе у фантазіях і часто стають наявними тільки за допомогою символічних образів. Саме ці явища вчений називає архетипами.

Філософські та естетичні праці, в яких розглядається поняття архетипів, належать таким мислителям, як Гегель, Е. Гуссерль, Д. Дідро, І. Кант, О. Лосєв, Г. Сковорода, З. Фройд, А. Шопенгауер, К. Леві-Стросс. Досліджуючи праці вчених, можна зауважити, що вони розглядають архетипи стосовно своїх концепцій: уподібнюють до тих мотивів, образів, які походять від міфів, ритуалів тощо (Н. Фрей). Архетип розглядається як одне з потужних і невичерпних джерел літератури та мистецтва, наприклад, архетип лісу і міста у ліриці Б.-І. Антонича, степу у творчості Т. Шевченка та ін. Певні архетипи актуалізують головні ознаки, притаманні національній ментальності. В українському літературознавстві інтерес до архетипів відновився наприкінці 80-х – початку 90-х років.

У творчості Валерія Шевчука досліджували архетип міста Когут О. В., а Полякова Г. О. – притчеві архетипи в історичній прозі. Ми ставимо за *мету* простежити рецепцію архетипу дому в романах «Привид мертвого дому» і «Дім на горі». Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких *завдань*: виявити архетип дому в романах українського прозаїка; розглянути способи творення сюжетного архетипу в аналізованих творах.

У творчості Валерія Шевчука знаходимо суперечливе бажання визначити історичні та суб'єктивні процеси та зупинити їх рух. Український автор залучає читачів у замкнутий світ привида мертвого дому. В художньому часі однойменного роману цей образ з'єднує минуле з теперішнім, а через зближення часових полюсів вибудовується місток і в майбутнє. Фолкнерівська Йокнапатафа, Дублін у Джойса, Візантія у Єйтса, привид мертвого дому у Шевчука, Пакуль у Дрозда – це «лінгвістичні царства», розпорядником яких є митець як бог, що створює і населяє їх. У царині модернізму ці письменники намагалися змодифікувати

світовий лад, відбитий у мові, щоб відкинути минуле. Їхня творчість спрямована на зародження нового «всесвіту». Успішність простору цього явища може пропагувати могутність митця (чи то перехід від минулого до сьогодення у Фолкнера, чи то деталізація у Джойса, чи то архетип дому у Шевчука, чи лакуна поліського краю у Дрозда). Ці мовні світи певним чином повторюють минуле, навіть якщо й намагаються звільнятися від нього. Вони служать минулій культурі, яка відкидає оновлення, і прагне повернути себе «із ув'язнення».

У Валерія Шевчука образ дому втілює складне єство людини, єдиний прихисток заблуканого в просторі мандрівника, а може й стати храмом людської душі. Ця суперечливість існує тому, що модернізм розглядають як спробу замінити старі уявлення і парадигми на нові у віртуальному просторі, який пересотворює попередні структури. Це – багатовимірний процес модернізму, що постає як перехід від минулого до новаторства. Ці елементи, як у Фолкнера, так і у Єйтса, Вулф, Шевчука, Дрозда, уявнюються у вигляді кілець, що розходяться по воді. Фаталізм причин подій та їх наслідків у цих письменників завжди несподіваний. Важливо розплутати вузол складних зв'язків між спробою переступити через минуле і неминучістю його повторення.

У другій половині XX ст. Вал. Шевчук вносить у світову літературу свій досвід нової форми роману – роману в оповіданнях. «Привид мертвого дому» зацікавив літературознавців цілісною композицією, хоча до роману ввійшли оповідання, які письменник писав протягом 1986 – 2000 років. На думку Раїси Мовчан, книжка «Привид мертвого дому» «нагадує вінок сонетів: останній акцент попереднього твору започатковує тему наступного» [Шевчук 2005: 15]. Вал. Шевчук виявив схильність до монтування, складання воєдино окремих фрагментів, до творення викінченої художньої конструкції з поєднання різножанрових творів. М. Жулинський, М. Ільницький, Р. Корогодський, Раїса Мовчан, М. Рябчук сходяться на думці, що твір нагадує «своєрідну барокову конструкцію».

Взірець такого специфічного авторського поводження зі своїм текстом спостерігаємо в романі-баладі «Дім на горі», що з'явися друком 1983 р., а створювався, починаючи із 1967 р. час від часу у вигляді окремих оповідань.

У «Домі на горі» основні смислові лінії знаходяться «вертикально» – між «одвічними зірками» та «грішною землею». Реальне і фантастичне об'єдналося, переплітаючись зримо і незримо. Але духовне і матеріальне не протиставляється, воно зближене й являє собою одне натхненне і речове ціле, єдиний, олюднений світ. Валерій Шевчук стверджує ідею єдності всього живого, сущого на землі, яке передбачає необхідність для кожного нового покоління виборювати свій досвід пізнання себе й світу та перевірити досвід минулих поколінь для майбутнього.

Дім на горі – незвичайний цей дім. Бабця розповідає Галі історію дому, тому що «…вже з'явився «той сірий з вусиками», – повторювалась та ж ситуація... Так от народжуються в цьому домі здебільшого дівчата, чоловіки сюди приходять... Вони підіймаються знизу і, як правило, просять напитися води. Той, хто нап'ється з наших рук, переступає цей поріг і залишається в домі назавжди. Так було в моєї бабуні, в моєї матері і в мене. Так було і в матері твоєї, так повинно статися і з тобою... Приходять до нас і інші чоловіки ... Ці пришельці не підіймаються знизу і не просять напитися води, вони з'являються бозна-звідки і спокушають юних красунь. Можливо, вони прилітають сюди, як птахи, а може, простісінько пролазять через вибиту в паркані дірку. Тоді народжувались у нашому обійсті хлопчики, доля який майже завжди була сумна: всі вони до чогось рвались і навіть із дому тікали» [Шевчук: 1983].

Єднальним мотивом-образом у «Домі на горі» і в «Привиді мертвого дому» виступає архетип дому, який власне постає тим визначальним пунктом, що злютовує художній світ Валерія Шевчука. Варто зазначити, що «дім» для українського письменника є втіленням самої людини, без чого вона не відбудеться, не реалізується на цій землі. Без усвідомлення цього дому неможливо осягнути суть людини. У різних часових просторах, під різним кутом зору письменник простежував надзвичайно складні стосунки людини і дому. У «Привиді мертвого дому» розгалуження сюжету виписується в подібних межах, але увага автора зосереджена «на фатальній руйнації цих стосунків, фіксації наслідків – як притчовому

резюме». Роман в оповіданнях Вал. Шевчука складається із п'яти VOX (голосів): VOX перший. «Привид мертвого дому», VOX другий. «Зачинені двері нашого «я», VOX третій. «Сім тітоньок великого музиканта», VOX четвертий. «Придивися до світу». VOX п'ятий. «Колапсоїд». Початок оповіді – однойменна частина «Привид мертвого дому». Вже в назві першого VOX(у) заховане ідейне навантаження всього роману: по-перше, головна психологічна дилема – минуле мертве, але воно може рухатися вслід за людиною і безпосередньо впливати на життя людини; по-друге, притчова ідея «мертвого дому» (суспільства, світу), який може зруйнувати, загубити душу людини, якщо момент імовірного спротиву буде втрачено. Герой-оповідач повертається в минуле через спогади про життя свого рідного дому. «Вони, хати наших предків, зникають і розчиняються в повітрі так само, як і люди, бо місія кожного живого в цьому світі – звести власне гніздо» [Шевчук 2005: 534]. «Всюди, куди б я прийшов, у кінцевій точці моєї дороги стоятиме дім із білими стінами…і мені завжди буде радісно від того, бо я дитина міста і дім мій – це квартира в якійсь коробці, одна із тисячі нір чи кліток, у які нас заганяє життя» [Шевчук 2005: 179]. «Минуле кожної людини – це і є мертвий дім у ній. І спогади наші як привид мертвого дому» [Шевчук 2005: 98].

Другий VOX «Зачинені двері нашого «я» (Історії зі сну)» відтворює своєрідну філософію індивідуальної пам'яті. Всі п'ять «історій» є ілюстраціями з минулого, яке має у просторі вимір, що уподібнюється снові; «зачинені двері нашого «я» – це вияв найсокровеннішого, найпотаємнішого, іноді підсвідомого, які для вселюдськості нічого не значать, але одноосібно можуть бути основою для змін навіть усього життя. Особливим варіантом міні-моделі мертвого дому як данини минулому є VOX третій «Сім тітоньок великого музиканта». Взаємопов'язаність дійових осіб цього VOX(у) надзвичайно глибока, їх єднають спільні родинні зв'язки, які тримаються на існуванні старого дому і давнього саду. Тут також герой повертається у своє минуле, але воно ще існує реально – у вигляді дому у невеликому провінційному містечку, де живуть сім його тітоньок. Герой переконаний, що «рідний дім – це як гавань для втікача» [Шевчук 2005: 287].

Семиструнна гама тітоньок виділяється яскраво в романі і найбільше запам'ятовується. В українській літературі ідею такої побудови зустрічаємо в Лесі Українки, відомий цикл пісень «Сім струн». Тут об'єднує пісні любов до рідного краю. У Шевчука спільний дім, що є уособленням родини, сім'ї , яку об'єднує племінник.

Логічним продовженням-триванням у романі в оповіданнях є VOX четвертий «Придивися до світу». Перший розділ цього VOX(у) має екстравагантну символічну назву «Картина перша. Без рамки на голій стіні». Спогади героя про власне дитинство – основа розділу. Художньої довершеності цій житейській частині роману надає змальований образ хлопчика Толика, «що аж світився». Читач постійно відчуває теплий проникливий погляд самого автора, який без пафосних фраз надзвичайно любить людину, незважаючи на те якою вона є і з високості власного сумління і мудрості надає цьому химерному дійству справжньої художньої довершеності. Тому читач з головою поринає в цей витвір фантазії, незвичності побутописання Валерія Шевчука, зовсім забуваючи про ті екзистенційні ідеї, які є наскрізними у цій повісті. Автор пробує переконати читачів, що за зовнішньою маскою (рамкою) будь-чого, не лише людини, є ще внутрішнє, глибинне.

Толик, «хлопчик, що аж світиться» задумується над поняттям доброти, що може привести світ до гармонії. Ця ж думка про доброту стає продовженням другого розділу «Картина друга, зимова, з приміським лісом». Саме тема доброти єднає ці дві частини. У центрі оповіді – спосіб життя Анатолія Сиротюка, що певним чином поєднаний із долею героя-оповідача, який доводиться Анатолієві братом. Добротворча місія брата Анатолія, що розпочалася ще в дитинстві, триває досі й певним чином відбивається і на долі героя-оповідача. Через реалістичний опис доль людей, картин життя, які у творі виконують роль необхідного тла, зароджується притчовий паросток про самоту й фатальну незахищеність людини, порятувати яку можуть найперше доброта і співчуття.

П'ятий VOX має назву «Колапсоїд». У завершальній частині роману «Привид мертвого дому» Валерій Шевчук пропонує своє бачення порозуміння людини зі світом.

Водночас завершальна частина твору є своєрідним висновком у цій сповіді автора – художньому дослідженні міфу мертвого дому. Сюжет завершальної частини, на перший погляд, звичний. Герой отримує повідомлення від батька про знесення їхнього будинку. Він намагається усвідомити батькове повідомлення лише логічно: все старе вже віджило своє і має поступитися новому. Однак «радості звільнення» герой не відчуває, натомість народжується гіркий розпач: так, як дім, «вмирає людина» у той час, коли розриває свої глибинні зв'язки зі світом. У цьому сенсі їх уособлює рідний дім, де ще мешкають батьки.

На відміну від попередніх VOX(ів), ця частина значно глибша і філософічніша. Герой розмірковує, прислухається до стану душі, який автор діагностує «дивним латинським словом collapses» – у душі оселяється тривога, самотність, нерішучість. Письменник поділяє твір (Vox) на кілька частин, де з різних боків обстежує наростання колапсичного стану героя. Душевна пастка звужується, до зруйнованого дому додається повідомлення про звільнення героя з роботи, зустріч із колишньою дружиною.

Варто зауважити, що п'ятий VOX створювався в 70 – ті роки, коли письменник відтворив і власний досвід життя. Та все-таки читати цей твір конкретно-історично немає сенсу, адже Вал. Шевчук належить саме до тих митців, які створюють такі умови, аби читачі побачили його твір поза часом і соціумом (як і його герой раптом побачив свою стару вчительку «не ковачем наших бідних дитячих душ під шаблони», а як звичайну людину, в поношених черевиках і простих панчохах), крізь призму людських проблем.

Як уважає Раїса Мовчан, «ця частина тим і прикметна, що в ній важливими є не стільки роздуми-версії про причини колапсу, як психологічно точно, через сюрреалістичні візії, сновидіння передано відчуття персонажа у процесі поступового завмирання, втрати свого первісно енергетичного єства, розчинення у світі змертвілому, колапсоїдному» [Шевчук 2005: 25].

Отже, жанровий різновид роману в оповіданнях дав змогу прозаїку розгортати оповідь фрагментами, що потім у міру дальшого нагромадження матеріалу, усвідомлюються як частини більшого цілого і єднаючись у ньому, витворюють мозаїчну картину романного цілого, також остаточно не завершеного, відкритого і для нових доповнень, продовжень, і для свіжих прочитань і тлумачень.

Вал. Шевчук провідну ідею свого роману в оповіданнях закладає у символіку назви «Привид мертвого дому». Власне, архетип дому в цьому творі проектує художній світ письменника. Сучасне, минуле, теперішнє у художньому часі роману об'єднує саме образ дому. Через цей образ читачі починають розуміти внутрішнє «я» людини, її суть: дім, немов казковий велетень, програмує дії людини, водночас дім є і фортецею, що захищає людину, дім є зіркою, що вказує людині надійний шлях у подорожі, врешті дім є тим величним храмом, що може назавжди зігріти душу людини, а може й бути зруйнованим, забутим назавжди. Для самого автора отой дім уособлює частку самої людини, її помисли і сподівання. У романі в оповіданнях «Привид мертвого дому» Вал. Шевчук зосереджує увагу на незворотній руйнації людини і дому, а також намагається зафіксувати наслідки складних відносин між ними.

Художнє осмислення дому розпочинається з послідовного і ретельного обстеження конкретного будинку і «завершується узагальненим образом того зовнішнього світу (світ як дім), який оточує кожного» [Шевчук 2005: 16]. Основна сюжетна лінія роману підпорядковується магістральній авторській ідеї, що втілюється у символіці назви.

Через назву творів читач залучається до системи образотворення. Обидва письменники як будівельний матеріал обирали автобіографії, життєписи своїх друзів, знайомих, родичів. Власне такий шлях конструювання літературного твору, винесення головної ідеї у назву твору допоміг авторам наближатися до суті людського «я».

Отже, символічна назва творів підказує, що ідеально важко сягнути здійснення глобальної мрії окремо взятій людині і людству назагал. Зіставлення символічних назв романів уможливлює ґрунтовніше розуміння проблеми: роздуми про особисту відповідальність, про вибір шляху, яким крокує кожна людина.

Самобутність національного менталітету виразно постає у романах Валерія Шевчука. Повернення додому – природна необхідність людини, покоління, суспільства, наслідок духовної зрілості. Митець показав роль дому в українському світовідчутті. Знання давньої української літератури, заглиблення у фольклорну символіку, проникнення в структури барокової літератури – цим досягнуто художньої неповторності. Оперуючи символами, архетипами, міфологемами, мотивно-сюжетними елементами системи українського фольклору, письменник створив художній простір думки, що став невід'ємним компонентом націокультурної сфери.

Таким чином, можемо зробити наступне *обґрунтування* нашого дослідження. Творчість Валерія Шевчука можна визначити цілком однозначно. Це свідома і послідовна апологія Дому як природного, матеріального, так і духовного «вічного», і дискредитація усілякого роду «безпритульності», безкультурності й безвір'я. У процесі аналізу романів виявлено такі аспекти втілення архетипу дому в творчості письменника: 1) дім – втілення життєвого ідеалу і символ віри; 2) дім – джерело творчого натхнення; 3) дім – уособлення родини і сім'ї.

Спираючись на проаналізовані твори, можемо зробити висновок, що архетип дому відіграє важливу роль і знаходить своє відображення у творчій спадщині Валерія Шевчука. Вважаємо перспективним подальше дослідження інтерпретації архетипів у творчому доробку як Вал. Шевчука, так й інших українських авторів.

Література: *Жулинський 1986:* Жулинський М. ... І метафори реального життя : [розмова з Вал. Шевчуком] // Наближення: літературні діалоги. – К., 1986. – С. 224 – 253.; *Корогодський 1996:* Корогодський Р. Біля вічної ріки, або в пошуках внутрішньої людини (Валерій Шевчук) / Р. Корогодський // Дзвін. – 1996. – № 3. – С. 135 – 155.; *Пивоварська 1992:* Пивоварська А. Дім на горі : розмова з Вал. Шевчуком / А. Пивоварська // Сучасність. – 1992. – № 3. – С. 49–58.; *Шевчук 1983:* Шевчук В. О. Дім на горі : [роман-балада] / В. О. Шевчук ; післясл. М. Г. Жулинського. – К. : Рад. письменник, 1983. – 487 с.; *Шевчук 2005:* Шевчук В. О. Привид мертвого дому : роман-квінтет / В. О. Шевчук; [передм. Р. Мовчан]. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2005. – 600 с.

Валерий Шевчук активно обращается к архетипам народного духа, народного мифологически-фольклорного мышления, что является основой народного творчества. Основным и объединяющим образом в исследуемых романах выступает архетип дома. Возникает конкретный дом, на основе которого выстраивается обобщенный образ мира.

Ключевые слова: *архетип, миф, образ, народный дух.*

Галина Мевлютівна, асп. (Київ)

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 82-312.1.

Новелістичний жанр як вендепункт руйнації логічних схем життя та розкриття абсурдності і непізнаваності реальності

У статті розкриваються особливості розвитку в українській літературі новелістичного жанру періоду межі XIX – XX століть, його розмаїття, що сприяє максимально емоційному навантаженню сконденсованої художньої структури та концентрації і розкутості жанрової структури. Висвітлено наближення новелістичних структур до «потоку свідомості».

Ключові слова*: новела, структура абсурдність світу, непізнаваність, вендепункт, емоційне навантаження .*

Halyna Mevliutina Novel genre as turning point of destruction of life logical schemes and disclosure of absurd and reality non-recognition.

This article deals with the development of novelistic style between XIX – XX areas its varieties, providing the most emotional heaviness of the condensed fiction structure, concentration and freedom in the stylistic structure.
The novelistic structures approaching to "the consciousness flood".

Key words: *vary directed, absurdity, being out of observation.*

Актуальність дослідження зумовлене потребою по-новому осмислити новелістичний жанру малої прози епохи естетичного періоду межі XIX – XX століть, у якому наявне нове художнє мислення, що заявляє про себе комплексом рис, не властивих попередній добі. *Мета* – визначити особливості новелістичного жанру, сконденсованості художньої структури та концентрації і розкутості в природі жанрової структури. *Об'єктом* дослідження виступає мала проза Л. Пахаревського. Предмет студій – новелістичні структури, що наближені до «потоку свідомості».

На зламі XIX – XX століть особливо активного розвитку в українській літературі набуває новелістичний жанр. Наголошуючи на багатстві новелістичної традиції українського письменства, І.Денисюк зазначає, що внаслідок несприятливих політичних умов вітчизняна література розвивалася нерівномірно, особливо важко еволюціонувала романістика, однак величезний творчий потенціал українських письменників найповніше виявився в малій прозі, передусім у жанрі новели. За спостереженнями дослідника, в 70 – 80-х роках XIX століття розвиток новелістики дещо пригасає, але на межі століть сягає справжніх висот [Денисюк 1981: 7]. У цей період новела постає як універсальний жанр, що найповніше відбив панівні настрої доби. Чи не першим відзначив це І.Франко: «Новела, се, можна сказати, найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має часу, ані спокою душевного, щоб читати багатотомні повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою» [Франко 1982, 35: 524].

Жанри малої прози в цей період засвідчують величезну кількість модифікацій, окремі з яких були відомі українській літературі й раніше, однак викристалізувалися й активно розвинулися саме в цей період. Таке розмаїття зумовлене дією численних факторів: «мобільністю» новелістичної форми, на відміну, скажімо, від романної (новелістика, як пише І.Денисюк, «виявилась більш пристосованою до несистематичної здебільшого журналістики й спорадичності альманахових видань» [Денисюк 1981: 261] напруженістю історичної ситуації, що не надавала достатньо простору для епічної розлогості, а культивувала натомість сконденсованість художнього вислову; необхідністю творчого засвоєння здобутків великих європейських літератур.

Художня практика письменників-новелістів межі XIX – XX століть дає дослідникам підстави говорити про цілу низку різноманітних, а часом і різновекторних, тенденцій розвитку малої прози. «Багатоманітність новелістичних структур підпорядкована двом взаємопов'язаним і, здавалось би, амбівалентним тенденціям: концентрації і розкутості в природі жанрової структури. З одного боку, завершується процес створення лаконічної, гостро конфліктної новели акції, так би мовити, її канонізація, витворення її бездоганних класичних пропорцій. …Така новела будується за схемою: герой – його антагоніст – конфлікт між ними, несподіваний поворот, або, як дехто називає його, «табло катастрофи» [Денисюк 1981: 149]. Власне, й сам характер цього поворотного моменту в модерністській новелі, порівняно з реалістичною, змінюється. На функціональних відмінностях модерністського й реалістичного «вендепункту» акцентує увагу І.Денисюк: оскільки письменник-реаліст вибудовував новелу як певну логічну структуру, що відображує зовнішній світ у максимально об'єктивних формах, то переломний момент у таких вторах був своєрідною фікцією – його несподіваність ілюзорна, оскільки він, за законом накопичення, підготований усією сумою попередніх подій; у модерністській новелі (О.Плющ, М.Яцків) «вендепункт» руйнує логічні схеми життя, демонструючи героям, а через них – і читачеві – абсурдність і непізнаваність реальності.

Модерністська новелістика тяжіє до редукування окремих елементів з метою емоційно навантажити максимально сконденсовану художню структуру. Переносячи значну частину змісту в підтекст, письменник фактично запрошує читача до співпраці, вимагаючи від нього більшого інтелектуального напруження. Новела, позначена максимальною економністю

художніх засобів, за стрункістю своєї композиції наближається до сонета. І.Денисюк зазначає, що в новелі, як і в сонеті, простежується така послідовність логічних компонентів: теза – антитеза – синтез.

З іншого боку, новелістичні структури наближаються до «потоку свідомості». У таких творах автори уникають зовнішньої по дієвості; натомість художня динаміка тексту зумовлена порухами душі ліричного героя – як правило, освіченої інтелігентної особистості, схильної до рефлексування, психологічного роздвоєння, а досить часто – і до повного злиття з постаттю автора. Загальна нервова атмосфера доби у поєднанні з особливою увагою до внутрішнього світу людини зумовлює бурхливий розвиток численних фрагментарних форм, що фіксують розрізнені життєві враження, тяжіючи до відкритості художньої структури. Найбільш поширеним різновидом фрагментарної прози є поезія в прозі. Маючи давню традицію – від біблійних псалмів та видінь до Бодлера й Тургенєва, вона активізується саме в цей помежівний період, коли віршування з його усталеними формами зазнає деструкції, а проза, суб'єктивізуючись і відходячи від позитивістських методів осягнення дійсності, тяжіє до зближення з поезією.

Орієнтуючись на верлібр, який забезпечував більшу свободу поетичного вислову на противагу канонічним віршовим формам, поезія в прозі багато в чому підпорядковувалася тим самим закономірностям, що й вільний вірш: у ній "подвійне" навантаження припадало на образний ряд, посилювалася роль синтаксичних фігур та засобів створення відповідної настроєвості. У малій прозі цього ґатунку особливо потужно виявився символічно-алегоричний струмінь, генетично пов'язаний з жанром видінь (цикл «Морські малюнки» Дніпрової Чайки; «Дівчина-мрія» Леоніда Пахаревського).

Відповідно змінюється і характер наративу. Загальний процес суб'єктивізації літератури зумовив співіснування в одному художньому тексті різнорідних наративиних пластів (як, наприклад, у сцені з селянином у новелі М.Коцюбинського «Intermezzo») або ж появу полілогічних структур, що створюють образ колективного персонажа – людського загалу.

Однією з найприкметніших рис культурного процесу межі століть є тяжіння до синтезу різних видів мистецтва. Література як мистецтво, що, за І.Франком, апелює до різних чуттєвих «змислів», активно послуговується прийомами й засобами впливу, характерними для музики й малярства. Варто згадати «Improptu phantasie» та «Valse mélancolique» Ольги Кобилянської, «Голосні струни» Лесі Українки. З царини малярства запозичені численні авторські визначення «акварель», «етюд», «образок».

Сутність усіх зазначених тенденцій визначала специфіку малої прози кінця XIX – початку XX століття, однак вони, природно, виявлялися не в усіх авторів і далеко не однаковою мірою. Як уже зазначалося, художній досвід європейських літератур засвоювався на українських теренах непросто, вироблення нових літературних форм потребувало значного творчого переосмислення філософських засад модернізму на іманентній національній основі. Досі активно дискутується приналежність ряду авторів до того чи іншого модерністського напряму. У багатьох випадках дає про себе знати стильовий синкретизм, у якому нове художнє мислення ще не виробило чіткої домінанти, але заявляє про себе комплексом рис, не властивих попередній добі.

Література: *Гуляк 1991:* А.Б. Творчість Грицька Григоренка (О.Є.Судовщикової-Косач) у контексті розвитку української літератури початку XX століття: Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. – К., 1991. – 194 с.; *Гундорова 1997:* Гундорова Тамара. ПроЯвлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. 297с.; *Гундорова1997, 4:* Гундорова Тамара. Фрідріх Ніцше й український модернізм. // Слово і час. – 1997. – №4. – С.29 – 36.; *Денисюк 1981*: Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX–XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – 213 с.; *Українська новелістика 1989:* Українська новелістика кінця XIX – початку XX століття: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наукова думка, 1989. – 688с.; *Франко 1982:* Франко І.Я. Старе й

нове в сучасній українській літературі // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 35. – К.: Наука, 1982. Хоткевич 1909: Хоткевич Гнат. Літературні враження // Літературно-науковий вісник. – 1909. – Т.45. – Кн.1.; *Челбарах 2009:* Челбарах В.В. Творчість Сильвестра Яричевського в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. – Маріуполь, 2009. – 194с.; *Шумило 2003:* Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – початку XX століття. – К.: Задруга, 2003. – 354с.; *Яременко 2003: Яременко В. 2003:* Визначальні художньо-стильові напрями і течії в літературі XX ст. // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: В 4 кн. – К., 2003. – Кн. 1.

Александрова.Г. Новелістический жанр як вендепункт разрушения логических схем жизни, раскрытия абсурдности и непознаваемости реальности.

В статье исследуется развитие новеллистического жанра периода конца XIX – начала XX вв, его разнообразие форм, которые способствуют эмоциональной нагрузке сконденсированной художественной структуры, концентрации и свободы жанровой структуры.

***Ключевые слова**: разновекторный, абсурдность неведомый, эмоциональная нагрузка.*

Юлія Цар

ББК 831.161.2-23.09
УДК 821.161.2: [111.852+801.73+165.62]

Ідеї Олександра Потебні в контексті теоретико-літературної думки XX століття

У статті розглядаються літературознавчі концепції О. Потебні, що стосуються таких аспектів, як творчість та її механізми, інтерпретація та активне сприйняття художнього твору, його інтенційний характер; досліджується подальший розвиток цих ідей у низці праць представників різних літературознавчих шкіл та напрямів XX ст.

***Ключові слова**: інтерпретація, активне сприйняття, інтенція, комунікація, реципієнт.*

Yulia Tsar Ideas of Alexander Potebnya in the Context of Literary-Theoretical Thought of XX Century

The article deals with literary conceptions of A. Potebnya, connected with such aspects, as interpretation and active perception of work of art, its intentional character; studied further development of these ideas in the scientific works of representatives of West-European literary studies.

***Key words**: interpretation, active perception, intention, communication, reader.*

Відомий афоризм Теренція Маура (III ст. н. е.) «Pro captu lectoris habent sua fata libelli» здебільшого подається у скороченій формі: «книги мають свою долю». Повна ж фраза має такий зміст: «Залежно від читацького сприймання книги мають свою долю». Цей вислів видається дуже доречним у контексті проблеми, яка передбачає з'ясування ролі автора та реципієнта в інтерпретації художнього твору від його зародження до «виходу» в широкий світ, тобто до читацької авдиторії.

Становище, в якому опиняється художній твір після свого завершення, можна порівняти зі становищем людства в час, коли виникає релігійний тип світогляду. Адже релігія з'являється в суспільстві, коли зовнішній контроль над людиною (під зовнішнім контролем виступає первісний міф, тобто уявлення про життя в первісному суспільстві) вже є недостатнім, тому виникає так званий внутрішній контроль, що асоціюється з мораллю. Отже, всевидячий і всемогутній трансцендентний Бог, з одного боку, і совість як соціальний контролер, − а з другого – створюють «силове поле», що має утримувати особу в межах загальноприйнятих норм. Те саме відбувається і з художнім твором: після створення він потрапляє в особливе силове поле «автор – реципієнт», взаємодія з яким породжує велику кількість різноманітних інтерпретацій та думок, що дають змогу творові мистецтва існувати впродовж тривалого часу.

Проблема сприймання та тлумачення художніх творів почалася від давніх часів, та незважаючи на численні розвідки та дослідження, залишається й досі актуальною. Вона стала предметом дослідження багатьох сучасних літературознавчих шкіл та напрямів. Вивченням цієї проблеми займалося й українське літературознавство. Наукова спадщина українського вченого О. О. Потебні, який у своїх літературознавчих працях розглядав такі аспекти, як творчість та її механізми, психологічне підґрунтя творчого процесу, інтерпретація та розуміння художнього твору, є багатим та цінним здобутком української літературознавчої думки, оскільки містить чимало оригінальних думок та ідей, які згодом дали новий поштовх для розвитку літературознавства як в Україні, так і поза її межами. До таких проблем слід віднести, зокрема, проблему активного сприйняття художнього твору, його інтенційний характер тощо.

За словами О. Потебні, авторський задум, взаємодіючи з певним життєвим досвідом, призводить до виникнення художнього твору; останній, звільнившись з-під влади свого творця, стає чимось стороннім і для самого автора. З цього моменту, за словами вченого, автор і його твір перебувають на протилежних “берегах”, тобто автор переходить у ряди критика чи просто читача власного твору і від цього часу може інтерпретувати його так само, як і будь-який інший читач. Отож, постає питання, що передбачає з’ясування ролі автора та реципієнта в інтерпретації художнього твору.

У праці «Думка й мова» О. Потебня зазначає: «Слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета осягнути ідею його твору» [Потебня 1985: 49]. Отже, вчений відводить головну роль, власне, реципієнтові, який може зрозуміти твір краще, аніж розуміє його сам творець.

Подібну думку висловлює й І. Франко, який у статті «Задачі і метод історії літератури» наголошує на важливому значенні публіки для письменника: «Для якої громади він (письменник – Ю. Ц.) пише і який вплив має він на неї, а вона на нього? Чи пише він виключно для тої тісної купки вибраних, чи для широкого загалу? Чи підносить читачів до себе, чи сам до них знижується? Чи від них дізнає заохоти, чи ворогування?» [Франко 1984, 41: 12]. Отже, художній твір займає проміжну позицію поміж автором та читачем. Яка ж роль автора та реципієнта у відношенні до твору, у процесі сприймання та розуміння останнього?

У праці «Думка й мова» О. Потебня зазначав, що «суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача» [Потебня 1985: 49]. Тому вчений наголошує на активній ролі читача у процесі сприймання художнього твору. Читач мусить безпосередньо зустрітися із твором у процесі комунікації, яка як літературознавча категорія, що сформувалася на перетині феноменології, структуралізму та рецептивної естетики, полягає у можливості передавати та сприймати повідомлення, що призводить до порозуміння між адресантом та адресатом.

Найперше комунікація знаходить своє вираження у мовознавстві (Ф. де Сосюр «Курс загальної лінгвістики», 1916 р.), що трактує мову як певну систему знаків, незалежну від дійсності. Згодом теорія комунікації поширюється і на літературознавство, де на перший план виступають так звані надмовні коди (стилю, жанру тощо). Розуміння тексту як складної і багатокомпонентної структури стає можливим лише у процесі комунікації між автором – текстом – реципієнтом. Зустріч реципієнта з художнім твором можлива лише під час комунікації, за допомогою якої читач може сприймати твір. Процес сприйняття художнього твору, за О. Потебнею, протилежний до процесу його створення, адже 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 $\boldsymbol{x}$ пояснюється за допомогою $\boldsymbol{A}$, виникає і $\boldsymbol{a}$. При розумінні ж слухачеві або читачеві дано насамперед знак, тобто $\boldsymbol{a}$; але ми знову цей знак мусимо пояснити запасом нашої попередньої думки, тобто $\boldsymbol{A}$. Для нас $\boldsymbol{a}$ повинно бути вказівкою на те, що ми пізнаємо, тобто на $\boldsymbol{x}$» [Потебня 1985: 258]. Проте попередній досвід (тобто $\boldsymbol{A}$) в кожного реципієнта неоднаковий, кожен буде розуміти твір (тобто $\boldsymbol{a}$) по-своєму, тому читач ніколи не зможе збагнути авторський задум повністю (тобто повернутися до того первинного $\boldsymbol{x}$). Процес сприймання і розуміння буде породжувати щоразу нові значення $\boldsymbol{x^1}$, $\boldsymbol{x^2}$, $\boldsymbol{x^3}$ … тощо. Отож, за

О. Потебнею, ми можемо розуміти художній твір лише настільки, наскільки беремо участь у його творенні, а для цього читач повинен безпосередньо зустрітися з твором. Така зустріч можлива лише в процесі комунікації, яка, за Р. Якобсоном, передбачає наявність *адресанта* – того, хто надсилає повідомлення (в нашому випадку в ролі адресанта виступає *автор*); *адресата (реципієнта)* – особу, яка приймає повідомлення; саме *повідомлення (художній твір); контакту* – певного фізичного каналу (наприклад, *діалог* між читачем та реципієнтом), за допомогою чого можливим стає процес комунікації. Важливе значення має *контекст*, у якому відбувається спілкування: ***Контекст****: Адресант → Повідомлення → Адресат* (за Р. Якобсоном); **(***Автор***)** → **(***Художній твір***)** → **(***Реципієнт***)** (за О. Потебнею). ***Контакт***

О. Потебня наголошує на тому, що кожне нове сприймання чи інтерпретація художнього твору вносить у нього щось таке, чого твір не мав раніше. Ця думка вченого згодом знаходить своє продовження у польського дослідника Р. Інґардена, який у праці «Про пізнавання літературного твору» зазначає, що першорядне значення у процесі сприйняття належить поняттю «*конкретизації*», яке вчений визначає 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. Отже, спільним для О. Потебні та Р. Інґардена є розуміння природи художнього твору: художній твір є динамічним і постійно створюваним, він не може міститися як готова даність ані в душі автора, ані в душі читача, а здатний народжуватися при кожному новому прочитання завдяки невичерпності свого змісту.

Думки О. Потебні, що стосуються активного сприйняття читачем художнього твору, його різноможливого прочитання згодом були перейняті й рецептивною естетикою, що виникла на Заході в 70-х роках XX ст. і зосереджувала свою увагу саме на сприйманні художніх творів. Особливістю рецептивної естетики як різновиду естетичної теорії є різноможливе прочитання художніх творів, виникнення безлічі думок, які не закладені автором в даний твір (при цьому міркування автора можуть залишатися поза увагою читача). Отже, рецептивна естетика перш за все наголошує на суб'єктивному чиннику прочитання, за якого неможливе існування двох однакових поглядів на один і той самий художній твір: «Немає одної Божественної комедії, а є стільки творінь Данте, скільки було і буде ще читачів» [Уэллек, Уоррен 1978: 159].

Представник рецептивної естетики В. Ізер у праці «Процес читання: феноменологічне наближення» зазначає, що художній твір має бути так задуманий, "щоб заанґажувати уяву читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче» [Ізер 2001: 350]. Таке активне сприйняття художнього твору, про яке говорив ще О. Потебня, за В. Ізером, перетворює читання у творчий процес: «Літературний текст активує наші власні здібності, надаючи нам змогу відтворювати світ, представлений у тексті» [Ізер 2001: 353].

Згадуючи думку О. Потебні про те, що кожне нове прочитання вносить у твір такі елементи, яких твір не мав до цього часу, бачимо, як ця думка знаходить своє вираження і в феноменології, і в рецептивній естетиці. У Р.Інґардена це, так звані, місця недоокреслення (невизначення), що потребують доокреслення (заповнення) у процесі конкретизації; у В. Ізера – це лакуни, які залишає текст і які мусить заповнити сам читач. Лакуни, на думку В. Ізера, є основним засобом активізації читацької уяви, оскільки вони дають змогу реципієнту брати участь у творенні мистецького твору. А тому одним із завдань автора є неповне розгортання картини перед очима читача, адже написана частина тексту подає певну інформацію, а ненаписана дає можливість уявляти речі; але без елементів невизначеності та наявності лакун у тексті читач не здатен використати свою уяву.

У праці «З лекцій з теорії словесності» О. Потебня писав, що кожен сприймає і розуміє один і той самий художній твір по-своєму, бо думати те саме, що думає інший, означає перестати бути самим собою: "Мистецтво є мовою митця, і як за допомогою слова не можна

передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити й у творі мистецтва; зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається не в митцеві, а в тих, хто розуміє» [Потебня 1985: 49]. Яка ж роль при цьому відводиться авторові?

За О. Потебнею, «особистість поета, ті процеси, які відбуваються в його душі, наскільки вони можуть бути нам відомі, для нас мають великий інтерес, бо вони є суть, власне, процеси нашої душі, душі тих, котрі розуміють і користуються поетичним твором. Особистість поета виняткова лише тому, що в ній в більшій зосередженості перебувають ті елементи, які є і в тому, хто розуміє його твори» [Потебня 1985: 258 – 259]. Отож, О. Потебня, намагаючись з'ясувати відношення між автором та читачем під час сприймання художнього твору, наголошує на важливій ролі як автора, так і реципієнта.

У другій половині XX ст. у західноєвропейській науці про літературу починають виникати нові течії та напрями. Зокрема, школа структуралізму висунула ідею цілковитого усунення автора з художнього твору. Французький дослідник Р. Барт у праці «Смерть автора» зазначає, що спробу скинути із п'єдесталу особу автора першим наважується зробити С.Малларме, який прагне на місце того, хто говорить, поставити мову: «Малларме вважає, що говорить не автор, а мова як така; письмо первинно є знеособленою діяльністю […], яка дозволяє досягти того, що дію вже не я, а діє сама мова» [Барт 1989: 385 − 386]. Проте автор не зникає цілком з художнього твору, він ототожнюється з письмом, його присутність у тексті є плинною, і читач постійно мусить відчувати сліди авторської присутності. Вже у праці «Від твору до тексту» Р.Барт говорить про взаємодію того, хто пише (скриптора), з читачем і споглядачем, наголошуючи, що автор все одно мусить зустрітися з читачем. Доказом цього може слугувати думка вченого, що у творі присутній не автор, а скриптор. Відмінність між ними полягає в тому, що автор виношує задум свого твору упродовж певного часу, автор передує творові, мислить, страждає і живе для нього, як батько для сина; скриптор, на відміну від автора, народжується одночасно з текстом, оскільки не може існувати перед ним. Його письмо є наскрізь символічним, тому всі зусилля, спрямовані на розшифрування цього письма, виявляються марними. Цілісна сутність письма полягає в тому, що текст складається з різних видів письма, які існують в поліфонії та діалозі; все це зводиться до єдиного спільного знаменника, яким є вже не автор , а читач: "Читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він всього лиш хтось, хто зводить воєдино всі штрихи, що становлять письмовий текст» [Барт 1989: 390].

Детальніше вивчення цієї проблеми знаходимо у французького дослідника М. Фуко. У праці «Що таке автор?» він ставить питання про зв'язок, який існує між автором та його текстом: чи доцільно взагалі говорити про автора і ким він є насправді? Письмо, за М. Фуко, подібне до гри, яка постійно вибігає поза власні правила і перетинає власні межі, а сенс письма полягає у проблемі творення такого простору, де суб'єкт письма постійно зникає: «Тому оцінювання письменника зводиться ні до чого іншого, як до оригінальності його відсутності, і він повинен входити в роль мертвої людини у грі письма» [Фуко 2001: 599]. Аналізуючи тексти різних авторів, дослідник намагається з'ясувати проблему, пов'язану із вживанням імені автора: «Ім'я автора не просто елемент дискурсу, ім'я виконує певну роль щодо наративного дискурсу, утверджуючи класифікаційну функцію. Таке ім'я припускає групування в цілість певної кількості текстів, їх визначення та розрізнювання методом протиставлення іншим текстам. Крім того, воно встановлює зв'язок між текстами» [Фуко 2001: 602]. Отже, ім'я автора сприяє виникненню певних дискурсів, що мають змогу існувати впродовж тривалого часу. Проте, на думку дослідника, було б неправильно ототожнювати автора з реальною постаттю письменника чи із видуманим оповідачем. Автор також не зникає повністю, його присутність зазнає певної трансформації, яка дозволяє говорити про автора як «що», а не «хто». Таким чином М. Фуко зводить автора до певної функції, яка не розвивається спонтанно через приписування дискурсу якійсь певній особі: «вона є, радше, результатом цілого комплексу операцій, які творять певне раціональне буття, яке називаємо «автором» [Фуко 2001: 604].

Отже, представники школи структуралізму, висунувши тезу про зникнення атора, все ж наголошували, що неможливо повністю усунути останнього з художнього твору; образ автора, хоч і плинний, невизначений, нечіткий, проте більшою чи меншою мірою все одно присутній у творі, оскільки художній твір – це той простір, на якому завжди так чи інаше мусять зустрітися автор і читач. Автор присутній у творі до того часу, поки не з'явиться перший реципієнт. В міру того, як збільшується відстань між автором та його твором, відстань між твором та читачем прямо пропорційно зменшується. Комунікація між твором та реципієнтом переростає в процес читання. Взаємодія читача з текстом у процесі читання спричинює певне проникнення читача в авторський світ, вивчення тих законів, що відбуваються в свідомості творця. Така взаємодія не може обійтися без інтерпретації тексту реципієнтом. Важливим залишається питання самої сутності інтерпретації і її ролі в подальшому існуванні художнього твору. Ще О. Потебня зазначав, що митець все одно ставиться до свого власного твору як цінитель і визнає його самостійне буття. Тому «життя» твору починається лише з того моменту, коли він потрапляє до першого читача, адже твір не має цінності, доки його ніхто не читає, і лиш у процесі рецепції він отримує нові значення. Таким чином художній твір є динамічним і постійно створюваним, він не може міститися як готова даність ані в душі автора, ані в душі читача; він народжується при кожному новому прочитанні його не лише новим читачем, але й при повторному сприйманні одним і тим самим реципієнтом. Бо ж і два окремі, віддалені між собою у часі прочитання художнього твору теж можуть мати суттєві відмінності, оскільки між першим і другим сприйманням відбуваються певні процеси духовного розвитку, певні світоглядні зміни, які, у свою чергу, викликають у читача відмінне від попереднього сприйняття. Інтерпретація, за П. Рікером, − це мистецтво розуміння, яке застосовують до таких виявлень і таких тверджень, особливою властивістю яких є писемний характер. П. Рікер зазначає, що таке розуміння прагне збігтися з внутрішнім життям автора, уподібнитися до нього, щоб відновити ті творчі процеси, які породили твір: «Інтерпретувати означає привласнювати тут і зараз інтенцію тексту» [Рікер 2001: 320]. Проте виникає питання: наскільки повним і точним буде це привласнення, чи може читач повністю збагнути авторський задум? Слушною тут видається думка І. Фізера, що твір ні в якому разі не слід розглядати як безпосереднє вираження поетової душі: «Жоден зі створених ним (поетом) образів не виражає його ***x*** остаточно» [Фізер 1993: 72]. Вперше термін *інтенція* з'являється у феноменології – одній із найвпливовіших 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 постає у вигляді нескінченного потоку, в 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. Проте ще задовго до виникнення феноменології про задум (інтенцію) автора 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]. Отже, читач не може збагнути авторський задум повністю. П. Рікер у праці «Що таке текст? Пояснення і розуміння» зазначає, що читач завжди мусить відчувати глибокий розрив того особливого зв'язку, що існує з автором у його творі і через його твір. За словами О. Потебні, можна окремо розглядати дію мови (слова чи художнього твору) на самого мовця і дію на тих, хто слухає і розуміє, адже процес розуміння відбувається таким чином, що, вимовляючи слово, мовець асоціює його з якоюсь одною ознакою предмета, про який ідеться, при цьому нове сприйняття предмета є чисто суб'єктивним, бо ознака предмета мусить узгодитися з певним запасом думок мовця і, відповідно, зумовлюється останнім. Якщо ж припустити, що дві особи бачать один і той самий предмет, то виявиться, що чуттєве сприйняття цього предмета в цих

осіб є різним, оскільки різними у них є попередні сприйняття. Єдиним, що залишається спільним між мовцем та слухачем, є звук. Отже, кожне сприйняття є виключно індивідуальним і залежить перш за все від особливостей того, хто сприймає: «Полум'я свічки, від якої запалюються інші свічки, не дробиться; в кожній свічці загораються свої гази. Так при розумінні думка мовця не передається слухачеві, але останній, розуміючи слово, створює свою думку, яка займає в системі, встановленій мовою, місце, подібне до місця думки мовця. Думати при слові те, що думає інший, означало б перестати бути самим собою» [Потебня 1985: 267].

Подібну думку знаходимо і у В. Ізера: «Враження від читання змінюватимуться від особи до особи, але тільки в межах, нав'язаних опозицією написаного та ненаписаного текстів. Це так само, як двоє людей, пильно вдивляючись в нічне небо, однаково бачать одні й ті ж зірки, але один вбачатиме в них образ плуга, а другий – сприйматиме це як віз» [Ізер 2001: 355].

Висловлені думки дають змогу підвести певні підсумки: по-перше, художній твір, створений автором, ніколи не є завершеним, адже авторський задум неможливо розгадати повністю; по-друге, художній твір – це щось постійно створюване, бо кожне нове сприймання, кожна нова інтерпретація вносить у нього якийсь новий елемент розуміння, якого твір не мав до цього часу; по-третє, жодне нове сприймання не є тотожним із попереднім, кожне прочитання художнього твору веде до виникнення нового твору, проте, на відміну від тих учених, які стверджували, що інтерпретація тексту є безкінечною, О. Потебня заперечував можливість нескінченних витлумачень тексту, пов'язуючи це перш за все з характером національного світосприйняття.

Процес читання зумовлює виникнення певного дискурсу, а кожна нова інтерпретація дає змогу творові мистецтва існувати впродовж тривалого часу. Це дає підстави розглядати літературний твір, згідно із визначенням Р. Інґардена, як «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» [Інґарден 2001: 180 − 181].

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 ст.

Література: *Барт 1989*: Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 384 – 391.; *Ізер 2001*: Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 2001. – С. 349 – 366.; *Інґарден 2001*: Інґарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 2001. – С. 176 – 204.; Потебня 1985: Потебня О. Естетика і поетика слова. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.; *Рікер 2001*: Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 2001. – С. 305 – 323.; *Уэллек, Уоррен 1978*: Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 318 с.; *Фізер 1993*: Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. – К., 1993. – 107 с.; *Франко 1984*: Франко І. Задачі і метод історії літератури // І. Франко. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 41. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 7 – 16.; *Фуко 2001*: Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 2001. – С. 598 – 613.

В статье рассматриваются литературоведческие концепции А. Потебни, касающиеся таких аспектов, как творчество и его механизмы, интерпретация и активное восприятие художественного произведения, его интенционный характер; исследуется дальнейшее развитие этих идей в ряде научных работ представителей различных литературоведческих школ и направлений XX века.
Ключевые слова: интерпретация, активное восприятие, интенция, коммуникация, реципиент.

***Юлія Шакула*,** асп. (Київ)

ББК 83.3(4Укр)6
УДК 821.161.2.09

Західноєвропейські поетики XVI - XVII століть у рецепції Володимира Рєзанова

Шакула Юлія. Західноєвропейські поетики XVI-XVII ст. У рецепції Володимира Рєзанова

У статті проаналізовано вплив ідей Ренесансу на українську культуру і літературу, окреслено вектор дискусій навколо терміну «Відродження в Україні», досліджено рецепцію західноєвропейських поетик у працях Володимира Рєзанова.

Ключові слова: *Ренесанс, Реформація, рецепція, поетика, національна свідомість, гуманізм.*

Shakula Yu. Western poetics XVI – XVII centuries in the reception Vladimir Ryezanov.

The influence of the Renaissance ideas on the Ukrainian culture and literature is analised in the article; the vector of discussions around the term "The Renaissance in Ukraine" is outlined; the reception of the Western European poetics in the V.Rezanov's heritage is learned in the article.

Key words: *the Renaissance, the Reformation, reception, poetic, national consciousness, humanism.*

Естетика і поетика Відродження цікавила багатьох учених. Важливими розвідками стали праці німецьких дослідників Генріха Вельфліна (праця «Ренесанс і бароко, (1888)» та Оскара Вальцелям («Німецькі романтики», 1908), які класифікували мистецькі явища за стильовими прикметами як різні способи художнього мислення та світовідчуття.

Періодизацію історії української літератури запропонував Микола Гнатишак в «Історії української літератури» (Прага, 1942, ч.І). Дослідник виділив такі періоди: «І. Староукраїнський стиль. ІІ. Візантійський стиль. ІІІ. Пізньовізантійський перехідний стиль. IV. Український ренесанс. V. Козацький барок. VI. Псевдокласика. VII. Бідермаєр. VIII. Романтика. IX. Реалізм. XX. Модерна» [Гнатишак 1942: 18].

Його ідеї розвинув Дмитро Чижевський. Він використав схему Миколи Гнатишака, значно доповнивши її і довівши до логічного завершення. Спершу свої ідеї учений виклав у другому випуску «Історії української літератури» (Прага, 1942), де висвітлив два періоди: «IV. Ренесанс та Реформація і V. Барок», а згодом у брошурі «Культурно-історичні епохи» (Авґсбург, 1948) він надрукував статті «Ренесанс й українське духовне життя», «Ренесанс і Реформація» в «Енциклопедії Українознавства» [Енциклопедія 1973: 304]. Повніше уявлення про його концепцію подає «Історія української літератури: від початків до доби реалізму» (Нью-Йорк, 1956). Учений звертає увагу на те, що в поділі літератури на періоди, окрім проблем стилістики, певну роль відіграють ще й ідеологічні чинники, підкреслює, що в українській літературі «деякі епохи – ренесанс, класицизм – репрезентовані мало або невиразно» [Чижевський 1958: 223].

У розділі «Ренесанс та Реформація» Дмитро Чижевський аналізує ті твори української літератури, які повертають античний ідеал гармонійності та урівноваженої краси, відкривають гуманістичний пафос людських можливостей. Специфіка Ренесансу в Україні, на думку вченого, полягає в тому, що, нарівні з ідеями гуманізму, в XVI ст. «виступили реформаційні течії, які почасти йшли в тому самому напрямі, почасти підривали головні коріння ідеалів Ренесансу» [Чижевський 1958: 225]. В літературі епохи Ренесансу та Реформації дослідник виділяє насамперед повість: «Мука Христова», світські повісті – переробки «Александрії» та сюжетів про Трою, Трістана та Ізольду, Бову-королевича, сімох мудреців, «папісу» Йоганну та Петра Гугнивого. Під рубрикою «Святе Письмо» він подає огляди перекладу Біблії та передмови до неї.

В Україні впливи Ренесансу «досить незначні: почасти вони обмежилися на засвоєнні певної тематики літературних творів, засвоєнні, що тривало й за часів бароко. Найскладніша проблема – утворення нового літературного стилю – не була розв'язана: головне через те, що знайомство з літературою Ренесансу значило передусім знайомство з латинською античною літературою, – знайомство це обмежувалося на читанні оригіналів. Перекладів майже не було» [Чижевський 1958: 223]. Учений дійшов висновку, що впливи літературного Ренесансу

не змогли розвинутися в Україні ще й тому, що у другій половині XVI століття її охопило релігійне заворушення, що було сприятливе для впливів Реформації, а не Ренесансу. Відтак українська література XVI ст. має в собі лише малопомітні елементи Ренесансу та Реформації.

Такі висновки «поставили під сумнів правомірність, а то й доцільність включати Україну в коло ідей і впливів європейського Ренесансу, створювати для цього окремий розділ чи й період в історії української літератури» [Енциклопедія 1973: 305]. У статті «До питань вивчення барокової доби на Україні» Микола Глобенко вступив у дискусію з Дмитром Чижевським, він навів аргументи проти формального перенесення схеми «ренесанс – бароко» на історію давньої української літератури.

Пізніше з критикою концепції Дмитра Чижевського виступив Олександр Білецький у статтях «Завдання та перспективи розвитку українського літературознавства» та «Стан і проблеми вивчення давньої української літератури».

Згодом з'явилися праці Іллі Голенищева-Кутузова: «Итальянское Возрождение и славянские литературы XV – VI вв.» (М.,1963), «Гуманизм у восточных славян» (М.,1963), статті «Ренесанс» Святослава Гординського (Енциклопедія Українознавства, 1973, т.7), «Чи був Ренесанс в українській літературі?» Дмитра Наливайка («Компаративістика й історія літератури», К., 2007), «Відродження і Реформація в українській культурі (XV – VII ст.) Валерія Шевчука, книги Ярослава Ісаєвича, Ростислава Радишевського, Івана Ваньо, Валерії Нічик, Ярослави Стратій, Володимира Литвинова, Василя Яременка, Євгенія Немировського, Юрія Лимонова, Алєксандра Рогова, Наталії Казакової, у польському – Казімєжа Будзика, Антонія Божемського, Тадеуша Улєвіча, Станіслава Лємпіцького, Юліуша Кжижановського та ін.

Науковці досліджували вплив Ренесансу на українську архітектуру, діяльність в Україні італійських будівничих (Петро Кастіліо, Петро Вітальчик, Павло Римлянин та ін.), німецьких майстрів (Йоганн Пфістер, Генріх Горст, Гануш Шульц та ін.), виділили ознаки Ренесансу у замкових будівлях у Бережанах, Меджибожі, Підгір'ях, Кам'янці-Подільському, Острозі, в окремих спорудах – синагога у Сатанові, низка споруд у Львові – Чорна кам'яниця, дім Корнякта, ансамбль Братсько-Успенського монастиря з каплицею трьох святителів, каплиці Боїмів та Кампіянів і т.д.

Дослідники вивчали місце і роль Львова та Кракова у поширенні ренесансних ідей та віянь, перебування і діяльність у м.Дунаєво, під Львовом, у резиденції польського письменника, дипломата, а згодом львівського католицького архієпископа Григорія (із Сянока), італійського гуманіста Філіпа Буонакорсі-Калімаха, життя і творчість Юрія Дрогобича, Павла Русина, Лукаша з Нового Міста, Станіслава Оріховського-Роксолана, творчість поетів українсько-польського пограниччя (Симона Пекаліда, Шимона Шимоновича, Йосипа Верещинського, Адама Чагровського, Івана Домбровського, Севастьяна Кленовича, Юрія Немирича), діяльність Острозького культурно-освітнього центру, Львівської та Київської братських шкіл та ін.

Проте трактування доби Ренесансу в Україні, ренесансної літератури українсько-польського пограниччя залишається актуальним донині. Нам імпонує позиція Дмитра Наливайка, котрий вважає, що література XV – XVII століть *полімовна*, тобто створена щонайменше 4 мовами. Найчисельніший корпус текстів написаний новолатинською мовою, менш чисельний – польською, церковнослов'янською і народною мовами, тому література цього періоду не може беззастережно належати лише українській літературі, вона є спільним надбанням кількох народів – українського, польського і білоруського [Наливайко 2007: 45 – 47].

Ренесансна словесність не мала іманентного зв'язку з традицією і типологією давньоруської літератури, не вписувалася в її історичний контекст, тому її треба розглядати як окремий перехідний етап до іншого культурно-історичного простору, тому її найкраще називати «літературою українсько-польського пограниччя». Ми виходимо саме з такої засади і вважаємо за необхідне уточнити зміст і обсяг деяких понять.

Поняття «гуманізм» і «ренесанс» часто ототожнюються. Під поняттям «гуманізм» треба розуміти інтелектуальний рух, що народився в XIV ст. в Італії і поширився на інші країни. Оскільки цей рух почався ще з середньовіччя, то цілком правомірним є поєднання термінів «ренесансний гуманізм». Під поняттям «ренесанс» розуміємо епоху і окремий стиль. Не можна ототожнювати поняття «Реформації» і «Ренесансу», бо під реформацією треба мати на увазі течії, які закріплювали і визначали реформи сповідань, їх догматику та інституціональні організації. Тому до реформаторів однаково належать як православні діячі цього періоду, так і католицькі, бо вони мали на меті моральне й доктринальне відтворення релігії, свого віросповідання та Інституції Соборної Церкви, своє розуміння Святого Письма [Сивокінь 1960: 28].

Саме таке розуміння термінів «Реформація» і «Ренесанс» пропонує відомий український учений Володимир Рєзанов, один із найактивніших дослідників ідей Ренесансу в Україні [Самойленко 1990: 3]. Йому належать праці: «Из истории русской драмы. Школьные действа XVII – XVIII веков и театр иезуитов» (1910), «Из истории русской драмы. Екскурс в область театра иезуитов» (1910), «К истории русской драмы. Поетика Сарбевського по рукописям Музея Чарторыйских в Кракове» (1911), «К вопросу о старинной драме. Теория школьных декламаций по рукописным поэтикам» (1913), «Школьные драмы польсько-литовских иезуитских коллегий» (1916), «Історія української драми» (1922), «До історії Ренесансу на терені України та Росії» (1931), «Драма українська» (1926 – 1927, т.1 – 4) та інші.

Ідеї Ренесансу викликали нову хвилю інтересу до античної культури й літератури. «Відродження античних настроїв, ідеалів, філософії, поезії, мистецтва мало для нового європейця цієї доби велике соціальне значення, по-перше, тому, що античність дозволяла легше й краще перемогти церковно-релігійно-аскетичний та феодальний світогляд минулого, і, по-друге, тому, що антична культура своїми політичними теоріями, ідеологією та художніми образами давала змогу краще й легше оформити той новий побут і той новий світогляд, утворити новий стиль...» [Рєзанов 1931: 30].

На думку проф. В.Рєзанова, на розвиток нової європейської літератури, окрім античної поезії, вплинули й розробки та переробки античних поетик, зокрема трактатів Арістотеля «Поетика» та «Послання до Пізонів» Горація. Ці твори лягли в основу створення наступних європейських поетик. На праці Арістотеля спиралися Лодовико Кастельветро, Франческо Патриці, Джордано Бруно, Юлій Цезар Скалігер [Сивокінь 1960: 27]. Авторитетною стала праця Скалігера «Poetices libri VII» («Поетика»), яку вивчали студенти Києво-Могилянської академії [Luzny 1966: 60]. За прикладом Юлія Скалігера італійський філософ Фабрицій також надрукував працю з поетики. Автори поетик XVI ст. пропагують ренесансну літературну теорію, основним принципом змалювання подій оголошуючи «правдоподібність» [Білецький 1998: 51]. Пізніше з'явилися нові цікаві праці, зокрема дослідження Якова Понтана «Jakobi Pontani Poeticarum libri III» («Поетика Якова Понтана»). Вона відрізнялась від праць Арістотеля, Горація своєю доступністю, систематичністю, це «посильний звід правил, тверджень, прямуючи до бажаної тут короткости й випустивши занадто важкі та складні справи...» [Рєзанов 1931: 45]. На думку Ричарда Лужни, поетика Понтана була авторитетною в стінах Києво-Могилянської академії аж до початку XVIII ст. і відчутно вплинула на поетику Феофана Прокоповича в академії [Luzny: 24]. Своєрідним підручником стала робота Донаті «Ars poetica...» («Мистецтво поетики») та «Gerardi Ioannis Vossii Poeticarum Institutionum libri III» («Книга поетичних правил…» Йогана Генріха Фосса. В цей же час з'явилась велика праця з поетики Якова Масена, який не обмежував коло своїх зразків лише античними письменниками, а й долучав зразки пізніших європейських класиків.

Ренесансні ідеї з Італії до України ширилися через Польщу. «Пожвавлюються гуманістичні течії, впливи античної, зокрема латинської літератури, польські магнати намагаються стати справжніми меценатами; завдяки їхній протекції постають епічні поеми, елегії, оди, сатири, буколіки, епіграми тощо; поширюється смак суспільства до нового «класичного», ренесансового стилю. По школах викладається поетика…» [Рєзанов 1931: 34]; на ці курси мали великий вплив праці Понтана, Донаті, Скалігера, Горація, Арістотеля та ін.

Окремих ґрунтовних праць з поетики у Польщі майже не було. Збереглися лише рукописні записи лекцій учнів та слухачів університетів, де безліч помилок, неточностей. Професори та викладачі користувалися працями Понтана та Донаті та інтерпретували ці тексти на власний розсуд, обмежувались коротким оглядом теоретичних зауважень про літературні жанри та види.

Одним з найвідоміших професорів Віленської Академії був поет Мацей Сарбевський. Йому належить написаний латиною трактат «De perfecta poesi» «Про досконалу поезію», виданий посмертно в 1958 році. Володимир Рєзанов простежує головні концепти лекцій Сарбевського з поетики [Резанов 1911: 12 – 15].

Найпоширенішими курсами поетики стала праця «Liber artis poeticae… sub reverend M.Kotozwarski», (1637) («Книга про мистецтво поезії М.Котозварського»), збережена в бібліотеці Київського Софіївського собору. Вона нагадувала скорочений варіант дослідження Понтана; віднайшовся ще один анонімний рукопис «Poetica practica» (1648) («Поетика практична»), де помітні впливи Скалігера та Понтана з елементами самостійних надбань автора.

В європейських бібліотеках збереглися рукописні латино-польські курси поетики XVII ст. Варто зазначити, що професор Володимир Рєзанов виявив, що у Львові зберігся витяг з поетики Понтана, автором якого є Станіслав Броніковський. Цей курс давав поняття про природу поезії, епопею, комедію, трагедію, елегійну поезію, ліричну поезію, сатирику, про епіграматичні твори та ін.

Ще однією знахідкою стала «De arte poetica» («Мистецтво поезії»), де йдеться про віршові розміри поезії, про мету та спосіб її уживання, про епіграми, епіталами, пісні буколічні, сатири, похоронну поезію, ліричну поезію, епопею, трагедію, комедію.

Довгий час «шкільна (схоластична) течія поетики», яка була пов'язана з традицією європейських літературних течій XVI ст., з «поетикою Відродження» зберігала свій авторитет, про що свідчить рукопис поетики «Structura artis poeticae» («Природа мистецтва поетики») Г.Кониського. В 1692 році знайшовся рукопис польського курсу поетики «Amphion, lyrico cantu Mohileanae petrae saxa movens ac in parnassias neopoetis incolis Thebas componens» («Амфіон, що рухає ліричним співом каміння Могилеанської скелі та складає їх у парнаські Теби задля нових мешканців-поетів»). Це короткий конспект, що охоплює основні питання шкільної поетики та спирається головним чином на працю Понтана. Ці праці відомі українським студентам, які ще з XVI ст. навчалися в братствах, де пропагували літературну освіту, створювали друкарні, видавали книжки, організовували школи. Представники цих братств дбали про освіту, котра б «поставила їх на один культурний та літературний рівень з вихованцями польських та західноєвропейських шкіл» [Рєзанов 1931: 37 – 38]. Тому основними дисциплінами тогочасних українських шкіл ставали поетика та риторика, котрі викладалися за прикладом курсів польсько-єзуїтських шкіл.

Одну з основних поетик XVIII ст. «Hortus poeticus» («Сад поетичний»). Митрофана Довгалевського В. Рєзанов підготував до друку разом із Гр.Костенецьким. Професор Рєзанов наголошує на тому, що на створення цієї поетики великий вплив мала київська поетика XVII ст. «Lyra variis praeceptorum chordis instructa» («Ліра, озброєна різними струнами правил»). Вплив поетики XVII ст. помітний вже з попереднього слова, де Митрофан Довгалевський, як і автор «Lyra…» («Ліри»), прославляє поезію і закликає читачів до її вивчення. Автор «Ліри» досить часто порівнює поезію з лірою і вибудовує свій текст так, щоб в уяві читача склався образ ліри. Митрофан Довгалевський у дусі барочної поезії розглядає вірші як сад, а себе – як дбайливого садівника. Тому відповідні розділи і підрозділи у його «Саді поетичному» мають назви квіток, плодів і под. Письменик досить часто фактично переписує параграфи з поетики «Lyra variis praeceptorum chordis instructa» («Ліра, озброєна різними струнами правил»).

Поезія, на його думку, це вимисел, який спирається на наслідування природи і наслідування творів знаменитих авторів. Праця складається з трьох відділів.

У першому відділі суть питання поезії Митрофан Довгалевський перейняв з праці Якова Понтана «Poeticarum Institutionum libri III» («Книга поетичних правил»). Але автор «Саду поетичного» розширив можливості поета за зразком О.Донаті, дозволивши йому

«оброблювати будь-який предмет» [Рєзанов 1931: 37 – 38]. В.Рєзанов зазначає, що у з'ясуванні питання «божественного походження» поезії в Митрофана Довгалевського помітний вплив поетики Скалігера. Окреслюючи мету та користь поезії, Довгалевський спирався на Горація та поетику «Parnassus» («Парнас»).

Другий відділ «Саду поетичного» присвячений питанню віршування. В ньому автор виявив більшу самостійність, запропонувавши параграф про силабічні слов'яно-українські вірші. Тут він навіть знайомить читачів з процесом творення власних віршів. В.Рєзанов впевнений, що автор був ознайомлений із технікою віршування класиків Донаті та Понтана.

Третій відділ присвячений жанрам та формам поезії. Тут подано поділ поетичних творів на категорії за «Lyra..» («Ліра, озброєна різними струнами правил»). «Людські вчинки, що є головний матеріал для поезії, бувають героїчні, щасливо виконані високородними особами, як-от баталія, перемога, про це каже епічна поезія чи епопея; або вчинки значні, проте нещасливі, як-от: поразка, смерть, загибель, – про це каже трагічна поезія, чи трагедія; або вчинки прості, жартівливі, як от сміх, глум, гра, – про те каже комічна поезія, чи комедія; або прості селянські роботи, як-от садіння рослин, сівба, – про це каже хліборобська поезія; або робота пастухів, – про це чабанська поезія; або вчинки тиранські, ганебні, нечесні, – про це елегійна поезія; або події веселі. Радісні, як-от родинки, весілля, – про це лірична поезія; епіграматична поезія оброблює матеріал усіх цих видів поезії, але іншою методою» [Рєзанов 1931: 43]. Далі Довгалевський детально розглядає усі жанри поезії, посилаючись на О.Донаті, Я.Понтана, Т.Прокоповича, Л.Горка.

Отже, на створення української поетики Митрофана Довгалевського великий вплив мали праці Арістотеля, Скалігера, Горація, Донаті, Понтана, Прокоповича та київська поетика XVII ст. «Lyra variis praeceptorum chordis instructa» («Ліра озброєна різними струнами правил»). Автор вдало поєднав знання про поетику та риторику та запропонував своє бачення творення поезії.

На жаль, підготовлена В.Рєзановим до друку поетика М.Довгалевського так і не була видана, натомість у 1973 році з'явилася «Поетика. Сад поетичний», яку підготував кандидат філологічних наук В.П.Маслюк.

У Франції в XVII ст. з'явився «законодавець французького Парнасу» Ніколя Буало, котрий запропонував свою натуралістичну, раціоналістичну теорію. За теоретиком, три основні принципи тримають поетичну творчість: розум, природа людини та антична література. Буало фактично відкидає творчість поета, а говорить про природній талант, який ніяк не можна набути. За Буало, прекрасне лише те, що істинне, правдиве. Він фактично відкидає шкільну схоластику та латину. Але теорія Буало не ідеальна, помітна необізнаність в історії. Вплив поетики Буало загальновідомий в усіх країнах Європи – Італії, Іспанії, Німеччині, Англії, Данії, Україні та Росії.

На думку В.Рєзанова, французька поетика мала неабияке значення для становлення нової, світської літератури в Росії. Першим пропагандистом французького літературного класицизму став Попович Тредьяковський. Під впливом поглядів Н.Буало, Тредьяковський опублікував «Разсуждение об оде вообще» та переклав віршами «L'Art poetique» («Мистецтво поетичне»).

Отже, творці європейської літератури XVI – XVII ст. мали великий вплив на розвиток української та російської літератури. Прикладами служили класики: Арістотель, Горацій, Вольтер, Скалігер, Фонтен, Понтан, Донаті, д'Обиньяк та інші. Володимир Рєзанов підсумовує, що в поетиках, за якими навчалися українські студенти, не лише ширилися ідеї ренесансної натурфілософії та неоплатонізму, а й давав про себе знати критичний підхід до нормативного сприймання теорій Арістотеля й Горація, античні норми і принципи словесності застосовувалися до нових історичних умов, сприяли розвитку національної самосвідомості українського народу. По суті, вперше була порушена проблема створення національної літератури українською мовою, що згодом віддзеркалиться у діяльності вченого гуртка Києво-Печерської лаври та професорів Києво-Могилянської академії. Зіткнення гуманістичного і церковно-схоластичного світи оглядів підсилить полемічність української

літератури, з'являться нові жанри: послання, памфлети, полемічна сатира, літературно-критичні листи.

Білецький 1998: Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – К.: Либідь, 1998. – 408 с.; *Гнатишак 1942*: Гнатишак М. Історія української літератури. – Прага, 1942. – 132 с.; *Енциклопедія 1973*: Енциклопедія українознавства. У 10-х т. –Т. 7.– Париж – Нью-Йорк, 1973.– 2693 с.; *Кравців 1993*: Кравців Б. Ренесанс і гуманізм на Україні // Європейське Відродження та українська література XIV – XVIIII ст. – К.: Наукова думка, 1993; *Наливайко 2007*: Наливайко Д. Чи був Ренесанс в українській літературі? // Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури. – К.: Акта, 2007. – 423 с.; *Рєзанов 1931*: Рєзанов В. До історії боротьби літературних стилів. Поетика Ренесансу на терені України та Росії // Записки Ніжинського інституту соціального виховання. – 1931. – Кн.XI. – С.30 – 86; *Рєзанов 1911*: Резанов В. К истории русской драмы. Поетика Сарбевського по рукописям Музея Чарторыйских в Кракове. –1911. – 30 с.; *Самійленко 1990*: Самойленко Г.В. Резанов В.И. Библиографический указатель. – Чернигов: Облполиграфиздат. –1990. – 9 с.; *Сивокінь 1960*: Сивокінь Г. Давні українські поетики. – Вид-во Харк. ун-ту, 1960. – 107 с.; *Чижевський 1958*: Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1958. – 511 с.; *Luzny 1966*: Luzny R. Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. – Krakow, 1966. – 170 s.

Шакула Ю. Западноевропейские поэтики XVI – XVII вв. в рецепции Владимира Резанова.

В статье проанализировано влияние идей Ренессанса на украинскую культуру и литературу, очерчен вектор дискуссий вокруг термина «Возрождение в Украине», исследовано рецепцию западноевропейских поэтик в трудах Владимира Резанова.

Ключевые слова: *Ренессанс, Реформация, рецепция, поэтика, национальное сознание, гуманизм.*

Уляна Чіпак, асп. (Київ)

УДК 17.021.2
ББК 87.3. 83.3

Концептосфера еросу в художніх творах митців

У статті розглядається концепт Еросу через призму культурно-історичного аспекту на прикладі робіт найвидатніших мислителів. Проаналізовано різні види «любові», які були домінуючими у світобаченні людей конкретного періоду.

Ключові слова*: Античність, Відродження, концепт, лірика, міф, поема, Середньовіччя.*

Ulyana Chipak Concept sphere of Eros in art works of artists.

The article deals with the concept of Eros through the prism of cultural and historical aspects of examples of prominent thinkers. There are analyzed different kinds of "love", which were dominant in a particular world view of people of some period.

Key words*: Antiquity, Renaissance, concept, lyrics, myth, poem, the Middle Ages.*

Концепт Еросу належить до тих, табуйованість яких долається найважче, оскільки потребує переосмислення в культурно-історичному аспекті. Основною проблемою, яка постає на шляху адекватного перерозгляду цього мотиву в мистецтві й літературі, є надмірна «християнізація» європейської культури та її ключовий вплив у виборі мотивів та їх авторській інтепретації. Виключалось багато забороненого з позиції християнської моралі. Мотив Еросу був присутнім у мистецтві, але, в основному, у значенні античної «агапе». До розгляду цього концепту зверталось багато мислителів та науковців, але категорія «любові» не була основною у формуванні людини, робився акцент на її вітальному значенні. По-перше, ми вважаємо, що у кризові періоди особлива увага звертається на її деструктивний аспект, у результаті якого Ерос переходить у Танатос. На подібний взаємоперехід вперше звернув увагу З. Фрейд. По-друге, детальної розвідки щодо цілісності самого поняття «любові» немає: такі дослідники, як Р. Апресян, М. Бахтін, А. Гідденс, Б. Марків та інші, звертались лише до певного її аспекту – самопожертви, почуттів до ближнього, відданості, поваги тощо. На нашу думку, концепт Еросу значно ширше поняття, ніж трактувалось до цього часу. Таким чином,

актуальність нашої роботи полягає в переосмисленні аналізованого мотиву з огляду на два, зазначених вище, аспекти.

У період язичництва, коли категорія роду в мисленні наших прародичів була ключовою, поняття любові – Еросу співвідносилось із божествами – покровителями дітонародження. У цей період Ерос невіддільний від роду, й осмислюється як чинник його продовження. Культ богинь-матерів, які були заступницями і берегинями жінок, відомий в історії культури практично кожного народу: у давніх єгиптян – це Ісіда, Месхенет, Хатхор; у слов'ян – Лада; у греків – Диметра і Персефона тощо. Із розвитком суспільства все більшого значення набуває любов у вимірі кохання, а не через призму материнської. На думку Кришмарел В., це був перший етап усвідомлення любові як надзвичайного феномену у житті людини [Кришмарел 2010: 61]. Свідчення цього – виникнення любовної лірики у Стародавньому Єгипті, у якій значна увага приділялась темі почуттів.

Яскравим етапом в історії мистецької та філософської думки є Античність, яка стоїть біля витоків європейської цивілізації. У цей період взаємопоєднувались два аспекти осягнення світу, місця в ньому людини, категорій смерті та кохання – міфологічний і власне філософський. Мислення давніх греків невіддільне ще від вірувань у могутність богів та невідворотність фатуму.

«Античних філософів мало цікавило питання, що таке любов. У ній не бачили таємниці. Вона просто є, як є космос, боги, люди, тварини, рослини і різноманітні речі, що наповнюють його» [Демидів 1999]. Свої уявлення про любов літератори і філософи Античності висловлювали, звичайно, через систему міфологічних образів.

Для позначення всіх проявів кохання давні греки використовували велику кількість різноманітних понять: «ерос», «філія», «сторге», «агапе» [32]. Античні мислителі через категорію любові намагались пояснити порядок і будову космосу, а також його виникнення. Наприклад, поет Гесіод у поемі «Теогонія» Ерота (у античній міфології бог кохання) змальовує як силу, з допомогою якої все виникло у світі [Гесіод 1989: 71].

Давньогрецький мислитель Емпедокл навпаки відводив найважливішу роль в існуванні світу «філії». Він стверджував, що все в світі складається з чотирьох основних елементів – землі, води, повітря і вогню, а різні їх поєднання визначаються дією двох протилежних сил – Ворожнечі (Нейкос) і Любові (Філія).

Як бачимо, філософи цього періоду не намагались з'ясувати суть любові, вони лише визначали її місце і роль у світобудові. Виняток становить міф про андрогінів, розказаний одним з персонажів діалогу Платона «Бенкет». У цьому творі любов трактується як прагнення досягнути цілісності і в почуттях, і у стосунках загалом.

Інше розуміння природи любові пропонував Платон у тому ж діалозі «Бенкет»: люди насправді прагнуть безсмертя, а не відшукати свою половинку. Смертні люди хочуть через дітей зберегти себе у вічності, заради цього вони й служать Ероту. Сам Ерот – син бога багатства і богині бідності, тому він суперечливий, тому й уособлює прагнення від гіршого до кращого. Такі погляди на світ, місце у ньому людини, категорії, які обуттєвлюють наше існування, пояснюються тим, що індивід в епоху античності все ще сприймається в контексті загального оточення. «За твердженням багатьох науковців, виділення людини саме як індивідуальності, цілковито стосується вже періоду Римської імперії» [Кришмарел 2010: 64].

---

[32] Про розрізнення видів любові у стародавніх греків див.: Чанышев А. Н. Любовь в античной Греции // Философия любви: В 2 ч. М., 1990. Ч.1. С. 44 – 45, 53 – 54.

Ерос у стародавніх греків – головним чином, статева, пристрасна любов, здатна дійти до безумства. (Міфологічним уособленням еросу є бог Ерот, або Ерос.) Філія – виявлення приязні. Це і любов до батьків, до дітей, і любов до батьківщини, і любов до друзів (дружба), і еротична любов (ерос - лише один з видів філії), і любов до пізнання та інше. У порівнянні з еросом філія – слабший, ненав'язливий потяг.

Агапе – ще більш жертовна любов до ближнього. Це розуміння любові сповідувало християнство в період занепаду язичницької культури; у ранніх християн були у звичаї «агапе», які полягали у братських трапезах.

Сторге – любов-прихильність, особливо сімейна.

У Древній Греції любов була представлена в образах кількох міфологічних істот – перш за все Афродіти і Ерота (у Римі відповідно - Венери і Амура).

Засновник неоплатонізму Плотін (204 - 270) приділив у своїх «Дев'ятках» («Енеадах») чимало місця Еросу. У трактаті «Про любов», який повністю присвячений аналізу бесіди Сократа з «Бенкету», мислитель називає Ерота демоном, що походить з душі. Неоплатоніки нівелюють чуттєвий елемент у концепції Ероса. Він втрачає свою тілесну сутність, перетворюючись у свідоме прагнення істини і краси. «Для них (неоплатоніків) важливо було опинитися у стані любові, яким огортає всіх гідних Єдине Благо, у тому стані, який спокутує будь-які принесені заради нього жертви» [Свєтлов 2002].

Історія античного неоплатонізму закінчується 529 р., коли візантійський імператор Юстиніан заборонив язичникам викладати у державних освітніх закладах, тому що християнство як пануюча релігія зовсім по-іншому розуміло любов небесну – по-іншому навіть, ніж неоплатоніки. Християнство формує відмінне від античного розуміння любові, основою якої є Бог. «Античних богів шанували, поклонялися їм, приносили жертви, але не любили когось з них як Єдиного, найдосконалішого Бога» [Демидів 1999]. Любов у Новому Завіті – рушійна сила у стосунках людини і Господа, і вона не розпорошується, як у період Античності, а звернена лише до однієї вищої сили. Інша найважливіша особливість релігійного розуміння любові полягає у вимозі любити «ближнього». Проте остання, навіть якщо вона виявляється у ставленні до рідних, не повинна затуляти головного – любові до Бога.

Глибоке розмежування християнства з язичництвом у розумінні любові чітко проглядається у творах Августина Аврелія (354 – 430), одного з перших християнських філософів. Він проводить різку межу між любов'ю і хтивістю. Любов'ю Августин називає прагнення душі насолодитися Богом заради нього самого, а також собою і ближніми – заради Бога. Навпаки, хтивість, на думку Аврелія, – це бажання насолоджуватися собою і ближнім, але не заради Бога. Тільки факт одруження та народження дітей у шлюбі виправдовують почуття хіті, перетворюючи його на благо [Августин 1990: 479]. На переконання Августина, будь-яка любов (до матері, до Іншого, до прекрасного, до знання) лише тоді становить справжню вартість, коли бачить у всьому творіння Бога і спрямована через творіння до Творця [Апресин 2005: 48 – 49]. Любов, освячена Богом, не зазнає втрат, лише вона несе людині спокій.

Як бачимо, релігійне розуміння любові, притаманне епосі Середньовіччя, значно відрізняється від античного. З давньогрецьких тлумачень цього почуття християнське віровчення перейняло тільки «агапе» – любов до ближнього, причому, вклавши ширший зміст у це поняття. Неправильно, однак, було б вважати, що релігія тільки звузила сферу любові. Вона сформувала новий ідеал – любові до Бога й безкорисливої, не тілесної, братської любові до всіх людей. Незважаючи на це, догми християнства нівелювали Ерос як такий, у результаті чого еротичний концепт ігнорується митцями, або виражений тією мірою, яка б не порушувала канонів церкви, і врешті «сублімація любові трансформує культуру сорому в культуру провини і честі» [Марків 1997].

Поряд з релігійним ідеалом у Середньовіччі формується також модель «лицарської» любові, малоподібної на «канонічну» християнську любов. Мистецтво «любові земної» в Європі було обмежено строгими рамками і поміщено виключно у сферу любовного етикету: чуттєва, тілесна техніка втратила право на існування. Еротичне пробивалося в куртуазних віршах, де стало одним із елементів прославляння й оспівування обраниці серця поета. Трубадури і трувери порівнювали свою кохану з Дамою – тобто з Богоматір'ю, роблячи вихваляння останньої надмірними, а описи її краси до певної міри занадто відвертими, але мистецтво любові стосувалося тільки вибору об'єкта обожнення і правил залицяння. Сприятливий ґрунт для виникнення куртуазної лірики створила, як вважає Кришмарел В., творчість Августина Аврелія: «Він (Августин Аврелій) започаткував тип мислення, який підготував основу для виникнення феномена куртуазної любові, який є неначе пов'язуючою ланкою між християнством та народницько-міфологічним світоглядом, адже саме таке «романтичне» трактування за смисловим наповненням близьке до християнського тлумачення» [Кришмарел 2010: 73]. Як бачимо, виникнення поняття «куртуазної любові» пов'язане із тим, що народні уявлення про це почуття відрізнялись від ідеалу, яке сформувало

християнство. Для прикладу, в українській культурі пізнього Середньовіччя також розвивається література мандрівних дяків, яка не була «канонічною» з погляду офіційної релігії.

Судження філософів епохи Відродження про любов тісно пов'язані з формуванням нових уявлень про людину, проте більшість мислителів у трактуванні цієї категорії звертаються до надбань Античності [33]. На зміну середньовічному протиставленню божественного і природного начал приходить ідея про їх гармонійну єдність. З'являється розуміння того, що тіло і душа людини становлять нерозривне ціле. Відтак, наше призначення полягає не у боротьбі з власною природою, а, навпаки, у її наслідуванні. Подібне осмислення людини передбачало й зміну в ставленні до концепту кохання у мистецтві. Е. Фукс, наприклад, вбачає кардинальний поворот у еротичній моралі в епоху Відродження в поширенні ідеалу індивідуальної любові, піднесеної над грубою чуттєвістю і звільненій від суто репродуктивних, матеріальних, станових мотивів [Фукс 1993: 183]. Зазначимо, що незважаючи на те, що людина в епоху Відродження осмислюється по-іншому, ніж у християнському Середньовіччі, та це не означає, що мислителі і митці відмовились від релігійного трактування любові. Це особливо помітно, на нашу думку, в країнах візантійського обряду, який до певної міри гальмував розвиток цього концерту в літературі насамперед та мистецтві в цілому.

Френсіс Бекон – англійський мислитель пізнього Відродження, сформулювавши найважливіші принципи філософії Нового часу, – з одного боку, враховував принципи християнської любові, а з другого – приділив увагу раціональному осмисленню її «земного» варіанту. Християнська любов, на думку Бекона, є синтезом усіх чеснот. Вона формує у людей добрі помисли, підносить душу і в той же час заспокоює, позбавляє її від зайвих пристрастей. Тому «тільки одна християнська любов ніколи не може бути надмірною». Розмірковуючи про «земну» любов, Бекон виділяє аргументи «за» і «проти». Позитивним, на його думку, є те, що завдяки цим почуттям людина знаходить саму себе. Аргументом «проти» є те, що у житті вона приносить багато нещасть: викликає протиріччя у думках і оцінках, робить одержимими, нав'язує надто вузький погляд на речі. Серед видатних людей, вважав Бекон, майже немає нікого, хто дозволив би цій пристрасті перерости у божевілля, тому що «неможливо любити і бути мудрим» [Бекон 1997: 415].

Своїм вченням видатний український мислитель Григорій Сковорода прагнув показати людям шлях до справжнього щастя. Багато хто помилково вбачає його у багатстві, почестях, зовнішній красі. Справжнє щастя, на думку українського філософа, знаходиться не ззовні, а у нас самих: щастя – у серці, серце – у любові, а любов – у вічності. Самопізнання, на думку філософа, відкриваючи людині її справжню природу, дає разом з тим ключ до істинної любові і дружби, а вони залежать від спорідненості натур. Любов і дружба обумовлюються власне цією «сродністю» у відносинах між людьми. «Дружби не можна випросити, ні купити, ні силою вирвати. Любимо тих, кого народилися так любити…» [Сковорода 1983: 286]. Любов Сковорода визначає як безсмертну єдність. Любити треба всіх (і ворогів також), однак Бог дарує людям і дружбу між собою – як щасливу милостиню. Але важливо остерігатися, «щоб не закралася під світлою маскою на лоно твоє хитра змія, щоб ангельська любов до Бога не перетворила тебе у диявола для людей» [Сковорода 1983: 286].

Як бачимо, на думку Г. Сковороди, самопізнання і «сродність» є передумовами справжнього щастя, вони зумовлюють дружбу, гармонію в суспільстві, любов до людей, до своєї справи, до себе і до Бога, вони дарують кожному, хто їх спізнав, безсмертя. Іммануїл Кант – основоположник німецької класичної філософії – вважав, що любов і повага є головними обов'язками людей у стосунках один з одним. Природа кожного з нас – подвійна, оскільки, на думку Канта, людина належить одночасно двом світам: природи і розуму. Якщо б ми підпорядковувалися тільки своїм природним потягам, тобто прагнули до плотських

[33] Філософія знову проявила інтерес до платонівської теорії Еросу (М. Фічіно). Любові у цю епоху, як і в період Античності, почали відводити роль космічної сили (Дж.Бруно).

задоволень, життя було б хаосом пристрастей. Ми ж володіємо розумом і свободою вибору в своїх діях, тому несемо моральну відповідальність за свою поведінку.

Уже у першому опублікованому творі Фейєрбаха – «Думки про смерть і безсмертя» (1830) – мова теж іде про любов. Безсмертний тільки Бог; «Бог є любов», а любляча людина причетна до Бога і, отже, до безсмертя. Це почуття, як вважає мислитель, буває різним – до грошей, речей, окремих істот, до людини взагалі, до добра, до Бога. Істинність і цінність любові визначаються змістом та обсягом почуття. Чим більше ти віддаєш самого себе, тим вартісніше твоє кохання, тому що не можна любити без самовіддачі. Фейєрбах вважав, що любов – абсолютна, а не відносна здатність людини, бо постає ціллю для самої себе. XX століття характеризується тим, що знову повертається до людини, але уже не виключно як до суб'єкта пізнання. Релігійний аспект у цей період все більше втрачає свою значущість для суспільства і культури як основного його прояву, оскільки більшість із того, що не могла досі пояснити наука, стає відомим. Коли ж говорити про ірраціональне як «все ще не раціональне», то ми надто перебільшуватимемо можливості людської свідомості, адже поза- і несвідомі прояви у нашому житті не обов'язково знайдуть своє логічне пояснення. Саме дослідженню проявів несвідомого у контексті еротичного й танатологічного присвячені праці З. Фройда.

Фройд розумів сексуальність широко – як переживання і реалізацію людиною свого лібідо, тобто сексуального потягу, свідомо відмовляючись від терміна «ерос». Таким чином, розширювалося і поняття сексуального. Лібідо – це психофізична основа не тільки любові, але усього розмаїття тих прихильностей і потягів, викликаних асоціаціями із цим почуттям. Дослідник пропонує розглядати його як фундаментальну основу всіх людських прагнень. По суті Фройд у науковій, а не в етичній формі відроджує філософію гедонізму, висуваючи принцип насолоди в якості ключового для розуміння психіки та поведінки людини [Фройд 1997: 195 – 196]. У подальших роботах він розширює цей висновок, схиляючись до того, що життєва мета визначається програмою принципу насолоди. Проте постійні контакти з оточуючими вимагають від людини контролювати своє прагнення до насолоди, ставити його у залежність від аналогічних прагнень інших, відкладати момент отримання насолоди. Необхідність адаптації індивіда до навколишнього середовища приводить до того, що принцип насолоди заміщується з огляду на вимоги дійсності.

Е. Гідденс у книзі «Трансформація інтимності: Сексуальність, любов і еротизм в сучасних суспільствах» узагальнює і систематизує основні підсумки сексуальної революції, що відбулась у другій половині XX століття [Гідденс 1991]. Науковець у своїй роботі говорить не просто про зміни в сексуальній поведінці (установках, мотивах, формах і т.д.), а про зміни у характері близьких відносин – про трансформацію інтимності, і, ширше, лібералізацію комунікативного етосу, його суттєву демократизацію. Одним з найбільш значущих її проявів, вважає Гідденс, стала зміна домінуючих типів любовних стосунків: ідеал романтичної любові поступився місцем іншому стандарту – конфлюентній любові (confluent love), тобто «плинній», минущії, не орієнтованій, на відміну від романтичної, на пошук єдиного і на здобуття вічного кохання; «головним у ній є не неповторність іншого (коханого / коханої), а особливість конкретних відносин, що склалися тут і зараз і ніяк не зумовлюють майбутнього учасників цих відносин» [Апресян 2005].

Таким чином, категорія Еросу – одна із масштабних, оскільки саме на її осмисленні ґрунтуються норми-заповіді християнства, численні культурологічні, мистецтвознавчі та філософські праці, вона є невід'ємним елементом побутового життя людей, що підкреслюється існуванням куртуазної літератури та інших видів народної творчості. Варто зауважити, що основною з рис аналізованого концепту в наш час є синкретизм з огляду на прагнення митців показати його цілісно, а не виключно з певної позиції. Проаналізувавши основні культурно-історичні етапи у розвитку категорій «любові» на прикладі творів їх найпомітніших представників, ми визначили основні моменти, які витворюють сучасну картину розуміння аналізованого концепту.

Література: Августин 1990: Августин Аврелий. О супружестве и похоти / Аврелій Августин // Философия любви: в 2 ч. – М., 1990. – Ч.2. – С. 479.; Апресян 2005: Апресян Р.Г. Принцип наслаждения и интимные отношения [Электронный ресурс] / Р.Г.Апресян // Человек. – 2005. – №5. – Режим доступа: http://ethicscenter.ru/biblio/apr_4.htm. – Загл. с екрана.; Бекон 1971: Сочинения: В 2 т. / Ф.Бекон. – М., 1977. – Т.1. – С. 415.; *Гесиод 1989*: Гесиод. Теогония / Гесіод // Античная литература. Греция. Антология. В 2-х т. – М. : Высшая школа, 1989. – Т. 1. – С. 71.; *Демидов 1999*: Демидов А.Б. Феномены человеческого бытия: – Минск : Издательский центр «Экономпрес», 1999.; *Кошмарел 2006*: Кошмарел В.Ю. Теоретико-методологічні аспекти дослідження понять «смерть» та любов (філософський та релігієзнавчий виміри) – К., 2006 – 189 с.; *Марков 1997*: Марков Б.В. Метафизика любви. Глава 2.5 [Электронный ресурс] / Б.В.Марков // Философская антропология: очерки истории и теории / СПб. : Издательство «Лань», 1997. – Режим доступа: http://www.maxscheler.spb.ru/content/view/61/52/ (23.08.07). – Загл. с екрана.; *Светлов 2002:* Светлов Р. Бестелесый Эрос [Электронный ресурс] / Р.Светлов // Искусство любви: Антология / Сост., предисл., коммент. Р. Светлова. – СПб. : Амфора, 2002. – С.202 – 212. – Режим доступа: http://www.absolutology.org.ru/eros.htm. – Загл. с екрана.; *Сковорода 1983*: Сковорода Г.С.Пов. зібр. тв.: У 2 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка 1983 – 531 с.; Фрейд З. По ту сторону наслаждения / З.Фрейд // Фрейд З. Основной инстинкт; сост., предисл. П.С.Гуревича. – М : Олимп; ЛСТ-ЛТД, 1997. – С. 195 – 196.; Фукс Е. Ілюстрована історія звичаїв. Епоха Ренесансу / Е.Фукс; пер з нім. В. М. Фріче. – М. : Республіка, 1993. – С. 183, 185.; Чанышев А.Н. Любовь в античной Греции / А.Н Чанышев // Философия любви: В 2 ч. – М., 1990. – Ч.1. – С. 44 – 46, 53 – 56.; *Giddens 1991*: Giddens A. Modernity and self-identity: Self and society in the Late Modern Age / A.Giddens. – Cambridge : Polity Press, 1991.

В статье рассматривается концепт Ероса в культурно-историческом аспекте на примере работ самых известных мыслителей. Проанализировано разные виды любви, которые были доминирующими в мировоззрении людей конкретного периода.

***Ключевые слова**: Античность, Возрождение, концепт, лирика, миф, поема, Средневековье.*

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Олександр Астаф'єв, проф. (Київ)

УДК 821.16.091
ББК 83.3 (4 Укр.)

Польські переклади українських дум в оцінці Євгена Рихлика

Олександр Астаф'єв. Польські переклади українських дум в оцінці Євгена Рихлика.

У статті розглянуто українські думи в перекладі Адама Пенькевича, звернуто увагу на відхилення від оригіналу і стереотипи, що спричинили явище україноманії в польській літературі.

***Ключові слова**: українська школа, романтизм, переклад, стереотип, мовна асиметрія, моралізаторство.*

Alexander Astafyev. Polish Translation Ukrainian dumas in assessing Eugene Ryhlyka.

In the article translated into Ukrainian duma Adam Penkevycha, referred to the deviation from the original and stereotypes that led Ukrainomania phenomenon in Polish literature.

***Key words**: Ukrainian school, romanticism, translation, stereotypes, language asymmetry, moralism.*

У статті «Про деякі переклади українських народних дум» [Рихлик 1928: 2, 54 – 63] Євген Рихлик аналізує польські переклади народних дум, які завдяки своїй образності слова, красі музичного вислову і глибині думки здобули заслужену світову славу. Проте в окремих перекладах він добачає не лише спробу перекладачів донести до польського читача велич української думи і забезпечити міжмовну комунікацію, а характерні риси того явища, яке Юзеф Ігнацій Крашевський назвав «україноманією», «chorobą moralną» [Kraszewski 1839: 17 – 18]. Свою думку вчений ілюструє на матеріалі перекладі кількох дум, які увійшли до альманаху «Bojan», що вийшов за редакцією Адама Панькевича у Вільні 1838 року. Вчений вважає, що і за назвою, і за змістом цей альманах є одним із виявів україноманії, про що свідчить сам упорядник у передмові до цього видання: «Puszczam to pismo w świat, pod nazwą «Bojan», sławiańskiego, ukraińskiego piewcy, że nie mało w niém zawartem pieni ukraińskich – slawiańckich» [Dumy 1838, 12]. Юзеф Ігнацій Крашевський категорично запевняє, що наслідування в літературі спричинене історією козаччини та піснями Максимовича.

Збірник «Малороссийские песни» (М., 1827), який видав Михайло Максимович [Максимович 1827], справді відкрив для світу невідомі духовні скарби українського народу, багатство його генія. Цей збірник, писав Федір Савченко, «утворив культ народности, виявив назовні українську народну стихію, дай їй помітне й поважне місце, звернув увагу на її красу, сердечність і щирість, уникнувши сухого теоретично-філологічного опрацювання української мови й абстрактних доказів про права на її існування. Це мало величезне значення для дальшого розвитку української ідеї, дало напрямок і динаміку для розвитку наукових інтересів і широкої громадської роботи на українському ґрунті, надало нової ваги і вартости її змаганням і досягненням. Це був перший етап перенесення місцевого українського побуту з його сумно-оригінальними кольорами й ласкаво-меланхолійними звуками на ширшу, перш за все – слов’янську арену, а потім і на арену загальнолюдського світового значення» [Савченко 1927: 6, 26].

Як сприйняв збірник пісень Михайла Максимовича польський критик Міхал Грабовський ми не знаємо, проте у своїй розвідці «O piesniach ukraińskich», полемізуючи із статею Ю.І.Крашевського «Choroby moralne XIX wieku. Ukrainomańija», він розглядає кілька гострих проблем, що стосуються впливу збірника пісень Михайла Максимовича на польську культуру: 1) що значить козаччина?; 2) пісні Максимовича 1834 року; 3) про елементи української поезії в польській; 4) чи можна в теперішньому часі мати народну епопею? [Гнатюк 1927: 6, 102].

Міхал Грабовський погоджується з тим, що в польській літературі справді чимало поверхового українофільства, спекулятивного ставлення до українських тем і сюжетів. Звісно, був такий час, коли військові поляки та шляхта брали участь у складанні українських народних пісень. Хоча письменники золотого віку польської літератури зневажливо ставились до народної творчості взагалі, а до української особливо, бо вона була просякнута польською кров'ю: на Україну вони дивились, як на збунтоване хлопство. Тепер у поляків такої упередженості нема, і ті поети, що народилися на Україні, виявляють природний потяг до української народної пісні, вони зачаровані її щирістю, емоційністю. Вміле, талановите використання місцевих поетичних джерел притаманне кращим творам Антона Мальчевського, Богдана Залеського, Северина Гощинського, Тимка Падури. Українські пісні, на думку, Міхала Грабовського, можна порівняти з піснями Оссіана (тони, образи), він висловлює думку, що в майбутньому пісенне багатство українського народу дасть чимало матеріалу для поетичних переробок.

Основним джерелом українського пісенного матеріалу для поетів «української школи» були збірники Михайла Максимовича [Максимович 1827], [Максимович 1834: 1], [Максимович 1849], а згодом – «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» В.М.Залеського (Вацлава з Олеська) [Zaleski 1833]. Адам Пенькевич також посилається на «Малороссийские песни» (1827): «Raz stworzony przez mistrzów świat, łatwo teraz zaludniać, zbior pieśni Maxymowicza i Historya Kozaczyzny niemalo się do tego zapału przyczyniły [Kraszewski 1839: 18, 103]. Однак Адам Пенькевич, порівняно з поетами «української школи», які були ознайомлені з українською народною творчістю безпосередньо з уст народу, а також знали і

варіанти, надруковані у пісенних збірниках, від народної традиції відособлений, він користає лише з відомих друкованих текстів дум і обробляє їх не найкращим чином.

В одних випадках він перекладає їх точно, дослівно, а в інших – значно відступає від тексту, вважаючи, що він або малохудожній, або не піддається художньому перекладові [Kraszewski 1839: 18, 184]. Помітно, що художня практика Адама Пенькевича іде в розріз із вимогою Юзефа Ігнатія Крашевського про те, що народну поезію треба залишати такою, якою вона є, не міняти її, а самостійно творити в її дусу [Kraszewski 1839: 100, 46]. Євген Рихлик узагальнює: «Пенькевич вважав, навпаки, що можна й треба оброблювати та переробляти народну пісню» [Рихлик 1928: 2, 55]. І показує, як він це робить. До слова сказати, в 1838 році, в Празі, вийшли «Dumki» Августа Бєловського і Луц'яна Семенського, це були почасти переклади українських народних дум та пісень, а почасти їх парафрази. Міхал Грабовський у статті «O gminnych ukraińskich podaniach» виступив проти манії переробляти народну поезію: «Kilku pasarzy, kilkunastu poetów, kilkudzięciu podrzeżniaczy, ciąle mają na ustach poezję gminną… Przedmiotem tym jesteśmy wszyscy przesyceni aż do niesmaku» [Grabowski 1845: VI, 146].

Адам Пенькевич переклав три думи: 1) «O wyprawie Bohdana Chmielnickiego na Mołdawią. Duma ludu Ukraińskiego»; 2) «Czarnomorska burza. Duma ludu Ukraińskiego»; 3) «O Chwedorze Bezrodnym Kurennym Atamanie. Duma Ukraińska».

Євген Рихлик підкреслює, що перекладач усі три думи «втиснув у рамки одноманітного розміру з певною строфічною будовою й тим позбавив їх найоригінальнішої їхньої прикмети» [Рихлик 1928: 2, 56]. На той час це була мода серед польських романтиків. Захоплюючись українськими думами, вони не вникали в специфіку цього жанру, їх мало обходило, що творцями дум були козаки, козацькі співці-бандуристи, і що дума, хоч і не була ізольована від інших жанрів народної поезії, але, мабуть, єдина, найменше піддалася асиміляції та зовнішньому впливу, зберегла свої традиційні риси та жанрове обличчя. Григорій Нудьга писав: «Найтісніше дума стикається з піснями, зокрема з баладними, з якими розробляє подібні сюжети, але від пісень вона відрізняється, в першу чергу, вільним ритмом, відсутністю строф, а в зв'язку з цим і своєрідністю музичної форми… В музичному відношенні думи є найвищою, найпоетичнішою формою народного речитативу» [Нудьга 1969, 23-24]. Адам Пенькевич, як і інші перекладачі, вирішив «ушляхетнити» думу певною метрично-строфічною нормою.

Думу «O wyprawie Bohdana Chmielnickiego na Mołdawią» і «Czarnomorsku burzu» він переклав десятискладовим віршем з цезурою після 5-го складу, строфами по 4 рядки, з римою abab. «O Chwedorze Bezrodnym Kurennym Atamanie» він переклав восьмискладовим віршем з такою ж таки строфічною будовою: «*Na Czarném Morzu, na skale, / Sokół nastrzępiwszy pióro, / Niesie wzrok na morskie tale, / I wykwila pieśń ponurą*».

Тут Євген Рихлик проводить цікаву паралель між перекладами Адама Пенькевича і творами ще одного представника «української школи» Тимка Падури, який писав і українською, і польською мовами і не без впливу народних дум. У його вірші «Козак» перша строфа має розмір 8+7+8+7, друга 8+8+8+8, третя 7+7+7+7; характерно, що Адам Пенькевич, перекладаючи цього вірша, також надав йому метричної одноманітності: 8+7+8+7, він надрукував його під назвою «Duma Ukraińska»[Dumy 1938, 105-108].

У польських письменників першої половини XIX ст. стосовно України виробилася певна фразеологія, шаблони, стереотипи. В.Ліппманн пояснює, що стереотипи – це автоматичні «картинки світу», що виникають у свідомості людини, вони не вимагають від індивіда жодних сил для прийняття складної інформації і в той же час наперед визначають набір певних асоціацій [Lippmann 1922, 24). Адам Пенькевич і більшість тодішніх польських письменників, йде усталеною стежкою, цілковито віддавши себе на поталу стереотипів. Візьмемо для прикладу думу «O wyprawie Bohdana Chmielnickiego na Mołdawią». В її основі лежить дума, взята із збірника Михайла Максимовича «Украинские народные песни» [Максимович 1834: 1]. Водночас із Адамом Пенькевичем цю думу почасти переробив Лукіан Семеновський, під назвою «Wyprawa Chmielnickiego na Multany» [Dumki 1863, 194-195].

Адам Пенькевич 40 рядків думи розтягнув на 15 строф (60 рядків), деталізуючи окремі образи, додаючи подробиць відповідно до трафарету «української школи».

Перший рядок думи: «Із низу Дніпра тихий вітер віє, повіває…», у перекладі: «Zaledwie mały dzionek rozświta, / Poranny wietryk chwieje bajraki».

«Оці байраки, що їх тут додав Пенькевич, є одна з обов'язкових частин реквізиту «польсько-української школи», – підкреслює Євген Рихлик [Рихлик 1928: 2, 57]. У подальших описах козаків замість повнокровних образів знову з'являються кліше, мінімізовані уявлення, певний інваріант з «обов'язковими» валентними зв'язками та передбачуваними асоціаціями.

Для того, щоб відтворити один рядок – «*Військо козацьке в похід виступає*» – Адам Пенькевич подає цілу картину: «Hufszą sie sotnie, tętnią kopyta: / Chvura kozaków zalega szaki. / Z stérczacym wąsem, z tą miną djablą / Jak nasz huf zbrojny wyglął chwacko! / Każdy z janczarką, śpisą i szablą, / Po wierzchu odzian burką kozacką».

Бачимо, що явище оцінене з позиції «наївної», повсякденної свідомості. За кожним словом стоїть шаблон, а вся асоціативно-вербальна сітка є стереотипним полем, що навмисне вип'ячує негативні риси козака. «Вуса насторч, диявольська міна, лицарський вигляд, янчарка, спис, шабля, козацька бурка – це обов'язковий шаблон. Поодинокі риси його маємо у Мальчевського, Залеського, Чайковського, також і у Словацького та інших, як нібито найхарактерніші для змалювання козака-запорожця» [Рихлик 1928: 2, 57].

Подібна фразеологія визначає набір певних асоціацій і мовну форму їх вираження. Її поповнює додаток перекладача у четвертій строфі: «Posępne dumy dziko zapieli, / Ścisna tabóńce – tętnią kopyta».

Євген Рихлик іронізує: «Дума мовляв, проминула важливу рису – козаки повинні співати думи» [Рихлик 1928: 2, 57]. Так, Антон Мальчевський у «Marii» пише про козака: «nucąc żałosną dumkę, lecicz niecierpliwy». Перекладач додав цю рису, щоб наблизити опис до традиційного в польській літературі портретування козаків і змалювання козацького походу.

Думу «Czarnomorska burza» Адам Пенькевич дослівно запозичає із збірника Михайла Максимовича «Украинские народные песни» [Максимович 1834: 1, 180 – 182]. Її також переклав і переробив Луціан Семенський у першій частині («Burza czarnomorska») своєї поеми «Samuel Zborowski» – «Dumki», 1838 [Poezye 1863, 167 – 170].

Твір дослівно перекладений за текстом Михайла Максимовича, проте в нього чимало стереотипів, відсутніх у першотексті, проте дуже поширених у практиці української школи. Початок думи: «При тій часті був Грицько Зборовський, / Отаман козацький запорозький…». Адам Пенькевич перекладає так: «Przy téj był Zborowski Hrycko, / Co Mołojce wiół Siczow; / Choć panieńskie mial on licko, / Atamanską nosił głowe».

Запорозьке «панове молодці» стало суперстабільним у творчості української школи. В оригіналі: «*Нехай буду один погибати, / Козацького війська не збавляти. / А ні одного козака з межи війська не втеряти / От тим би то, панове, треба*…». У перекладі: «*Niech ja keden tracę życie, / Kwiat mołojców niech nie ginie*» (строфа 14), «*Ni mołojca nie stracili*» (строфа 29). «Widzicie, bracia mołojcy!» (строфа 31) і т.д.

Отже, предметно-референтна ситуація думи аж ніяк не збігається з перекладом, слово «mołojcy» перекладач повторює 4 рази, хоча в тому варіанті думи, яким він користувався, його зовсім нема. Луціан Семенський у першій частині («Burza czarnomorska») вживає «mołojcy» 2 рази, а Богдан Залеський у творі «Z mogiły Sawor» усю козацьку країну характеризує так: «Mołojecki kraj hula wesoło». У думі «O Chwedorze Bezrodnym Kurennym Atamanie» перекладач теж вжив це слово два рази там, де в першотворі його нема: «*Długo na czele żwawych mołojców, na karkach wrogów tępiłem miecze*», – каже Хведір; «*Byłeś nam zawsze chrobrym mołojcem*», – кажуть козаки про Хведора.

Інформація про козаччину в польських романтиків часто організована у формі повторення лексеми «*czajka*» – так називалося судно запорожців. Вона, очевидно, покликана заповнити пробіли в знанні історії, так що читачеві важко відрізнити інформацію об'єктивну, передану думами, від вставок перекладача. Євген Рихлик наголошує: «Похід козаків на чайках – це обов'язковий мотив при змалюванні побуту запорожців» [Рихлик 1928: 2, 58). Тут

можна згадати популярний вірш Богдана Залеського «Czajki» (1830), який, на думку Юзефа Третяка, вплинув на «Гамалію» та «Івана Підкову» Тараса Шевченка [Tretiak 1911, 428-443], хоча Михайло Мочульський стверджує, що тут про таке наслідування «не може бути й мови» [Мочульський 1917: 2, 109-112]. Цей же образ, вважає Юзеф Третяк, інспірував образ «czajki» в поемі «Żmija» Юліуша Словацького та в інших творах представників «української школи» [Tretiak 1911, 445]. Адам Пенькевич знак «czajki» звісно, бере не з української думи, а з літературної традиції польських романтиків і маркує ним українські реалії, полегшуючи собі роботу перекладача. У думі «Czarnomorska burza» є образ «судна козацькі», що адекватно відтворено у Луціана Семенського («sudna kozackie»), а «czajek» нема, проте перекладач вживає їх двічі.

В оригіналі: «Судна козацькі до гори як руками підіймала, / До Тетерева острова прибивала». У перекладі: «*Czajki pną się na fal piętry, / Jakby ręka je wznosiła! / Do ostrowu wyspy Tentry / Wiodła czajki dzawna siła*». У думі «O Chwedorze Bezrodnym Kurennym Atamanie» Адам Пенькевич замість слова «човни» двічі вживає «czajki». В оригіналі: «Нехай вони човни до берега привертають». У перекладі: «*Niech z czajek skoczą, do mnie przybędą*» (строфа 5).

В оригіналі: «*То козаки теє зачували, до берега привертали*».У перекладі: «*Już chmura czajek u brzegu staje*». У згаданій думі, окрім «czajek», «mołojców», є кілька стереотипних виразів. Відступаючи від першотвору [Максимович 1834: 1, 5 – 7], перекладач вносить у думу ще кілька кліше: «*bujny step*» і «*tysiączne mogiły*». В оригіналі: «Понад Дніпровою сагою…» У перекладі: «*Sród bujnych stepów, kędy Dniepr płynie, / Gdzie się tysiączne wznoszą mogiły... / «Bujny step*» повторюється ще й у 12 строфі: «Nie dla was bujny step Ukrainy». Звісно, образу «bujnego stepu» в думі нема. Чи не першим у такому значенні цей епітет застосував Антон Мальчевський у поемі «Maria» (1825 р.), де є відомий рефрен: «*I pusto, smutno, tęskno w bujnej Ukrainie*», вжито тут цей термін і в інших випадках. Часто використовує цей термін і Богдан Залеський: «*U nas inaczej! I bujniej i miło*» («U nas inaczej!») – *z tych bujnych bezdroży – bujnie oto zielono, wesoło* («Z mogiły Sawor») та ін. Без кінця-краю вживають представники української школи образи могил і курганів.

Перекладач також титулує козаків «синами степів». У польських козакофілів це один із найбільш ходячих виразів. Ця традиція знову ж таки йде від «Marii» Антона Мальчевського: «Bo ci synowie stepu twoją sól roztrącą». Адам Пенькевич тричі вживає цей стереотип: «Was na tom zwołał, stepowe dzieci» (9 строфа); «Pod waszą spisą, kozackie syny» (строфа 12), козаки самі себе називають: «Niesiem`ć przysięgę my, stepów syny» (строфа 19). Також у думі читаємо: «Wówczas syn stepów nie znał się z strachem». Серед штампів – і порівняння козака із соколом, у думі його нема, та Адам Пенькевич у перекладі вживає його двічі: «Orlik się puścił lotem sokoła» (строфа 6). «Czyś rzucił na nas sokole» (строфа 18).

Серед інших стереотипів Євген Рихлик називає епітет Дніпро-батько: «Czyś na bój morski szedł Dnieprem ojcem» (строфа 17). У тексті Михайла Максимовича він відсутній, проте в примітці до слів «Понад сагою Дніпровою» там наведено запорозьку приказку: «Січ – мати, Великий луг – батько», на яку спирається Адам Пенькевич, коментуючи слова «szedł Dnieprem ojcem»: «Zaporożce Dniepr zwali ojcem, a Ukrainę matką». Часто вживає цей образ Богдан Залеський: «Ojciec Dniepr nas przytulił w ostrowy» («Z mogiły Sawor»); «Step ojciec, Sicz matka» («Zozulicz»).

На думку Євгена Рихлика, перелічені стилістичні явища є результатом впливу національної мовної культури. Оптимальні засоби вираження думок і емоцій (словотвірні, синтаксичні, фразеологічні і т.д.) – складають основу стилістичної структури поезії української школи, де важливе місце займають події і образи героїв. Кожен твір має свій «емоційний тембр», «асоціативний ореол», де важливе місце займають стилістичні характеристики героїв. Яку роль відіграють в образі інтелектуальні та емоційні барви, як у ньому «вживаються» стилістичні засоби вражальності, спробуємо простежити на прикладі образу Богдана Хмельницького. У думах Хмельницький є патріотом, предметом гордощів і символом лицарської слави. Він тілом і духом пов'язаний з епохою, з реальною історією, із соціальною і політичною проблематикою тодішнього суспільства. Дивує пластичність

зображення обставин його вчинків, довершеність характеристики, поєднання загального й індивідуального в його психології. Мистецький такт художнього і психологічного портрета героя, колоритність і незвичайна поетичність, філософське вирішення проблемних питань – все це дивувало і буде дивувати читачів дум. Через образ гетьмана утверджено історію подвигів українського народу і пафос піднесення патріотичних сил, віру у власну гідність і необхідність перемоги над ворогом.

Для поляків Богдан Хмельницький – розбишака, бунтівник, дикун, що проливає людську кров. Саме таким його змальовує Адам Пенькевич, наголошуючи на його безсердечності, безжальності й кровожадності.

В оригіналі: «Вже почав він землю кінськими копитами орати, / Кров'ю молдавською поливати». У перекладі: «*Niech klęsk naszych przestraszy brzemię; / Bohdan krwi pragnie – a krwi niesyty, / Z chmurą kozaków juz naszą ziemię. / Począł końskiemi orać kopyty*» (строфа 9). Перекладач не шкодує тонів і нюансів для зображення жорстокості героя, хоча ані цієї риси, ані відповідних слів в першотворі нема: «*W Moldawii potok popłął krwawy, / Pełno już trupów po polach, szlakach»* (строфа 1).

Як відомо, наприкінці думи звучить похвала Богдану Хмельницькому: «То пан Хмельницький добре учинив: / Польщу засмутив, / Волощину побідив, Гетьманщину звеселив». Як ці рядки відтворив перекладач? Євген Рихлик пояснює: «Він переніс вихваляння з Хмельницького на козаків, а це ж «наші хлопці» («Tak się to nasi sprawili chłopcy»), їм належиться слава за те, що вони по-молодецьки з ворогами билися, хоч іноді зачіпали й «гордого» ляха» («Casem się z hardym poczubił Lachem») [Рихлик 1928: 2, 60].

Ще один перекладацький стереотип – змалювання ролі Польщі як захисниці скривджених, висування її маєстату. Так, герой думи Василь Молдавський у своєму розпачливому стані останню надію покладає на опіку Польщі: «*Począł rospaczaż Wasil, lecz jeszcze / W opiece Lachów kładzie nadzieję*».

«Цю «опіку поляків» Пенькевич додав у перекладі від себе – дума про неї нічого не каже» [Рихлик 1928: 2, 60].

Окрім «констатуючих повідомлень» у тексті думи є слова, які можуть сприйнятися як образливі для польського національного почуття. Згадаймо глузливу характеристику Потоцького: «Гетьмане Потоцький, що в тебе розум жіноцький!». Цей рядок перекладено так: «Panie Potocki! Bieda nas nęka». Луціан Семенський цих слів не обминув, зате пом'ягшив за рахунок риторичного запитання: «*Czy Hetmanie masz rozum niewieści, / Czyć gorzałka w drzemocie kołysze? / Czyć pancerne spoił towarzysze? / Że dopuszczasz Chmielnickiemu broić*».

У перекладі думи «O Chwedorze Bezrodnym Kurennym Atamanie» допущено фактичну помилку. В оригіналі: «В семип'ядні піщалі гремали, / У суремки жалібно вихваляли». У перекладі: «*Zajęczał odgłos surem załobny; / W siedmiopiędziowe dudki kwilili*». На думку Євгена Рихлика, в перекладачів надто багато невиправданих замін: «замість «з рушниць стріляти» («в семип'ядні піщалі гремали») – «на дуду грати») [Рихлик 1928: 2, 61].

У тексті перекладу, як і в оригінальних творах Адама Панькевича, багато моралізаторства: «Pomnią mniej o własnym bycie, / O swych bliżnich dbajcie życie» («Duch Bojana»). У думі «Czarnomorska burza», де Олексій Попович виголошує цілу промову: «треба людей поважати, пан-отця й пані-матку добре шанувати», бо «отцева й матчина молитва зо дна моря виймає», там перекладач подає від себе ціле сказання, вигадуючи дві нові строфи (32 і 33): «*I naukę tę widzicie: / Krzywdy chrońmy sie zadawać; / Za swych braci nieśmy życie; / Bogu mamy pokłon dawać!.. / Kto serdeczną skruchę czyni, / Nosi Boga w swojem łonie, Ocaleje śród pustyni, / Śród płomieni on nie spłonie!*»

Знову ж таки, часто перекладач прагне «виправити» народні думи з погляду логічності й художнього викладу. Візьмемо, для прикладу, думу «O Chwedorze Bezrodnym Kurennym Atamanie». Євген Рихлик підкреслює: «У самому початку маємо в перекладі іншу ситуацію, ніж у первотворі: ушкалі нападають на одного лише отамана, джури з ними нема – він приїздить уже після того, як зникли ушкалі; цим Пенькевич хоче, очевидно, зробити ситуацію яснішою в порівнянні з думою, де «малий чура до казака прибуває, хоч і раніше він був з ним» [Рихлик 1928: 2, 61].

У строфі 7, замість простого повідомлення: «Тогди козак чуру вихваляє, словами промовляє», перекладач подає картину смерті козака, чого, звісно, нема в оригіналі: «*Chociaż z żył jego krew już docieka, / Chociaż bladością twarz się powleka, / Choć ciało stygnie... lecz głos grobowy, / Témi sie jeszcze odezwie słowy*». Замість слів «То теє промовляв, опрощеньє зо всіми брав, милосердому богу душу отдав» перекладач вигадує велику промову (строфи 9 – 13) Хведора Безрідного до козаків: «*Was na tom zwołał, stepowe dzieci! / Bym was czułemi pożegnał łzami*» і т.д.

У цих авторських відступах найбільше стереотипів: stepowe dzieci, żwawych mołojców, bujny step Ukraine, kozackie syny, między kurhany, kraczą kruki тощо. Цих загальників чимало і в 4 останніх строфах думи, які автор придумав замість двох рядків: «*То ще добре козацька голова знала, що без війська козацького не вмирала*». Це знову ж таки, ціле «казання» – промова козаків до отамана, спроба «вдосконалити» думу за рахунок цілої низки стереотипів (Dnieprem ojciem, chrobrym mołojcem, oko sokole, tańczyć z Tatary, stepów syny).

Євген Рихлик узагальнює: переклад Адама Пенькевича «відкриває нам цікаві риси польського літературного захоплення Україною й допомагає виявити канонізовану в польській «україноманії» літературно-стилістичну традицію» [Рихлик 1928: 2, 63].

Література: *Гнатюк 1927:* – Гнатюк В. Впливи Максимовича на польсько-українську школу // Україна. – 1927. – Кн.6; *Grabowski 1845:* Grabowski M. O gminnych ukraińskich podaniach // Rubon. – Wilno, 1845. – T.VI; *Dumki 1838:* Dumki A.Bielowskiego i L.Siemieńskiego. – Praga, 1938; *Dumy 1838:* Dumy ukraiński // Bojan. Czesc pierwsza. Wydawca Adam Pienkiewicz. – Wilno, 1838; *Zaleski 1833:* Zaleski W.M. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. – 1833; *Kraszewski 1839:* Kraszewski J.I. Choroby moralne XIX wieku. Ukrainomańija // Tygodnik Petersburgski. – 1939. – №17-18; *Kraszewski 1839:* Kraszewski J.I. Słowo o obrabianiu podań gminnych // Tygodnik Petersburzski. – 1839. – №100; *Lipmann 1922:* Lippmann W. Public Opinion. – New-York, 1922; *Максимович 1827:* Максимович М. Малороссийские песни. – М., 1827; *Максимович 1834:* Максимович М. Украинские народные песни. – М., 1834. – Ч.I; *Максимович 1849:* Максимович М. Сборник украинских песен. – К., 1849; *Мочульський 1917:* Мочульський М. Українська школа. Умовини її появи в польській літературі. – К.,1917. – Т.2; *Нудьга: 1969:* Нудьга Г. Народний поетичний епос України // Думи. – К., 1969; *Poezye 1863:* Poezye Lucyana Siemieńskiego. – Lipsk, 1863; *Рихлик 1928:* Рихлик Є. Про деякі переклади українських народних дум // Ювілейний збірник на пошану акад. М.С.Грушевського. – К., 1928. – Т.2; *Савченко 1927:* Савченко Ф. Перший збірник українських пісень Максимовича // Україна. – 1927. – Кн.6; *Tretiak 1911:* Tretiak J. Bohdan Zaleski. Do upadku powstania listopadowego 1802-1831. – Kraków, 1911.

Александр Астафьев. Польские переводы украинских дум в оценке Евгения Рыхлика.

В статье рассмотрены украинским думы в переводе Адама Пенькевича, указаны отклонения от оригинала и стереотипы, повлекшие явление украиномании в польской литературе.

***Ключевые слова**: украинская школа, романтизм, перевод, стереотип, языковая асимметрия, нравоучения.*

Микола Кебало, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР) 1
УДК 82.091

Міфологема архетипних образів у структурі натуралістичних творів німецьких та українських письменників

У статті досліджується естетична функція архетипних образів Великої Матері, Великого Батька, Адама, Едіпа у прозових та драматичних твора М.Крецера, Г.Гауптмана, І.Франка, за допомогою яких висвітлюється натуралістична поетика митців.

***Ключові слова**: архетип, натуралізм, ініціація, ритуал, бінарність образів.*

Mykola Kebalo Mythologem of arhetype images in the structure of naturalistic works of German and Ukrainian writers.

The article examines the aesthetic function of arhetype images of the Great Mother, Great Father, Adam, Oedipus in prose and dramatic works by M. Krezer, G. Hauptmann, I. Frank and by which naturalistic poetics of artists is shown.

***Key words**: archetype, naturalism, initiation, ritual, the binary images.*

Основною міфологемою архетипу пошуку є міфічна подія, котра ілюструється ритуалом, в якому головний персонаж проходить ритуал ініціації в іншій «чужій» землі. За міфом, він бореться проти змієвидного чудовиська за врятування людей. Країна піддається нападу небезпечного ворога – дракона, змії чи ще якогось демона, що загрожує знищити весь народ, якщо йому не будуть періодично приносити у жертву людей. Багато жертв загинуло і, врешті, жереб випадає дочці самого короля. Її віддають чудовиську, але на захист стає герой, що вбиває чудовисько і отримує в нагороду руку врятованої принцеси.

Звідси – центральний конфлікт архетипу героя, який організований у формі боротьби з драконом, має три основні компоненти: герой, дракон і скарб. Перемагаючи дракона, герой отримує скарб як кінцевий результат довгого процесу свого становлення. У праці «Символи трансформації» К.-Г.Юнг відзначав, що у парадигмі психоаналітичної інтерпретації розвитку особистості героя боротьба з драконом – це насамперед боротьба з Першими Батьками, тобто з архетипами Великої Матері і Великого Батька. Відтак вищеназваний міф пошуку структурується, по суті, з двох почергових рівнів, де перший передбачає сміливе протистояння з силами негативних образів та інстинктів несвідомого (архетип Великої Матері), а другий – боротьба за оновлення та модернізацію старої традиції, переведення її в новизну, тобто вдосконалення принципів та засад культури «батька» новими досягненнями «сина» (архетип Великого Батька).

Отже, для нормального здорового культурного розвитку індивіда чи цілісного соціального середовища певного народу чи окремого індивіда повинна успішно закінчитись боротьба з драконом. Однак не все завжди відбувається так, як би хотілось. В силу об’єктивних та суб’єктивних чинників екзистенціального становища людини структурним означником літератури останньої третини XIX ст. був архетип Адама, який у контексті суджень психоаналітичної школи варто пояснити через призму відомого всім міфу про грецького героя Едіпа. Перед тим, як відтворити основні рівні цього міфу, слід відзначити, що наприкінці XIX ст. він виконував надзвичайно велике значення в аспекті інтерпретації типології культури того часу, концепції людини та її психології. Саме у цей період були закладені основні важелі психоаналізу, який різні вияви психологічного вираження людини з’ясовував шляхом накладання структури міфу про Едіпа на контекст особистісних та соціальних обставин життя людини.

Специфіка міфу про грецького царя Едіпа як означника концепції людини того часу полягає у тому, що, як стверджував Е.Нойман, боротьба з драконом тут пройшла успішно тільки частково, оскільки не були до кінця витримані необхідні компоненти структури архетипу пошуку. У контексті міфу боротьба з драконом передбачала три етапи: перемога над Сфінксом, інцест з матір’ю, вбивство батька. Первинно боротьба з Сфінксом та стосунки з матір’ю структурально відповідають архетипу Великої Матері. Проте, на відміну від ритуалу Великої Матері, у якому герой діє все ще несвідомо, в ритуалі пошуку герой повинен проявляти свою особисту ініціативу. Перспектива, яка у випадку успішного результату ініціації мала розгорнутись перед ним, означала б його цілковиту перемогу над несвідомим, над драконом, силу якого він долає в образі Сфінкса. В ритуалі ініціації архетипу пошуку герой не просто перемагає злісний образ «матер», його успіх привів би до того, що таким чином розгортається рівновага між двома суперечливими формами людської культури: чоловічою і жіночою. Більше того, в такий спосіб героєві вдається ліквідувати жахливий жіночий аспект, чим перебороти свій страх перед жіночою красою та пристрастю. Саме тому теоретично його героїчні вчинки мали б привести його до народження у ньому нового, вищого в плані чоловічої мужності героя.

Однак такі передумови міфологічного протистояння між драконом та героєм, які мали вивести Едіпа на вищий рівень його організації, в кінцевому підсумку не зробили ритуал переходу успішним, тобто не стали складниками ритуалу сильного, який стає ще сильнішим. Е.Нойман найважливішим чинником такої неповноцінності боротьби з драконом, яка, по суті, була поразкою, називає недостатній рівень розвитку свідомості в психології суб'єкта і таким чином той аспект, що Едіп виконував свій героїчний вчинок все ще несвідомо. Як відзначав вчений, він цілковито не усвідомлює, що робить, а коли з'ясовується, що він зробив, то не може змиритись зі своїм вчинком, вчинком героя. Тобто для нього характерна доля всіх тих, для кого Вічно Жіноче змушує його знову повернутись назад в лоно Великої Матері. Йдеться про те, що герой поки що не засвідчує своїм вчинком той рівень духовного, морального та психологічного розвитку, який би дав йому можливість гідним чином розправитись із силами злісного несвідомого. Про саму можливість такого успішного результату можна гадати лише в тому випадку, якби людина в сенсі свого еволюційного розвитку була до кінця впевненою у можливостях свого ідеального прийдешнього. Однак цього годі було чекати у період останньої третини XIX ст., для якого властивим був архетип Адама.

Влада Великої Матері виявляється тут з філософським відтінком як абсолютна залежність від долі. Як психоаналіз в аспекті Великої Матері розглядає залежність людини від фатальності біологічних та соціальних обставин в житті людини, так натуралізм вбачав детермінованість долі людини внутрішньо властивими їй природними інстинктами та умовами середовища.

У найзагальнішому сенсі структуру натуралістичної літератури у контексті міфологічних суджень варто розглядати через призму трьох смислових чинників – архетипів: «вбивства» батька, Великої Матері та «борців». Хоча домінуючим вважається архетип Великої Матері, який служить поясненням для всіх виділених аналітичним чином прегенеричних наративних структур натуралістичної літератури, перше місце в аспекті наративної послідовності, без сумніву, відводиться архетипові вбивства Батька, оскільки в такий спосіб засвідчується зміна у людському світогляді, яка у той час активно переживалась людською масою.

У цьому контексті можна провести паралель між бінарністю натуралістичного мистецтва та бінарністю міфологічного світу, яка розкладається на дві складові чоловічого та жіночого, аполонійського та діонісійського. У своїх працях К.-Г.Юнг відзначав, що хоча стосовно свідомого «Его» образ жінки-матері має як позитивний, так і негативний характер, проте, не дивлячись на таку подвійність для нього, цей образ завжди залишається вічним компонентом, світом його початку, тобто світом раннього несвідомого, оскільки представляє інстинктивну сторону людського життя. Оскільки образ матері стосується тих елементів людської дійсності, які характеризують екзистенцію людини вічними категоріями, тобто тим, що залишається назавжди у спогадах із минулого, він найменше зумовлений змінами часової та культурної структур. Водночас те, що характеризує цей архетип, ясно, залишається в пам'яті індивіда людської маси, тому завжди є особистісним фактором і як такий у формі різних образів, закладених особистим життям конкретного індивіда, зберігається на ціле життя.

Структура архетипу «батька», за висловом Ноймана, згідно з відповідним контекстом, завжди наповнюється образами батька, які змінюються з розвитком культури. Відтак батьківський авторитет в сім'ї, соціумі, відповідному типі культури та в пов'язаній з ним сфері цінностей, відрізняється від материнського тим, що, по суті, він є категорією відносною, бо зумовлюється своїм часом і поколінням, не має абсолютного характеру материнського авторитету. По суті, дві міфологічні площини архетипу Великої Матері і Великого Батька перебувають між собою у такій самій залежності, як співвідносяться в натуралістичній системі категорії природних інстинктів, внутрішнього єства людини і середовища соціальних умов і традицій. Тобто якщо в натуралістичній парадигмі суперечливість людського характеру усвідомлюється через протистояння між природними інстинктами людської суті та традиціями соціального середовища, то у контексті

міфологічної системи запропонована бінарність розглядається через протиставленням між архетипами Великої Матері та Великого Батька.

Відзначений архетип вбивства батька активно функціонував як в українській, так і в німецькій літературах, проте в кожній з них він мав характерні особливості. Специфіку його онтології у німецькому натуралізмі розглянемо на прикладі роману М.Крецера «Майстер Тімпе». В цьому творі картина художньої дійсності артикулюється особливостями стосунків між батьком Йоганном та сином Францом Тімпе. Події розгортаються таким чином, що кожен новий епізод додає більше і більше жалю, котрий відчуває батько у своєму ставленні до сина. Після того, як Франц пішов на навчання до Урбана, їхнього сусіда, більш вдалого підприємця, батько раз за разом глибше усвідомлює, що він втрачає свого сина. Вже на початку наративу автор висловлює концептуальну думку, на якій базується тематична структура цілого роману. Ця специфіка вимальовується тоді, коли письменник звертає увагу читача на стосунки між трьома представниками роду Тімпе, між трьома поколіннями: дідом Готфрідом, батьком Йоганном, сином і внуком Францом. Якщо батько ще значною мірою закриває очі на негативні вчинки свого сина, то дід, для якого така поведінка внука була нестерпною, постійно нарікає на нього, відзначаючи, що це ніколи до добра не приведе. Те, що архетип вбивства Великого Батька має чисто символічну суть, оскільки він передбачає вищу форму зміни культурних парадигм, які змінюються почергово від батька до сина підтверджується такими словами: «старий уособлював минуле; його син – теперішнє, а внук – майбутнє. Перший був – сама наївність, другий – чесна прямота ремісника, який не встидається відсутності будь-якої освіти, який знає собі ціну, а в третьому втілилась вся брехня новітнього часу, яка ставить розум вище серця, яка прагне не до того, щоб бути, а лише здаватись». Поступове вбивство батька, яке зреалізовується остаточно наприкінці твору, в контексті парадигм того типу стосунків, що складались між людьми останньої третини XIX ст., означало, на думку автора не просто банальну зміну культурних форм осмислення людиною себе, а мало на увазі, передусім, поступову деградацію людської особистості, посилення деструктивності її характеру. Вбивство батька, відтак, означало знищення попередніх цінностей, руйнування сім'ї, а звідси – заперечення культурних досягнень попередніх поколінь. Проте, на думку автора твору, такий тип відносин між батьком і сином був двостороннім, оскільки як син не прагнув піти на певні поступки перед батьком, не мав найменшого бажання зрозуміти почуття найріднішої людини, так і сам батько Йоганн Тімпе не прагнув змін, які можливо б якісно покращили його життя. Останній випадок, який остаточно розчарував батька у своєму синові, був епізод, коли він переконався у тому, що саме Франц Тімпе викрав моделі із його майстерні. Після цього з життя пішли і дід, і мати, а наприкінці і сам токарний майстер Йоганн Тімпе. Можливо, ситуація склалась би певним чином в іншому руслі, якби хтось із них виявив розум і такт в аспекті мирного взаєморозуміння. Проте ніхто – представник ні старшого, ні молодшого покоління – не хотіли пристати на умови обопільного примирення. Небажання батька хоч певним чином модернізувати свою діяльність, господарство примушувало його кидатись у крайнощі: від думки про самогубство до ідей про соціалізм. В соціалізмі, який був настільки поширений у той час серед робітників, Тімпе не міг знайти необхідної для себе підтримки, бо вбачав у ньому таке ж заперечення патріархального суспільства, яке пропонувала жорстока дійсність тієї доби. Тому він вирішив все-таки покінчити життя самогубством. В цьому парадокс, який звучить у підтексті роману, що стара традиція відживала, не прагнучи найменшої зміни та модернізації, перетворюючись таким чином на образ злісного Батька. Наприкінці твору звучить засудження дій Йоганна. Побачивши якось свого давнього знайомого, також ремісника в минулому, який тепер, згідно нових обставин, став пролетарем, «Йоганна всього пересмикнуло від жаху. Що, якби йому вчинити так само? Але ні, ні! Він цього не пережив би!» До кінця він хотів залишатись на самоті зі своїми думками, які були для нього привидами минулого.

Доволі часто було так, що вже сам Батько ставав прихильником негативних ознак нового часу. При цьому він або гинув від внутрішнього конфлікту свого особистого «я», або своїм власним прикладом ще більше розкладав і псував життя молодого покоління. З

образами такої картини художнього світу зустрічаємося у творах: М.Крецера «Король лісу» і Г.Гауптмана «Перед сходом сонця». У романі Крецера «батько» у пристрасній лихоманці вбиває свою дружину, внаслідок чого мучиться все своє життя, від чого, врешті, наприкінці твору гине. В п'єсі Гауптмана Батько – збагатілий селянин, який здеградував до такої міри, що від того, що він не виходить ніколи із стану алкогольного сп'яніння, потворною стає вся його родина. Це найбільше відбилось на долі його доньок, оскільки старша – хвора алкоголічка, а від молодшої втікає наречений. Як бачимо, образ батька в німецькому натуралізмі набував ознак двох видів: з одного боку, батько залишався натхненником минулого, застарілого, традиційного, котре не мало можливості вижити в обставинах нового жорстокого часу, а з другого – він сам деградував, модифікуючись у наставника злісних, потворних ідей, які, врешті, теж закінчувались трагедією або його особистого життя, або життя його дітей.

Спробу примирення двох культурних тенденцій: минулого-батьківського і сучасного-синового розгортає Г.Гауптман у п'єсі «Свято перепросин». Але і тут вона закінчується плачевним результатом. Зустріч напередодні Різдва представників двох поколінь мала забезпечити сім'ї лікаря Шольца мирний та спокійний шлях подальшого співіснування, що, врешті, завершилось сваркою, котра привела до остаточної загибелі батька, того, хто, на думку автора драматичного твору, виявився рушієм такої ситуації. Отож боротьба між батьком і сином, яка у контексті п'єси виразилась у суперечливих стосунках між батьком Фріцом і синами Вільгельмом та Робертом, почалась не зараз, вона не є породженням теперішнього моменту. Криза, котра заполонила всі ланки особистого життя людини, передається по спадковості, внаслідок чого вона є не стільки проблемою синів, як батьків. Хвороба властива всім, оскільки навіть те, що мало би бути найбільш досконалим і залишатись цінним, наскрізь пронизане демонічною сутністю. Кожний перебуває в полоні індивідуального безумства, який характерний для впливових сил архетипу Великої Матері. Тому справедливими можна вважати слова А.Ізмайлова про специфіку аналізованої п'єси: «Свято перепросин» є трагедія, в якій герої за своєю суттю не можуть виникати поруч, спільно жити і працювати, тому що вони визнають лише егоїзм та підкорення своїй волі». Найбільш плачевним результатом ситуації, яка розгортається в художній картині світу драми Гауптмана є те, що виходу з неї нема. Більше того, наскільки можна зрозуміти з контексту драматичних діалогів між персонажами, нове покоління, яке мало б забезпечити вищий, стосовно до батьківського, рівень міжлюдських стосунків, перебуває у відчаї, бо воно не бачило іншого, чогось кращого, воно просто не було навчене чомусь відмінному у старшого покоління, воно росло на сварках, боротьбі та злобі. З такими думками Вільгельм звертається наприкінці твору до Іди, яка прагнула всіма силами вирятувати його із небезпеки того світу, в котрому йому доводилось жити раніше: «Так, так, так! стара пісня: я не розумію тебе, я не розумію тебе!.. Батько і мати теж все життя говорили на різних мовах. Ти не розумієш мене! Ти не знаєш мене!.. Мене теперішнього ти не можеш терпіти, – тобі довелось би плакати всі роки, якщо б ти пожаліла мене... Ні, Іда, між нами нічого не може бути... Я прийшов до такого рішення». Стає ясно, що як хворий батько передав невроз своїм дітям, так вічний розлад буде царити у цій сім'ї безкінечно, бо одна мить, один день перепросин не здатні розв'язати тих проблем, які складались роками міжлюдської кризи.

Іншою характерністю наділений цей архетип у художніх творах І.Франка, поетика якого продиктована дуальністю авторського сприймання реальної дійсності та чинників її функціонування. Така специфіка пояснюється тим протиставленням, яке було властивим українській літературі того часу. Оскільки, на думку українських письменників, з одного боку, головним героєм художнього твору мала бути людина із «низин», народної маси, яка наділялась ознаками своєї вищості за духовними та моральними цінностями у порівнянні з панством, а з другого – поведінка та спосіб життя цієї людини неминуче вважались результатом впливу на неї середовища, її зовнішнього довкілля, то й система персонажів творів такого типу розгорталась у бінарності протиставлення між вищою духовністю селянина-мужика або просто людини з робочої маси та багатія, людини, яка живе за користь інших, відтак людини-злочинця, яка нещадно експлуатує інших. Звідси – характерною

ознакою Франкових творів щодо характеристики типології їх героїв є розрізнення між людьми, життя яких позбавлене всяких цінностей, окрім гонитви за особистим збагаченням, деградує до неможливості, чим впливає на духовно вищий, потенційно героїчний світ персонажів – людей праці. Саме у цьому плані моделюється специфіка функціонування архетипу вбивства батька в українській літературі, зокрема у творчості І.Франка. Проаналізуємо у контексті цих суджень роман письменника «Борислав сміється» та бориславського циклу його творів.

Бінарність двох світів символізується в художній картині твору через протиставлення між двома «синами»: Готлібом і Бенедьом та між двома «батьками»: Германом Гольдкремером і Матієм, який, хоча й не був рідним батьком Бенедя Синиці, проте, поряд з іншими побратимами його можна вважати духовним наставником Бенедя. Історія демонічних відносин між сином Готлібом і батьком Германом, яка розгорнулась в сім'ї нафтового промисловця Гольдкремера, засвідчує той факт, що новий тип міжлюдських стосунків, який несла з собою нова доба капіталістичного світу, будувався на негативних засадах руйнації загальнолюдських цінностей, того, що було досягнуто і вважалось іманентним для світосприймання людини патріархального світу. Трансперсональний акт символічної боротьби із архетипом Великого Батька переростає, таким чином, в розумінні автора в трагічний перерозподіл сфер впливу. Виступаючи проти рідного батька, син потрапляє під вплив демонічного архетипу Великої Матері, сутність якого вимірюється лише аспектами фізичного задоволення особистих потреб. У найзагальнішому сенсі слід стверджувати, що архетип вбивства батька, по суті, є глибинною структурою натуралістичної повісті І.Франка «Boa constrictor», бо якщо на початку твору гетеродієгетичний наратор вслід за Германом Гольдкремером лише спостерігає за сценою, зображеною на картині в кабінеті, то наприкінці – страшенний вуж з картини явився йому у сновидінні: «Він обезумів від страху і болю. Одну хвилю не знав, що з ним сталося. Але коли оглянувся, то побачив, що страшенний вуж, той самий Boa constrictor, що у нього був намальований і котрим він не раз так любувався, – обкручував його своїми дужими залізними скрутелями... Герман чув, що його смерть близька. Скорими рухами вуж обвивався круг нього і придавлював його заразом до пня пальми... Германові спирає дух в груді, – він чує, що вуж обмотав його доразу, він бачить його голову, його страшенні, демонічним блеском, злорадною утіхою граючі очі якраз против свого лиця, погляди їх стрітились, і Герман помертвів. Мов ледовими ножами запоров його в груди той гадючий погляд!» [Франко 1978: 430]. Насправді ж, автор, використовуючи засіб сну, намагається пояснити символічну форму вираження кризи людської культури, яка у творі відбивається у формі сімейної драми. Реальним, не в сні, а наяву, тим, хто хотів смерті батька, був його син, Готліб: «Герман, доразу пробуджений, зірвався на рінві ноги, держачи в судорожно затиснених руках... що? кого?.. Грохнуло, мов погромний тягар, зойкнуло, мов конаючий. Сесі два рівночасні і рівно страшні голоси протверезили Германа. Він скочив в одній хвилі з ліжка, черкнув сірником по стіні і засвітив свічку. Що за вид показався йому! На підлозі лежав його Готліб з окровавленою головою...» [Франко 1978: 430].

Якщо в «Boa constrictor» Готліб сам намагається вбити батька, то в романіі «Борислав сміється» на його бік стає мати Рифка, яка потурає всім домаганням свого улюбленця: «Несподіваний поворот сина, та й ще такім незвичайнім способі подійствував на неї, як набій електричної батареї. Мов безумна з радості, вона по відході Готліба бігала по покоях, без думки і без цілі переставляла крісла та столи... Ожиданка день поза день держала її в напруженні. Вона турбувалась, відки добути для Готліба грошей... І в тім ненастаннім напруженні та роздражненні найшла Рифка те, чого не ставало їй досі, – найшла заняття, найшла невичерпаний предмет до праці думок – і ожила, похорошіла». Переписування сина із матір'ю, де Готліб висловлював свої вимоги, прагнення батьківських грошей цілком відповідає тому принципу архетипу Великої Матері юнацького періоду архетипу героя, де стосунки між матір'ю і сином перетворюються на відносини між сином-улюбленцем та образом Великої Матері. Остання робить все для того, щоб на заміну колишнього кохання до свого чоловіка, батька Готліба, підкорити своїй владі свого єдиного сина, до якого відчуває гарячу любов. У цьому аспекті красномовним підтвердженням можуть бути рядки із тексту, в

яких розповідається про те, що відчувала Рифка, коли дізналась, що її коханий син зустрів дівчину, з якою хотів би ближче познайомитись, що вона йому має цьому посприяти: «Яке дійство зробив той лист на Рифку, сього ні словом сказати, ні пером списати. Вона ціла задрожала, мов від пропасниці. Перший раз в житті вона держала лист, справді тикаючий чуття любові, і хоть у грубій формі, все-таки ясно висказуючий любов глибоку і живу, трохи може надто неплатонічну, грубу, але надто сильну і сліпу, – а така любов найбільше мусила подобатись Рифці, мало образованій, нервовій і кровистій, Рифці, котра в своїм житті ніякої любові не зазнала. Як рада б вона була тепер бачити свого Готліба, міцно-міцно притиснути його до серця, слідити за кождим його кроком, жити його думками, палати його чуттям...». Отож суперечка, яка розгорталась між чоловічою і жіночою культурами у психіці нового покоління сім'ї Гольдкремерів, всіма силами знаходила підтримку в образі Рифки як виразникові архетипу Великої Матері у тексті.

З іншого боку, свою структуру міфологічного світу має організація взаємин між представниками робочого люду. Серед них визначальне, якщо не символічне місце посідає Бенедьо Синиця. Стосовно цього персонажу виникає певна проблема в інтерпретації, оскільки в контексті тих суджень, які відтворювались при аналізі міфологічної дійсності людини-маси, образ Бенедя постає якісно вищим, романтичним представником людини творчої меншини. Це видно з того, що ритуал вбивства батька в тому сенсі, як ми його трактували у контексті образу Готліба або Франца Тімпе, для характеристики Бенедя Синиці не може бути застосований.

Отже, розглядаючи роман І.Франка серед інших його творів варто наголосити, що його художній спадщині властиві бінарні структури протиставлення між двома героями, двома світами, як двома способами життя. Першому, котрий ми розглядали на прикладі Готліба характерним є відомий міф про Едіпа, чий образ вважався наприкінці XIX ст. структуротворчим чинником натуралістичного дискурсу в літературі. Інший, тобто світ Бенедя Синиці, доля якого розгорталась у плані організації людської маси робітників – свідомих особистостей, завдання котрих перебороти складне антигуманні суспільні обставини, формувався, згідно з художньою картиною світу І.Франка, за принципами архетипу Мойсея. Нас на цьому етапі, зрозуміло, цікавить специфіка стосунків між батьком і сином. Тому, щоб усвідомити суть відмінностей між архетипом Едіпа, застосовуваного щодо натуралістичної системи образності, та архетипу Мойсея, властивого для романтичної структури мислення, проаналізуємо риси, якими різниться їхній «сімейний роман».

З погляду психоаналізу, при становленні героя надзвичайно велике значення має дуальність його міфологічної дійсності. Так, від народження герой проводить своє життя між двома сім'ями: перша – та, де він народився, його батьківщина, інша – та, де він хотів би жити, бо бачить там те, що бракує йому в першій, що його найбільше турбує. За цією моделлю міфологічний герой, народившись в одній сім'ї, виховується в іншій, більш благородній, де він стає сильнішим та розумнішим. Після цього, переборовши різні складнощі на своєму героїчному шляху, він повертається до своєї першої сім'ї, де мстить своєму батькові, об'єднавшись врешті зі своєю родиною. Дуальність сімей, згідно логіки міфу, дає можливість міфологічному герою на порівняльному рівні піднятись до вищого рівня своєї самодостатності. В архетипах Едіпа та Мойсея бачимо певні структурні особливості цього традиційного сімейного роману. По-перше, згідно з еллінською специфікою, Едіп, покинутий своїми царськими батьками, потрапляє в сім'ю також царську. Звідси, як стверджує С.Московічі, ідентичність двох сімей позбавляє героя можливості переживати випробування, які підкреслюють його винятковий характер та посилюють його героїчну природу. З іншого боку, згідно з біблійним текстом, Мойсей народжується в сім'ї рабів, він – син бідних євреїв. Не маючи засобів утримувати його, сім'я покидає його, внаслідок чого він потрапляє в сім'ю єгипетського фараона. Отже, в цьому випадку бачимо, що перша сім'я є бідною, нещасливою, тоді як друга – багатою. Після виховання в сім'ї єгипетського фараона, Мойсей повертається до своїх справжніх батьків, але не мстить їм, а ставши пророком, рятує зі всім єврейським народом. Зрозуміло, так пропонується досить вибіркове зображення художнього світу, але така модель лаконічно вибудовується у

міфологічній системі натуралістичного дискурсу німецької та української літератур. Справедливість наших доведень можна підтвердити основними засадами розуміння письменником значення літератури в українському просторі, яке перш за все вимірювалось завданням збудити широку людську масу, цінності якої ґрунтувались на засадах культу матеріальних потреб, до акції, єднання, щоб перетворити таким чином її на народ.

У цьому плані І.Франко не міг погодитись з Е.Золя, що в загальній масі робочих людей відсутньою є сила високого духовного розвитку: «Золя дивиться на селян поглядом буржуа, поглядом міщанина... Життя, яке він змалював, видається нам просто неможливим для людей живих і мислячих: ми відчуваємо, що геніальний спостерігач щось тут поминув, чогось не добачив і що власне це є найважливішим чинником, який тримає людей на світі і тримає їх вкупі. Таких проявів чисто людського, товариського і сусідського співжиття, як любов, приязнь, безкорислива радість, ніколи не бачили у селян Золя. Вони не мають в собі й крихти поезії, не мають своїх пісень, переказів». Однак справжньою причиною змалювання селян такими, як їх не сприймає Франко, полягає в тому, що, на думку Золя, вся людська спільнота, незалежно від специфіки своєї верстви, керується природними інстинктами, тобто живе природним законом боротьби за виживання. В свою чергу український письменник, згідно з характерними для нього народницькими переконаннями, бачив в робочому люді, якщо не реальні, то потенційні задатки високого гуманістичного розвитку, для чого й був потрібен образ такого будителя. Для Франка визначальною категорією творення системи персонажів було середовище, результатом якого ставав характер конкретного героя, то головною проблемою для письменника стала потреба об'єктивно обґрунтувати можливість такого гуманістичного сходження людини маси, перетворення її на людину меншини, яка ставить перед собою високі завдання і долає їх.

Література: *Голод 2000*: Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 1008 с.; *Кебало 2002*: Кебало М. С. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини XIX століття у порівняльному аспекті. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – 92.; *Ткачук 1997*: Ткачук М.П. Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка. Дослідження. – Тернопіль: Збруч, 1997.– 65 с.; *Франко 1978*: Франко І.Я. Boa constpictor // Франко І.Я. Зіб. тв.: У 50 т. – Т. 14. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 370 – 441.; Франко І.Я. Борислав сміється // Франко І.Я. Зіб. тв.: У 50 т. – Т. 15. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 256 – 480.; *Франко 1981*: Франко І.Я. Еміль Золя, його життя і писання // Франко І.Я. Зіб. тв.: У 50 т. – Т. 15. – К.: Наукова думка, 1981. – С.275 – 307.

В статье исследуется эстетическая функція архетипных образов Великой матери, Великого Отца, Адама, Эдипа, Мойсея в прозаических и драматических произведениях Г.Гауртмана, М.Крецера, Франко, с помощью которых освещается натуралистическая поэтика художников.

Ключевые слова: архетип, натуралізм, инициация, ритуал, бинарность образов.

Євген Нахлік, проф. (Львів)

УДК 821.161.2-13.091

ББК Ш5(4Укр)44/45-4І.Котляревський 535

Сороміцький наратив в «Енеїді» Івана Котляревського та «Энеиде» Миколи Осипова

У порівняльно-літературознавчому аспекті розглядаються картини пекла й раю у травестіях М. Осипова та І. Котляревського з погляду зображення сексуально-плотських утіх, гріхів і кари за них.

***Ключові слова**: бурлескно-травестійна поема, сміхова культура, пекло, рай, християнські поняття гріха й інфернальної кари, фатальна жінка, гендер.*

Eugen Nachlik Obscene narrative in the "Aeneid" by John Kotlyarevsky and "Aeneid" by Mykola Osipov.

Using comparative literary aspect the pictures of hell and paradise are examined in travesties by M. Osipov and I. Kotlyarevsky from the point of representation of sexually physical pleasures, sins and punishment for them.

***Key words**: burlesque and travesty poem, ridiculous culture, hell, paradise, the Christian concepts of sin and infernal punishment, fatal woman, gender.*

Осучаснивши проти Вергілієвої епопеї образ пекла в частині третій своєї бурлескно-травестійної «Енеїди» (до нього потрапили люди за такі гріхи, за які й мали мучитися там згідно з християнськими уявленнями українців кінця XVIII ст.), Іван Котляревський охоче вдався і до сороміцького наративу. Поштовхом до цього йому слугували, очевидно, відповідні місця у бурлескно-травестійній поемі його російського попередника Миколи Осипова, зокрема в її третій частині, виданій у Петербурзі 1791 року. Простежмо ці збіги й розходження в обох травестіях.

Зображаючи дорогу до пекла, Осипов, окрім персоніфікованих Зол, називає і різновиди лихих людей, які бредуть до Харонового перевозу, а за російським травестором ледь чи не дослівно, хоч на свій лад, це робить Котляревський. Спочатку йдуть родинно-побутові лиходії: «Сердиты мачихи лихие, / Брюзгливы вотчимы скупые, / Расчётисты опекуны, / Зятья, невестки и золовки, / Свекрови, старые колдовки, / И все земные сатаны» [Осипов 1933: 361]. «Валилось / Жінок, свекрух і мачух злих. / Вітчими йшли, тесті-скуп'яги, / Зяті і свояки-мотяги, / Сердиті шурини, брати, / Зовиці, невістки, ятровки – / Що все гризуться без умовки – / І всякі тут були кати» [III, 46].[34]

Далі Осипов сатирично виводить носіїв соціального зла. Наступна ж строфа в обох травесторів присвячена показним богомолкам: «За ними выступкой степенной / Шли постоянницы[35] рядком, / Взор в землю устремя смиренной; / Во богомолье лишь одном / Своё всё время провождали / И чотками перебирали / Пороки ближних и друзей, / Злословили благочестиво, / В посте с молитвой нелениво / Пересуждая всех людей». [Осипов 1933: 361 – 362]. «За ними йшли святі понури, / Що не дивились і на світ, / Смиренної були натури, / Складали руки на живіт; / Умильно Богу все молились, / На тиждень дні по три постились / І вслух не лаяли людей; / На чотках мир пересуждали / І вдень ніколи не гуляли, / Вночі ж було не без гостей» [III, 48].

Осипов інкримінує цим богомолкам лише те, що вони під час посту злісно обмовляли гріхи близьких людей, Котляревський же звинувачує святенниць у лицемірно-праведній поведінці, бо на позір вони були побожними вірянками, про людське око дотримувалися церковних приписів, а потай грішили, беручи участь у нічних гульбищах, не цураючись усіляких плотських утіх, зокрема й позашлюбних статевих.

Далі Осипов переходить до зображення вітрогонок, блудниць, зальотників і позашлюбних дітей невідь-чийого батьківства: «Насупротив сих богомолок, / В оттенке их и для красы, / Высокий небольшой пригорок / Уставлен был в три полосы: / Красавицами площадными, / Любовницами заводными / И подмастерьями мужей, / С толпами щоголей нахальных, / И кучей девок театральных / И общих даровых детей» [Осипов 1933: 362].

Котляревський розширює цю строфу до колоритно і смаковито виписаних двох строф, у яких ідеться про залицяльників, спокусників, блудників, випивак і різнорідних жінок легкої поведінки (манірниць, спокусниць, розпутниць, повій, покриток): «Насупротив сих окаянниць / Квартал був цілий волоцюг[36], / Моргух, мандрьох, ярижниць, п'яниць / І бахурів на цілий плуг; / З обстриженими головами, / З підрізаними пеленами, / Стояли хльорки наголо. / І панночок фільтіфікетних, / Лакеїв гарних і дотепних, / Багацько дуже щось було. // І молодиці молоденькі, / Що вийшли замуж за старих, / Що всякий час були раденькі / Потішить парнів молодих; / І ті тут молодці стояли, / Що недотепним помагали / Для них сімейку розплодить; / А діти гуртові кричали, / Своїх паньматок проклинали, / Що не дали на світі жить» [III, 49, 50].

Щоправда, в останні три рядки Котляревський увібгав не лише завершальний рядок зі щойно зацитованої строфи Осипова, а й цілу його строфу, вміщену далі, вже в описі

---

[34] Тут і далі зазначаю римською цифрою частину «Енеїди» Котляревського, арабською – строфу (строфи нумеровано у вид.: *[Котляревський 1969*; *Котляревський 1989]*).

[35] *Постоянница* – жінка, яка поводиться скромно, статечно. Котляревський у своїй версії бурлескної травестії глузливо-викривально перетворює осиповських «постоянниц» на «окаянниць» [III, 49].

[36] *Волоцюга* – тут і далі у цитатах з «Енеїди» Котляревського: той, хто любить волочитися за ким-небудь *[Словник 1970: т. 1, 733]*. В Осипова далі – «волокита молодой» *[Осипов 1933: 396]*.

скорботної смуги, в якій, за Вергілієм, перебували тіні немовлят (тут в Осипова *ад* – підземне царство мертвих): «Ребята малые кричали / На разны в аде голоса / И отдыху совсем не знали / В своём кричанье ни часа; / Бесперестанно есть просили / И матерей своих бранили, / Которые им на подряд / Жизнь даровали веселяся / И наказания страшася / Отправили по почте в ад» [Осипов 1933: 378].

Таке перенесення, до якого вдався Котляревський, було зумовлено тим, що на тому місці, де у Вергілія перебувають душі померлих од насильницької смерті, він розмістив християнське пекло, унаслідок чого виходило, що в ньому опинялися безневинні немовлята, яких одразу після народження умертвили розпутні матері, а це суперечило християнським уявленням про інфернальне. Тож Котляревський переніс цих немовлят до вулиці, що вела у підземне царство мертвих як таке.

Натомість у травестії Осипова зберігається скорботне значення Вергілієвого місця перебування душ загиблих. Після строфи про замордованих немовлят подано строфу про рогатих чоловіків, яких невірні жінки не тільки «обдарували» рогами, а й звели зі світу: «Мужья с ужасными рогами / Без памяти шатались там, / Большими собравшись толпами, / Всех зол и бед своим женам / От сердца чистого желали / За то, что не спросясь послали / Их в ад к Плутону погостить. / Несчастные от рог сих тени / Женам твердили разны пени, Не преставая их бранить» [Осипов 1933: 378].

Після змалювання чоловічої частини зони загиблих од нещасних випадків в Осипова прикметним чином починається жіноча: далі Єней бачить душі міфічних жінок, «В любовном тлели что огне» [Осипов 1933: 379], – Федру, Прокрису, Пазифаю, Єрифілу, Лаодамію. Це фатальні жінки, призвідці й жертви трагічного кохання. «Меж сими женскими толпами, / Томиться сосланными в ад» [Осипов 1933: 380], Єней зустрів і Дідону. В осиповському зображенні ці нещасні зазнають душевних мук, а не фізичної кари, тож ужите тут слово *ад* не дає підстав сприймати його як пекло; жінок, померлих од нещасливого кохання, послано радше в підземне царство тіней на довічну тугу, душевне мучення (переносно мовиться, що бідолахи в любовному тліли вогні).

В Осипова картини зон померлих од нещасних випадків і від нещасливого кохання не містять таких неодмінних атрибутів пекла, як вогонь (у прямому сенсі), сірка, смола, казани, чорти тощо, звичних для християнських уявлень, немає в ньому фактично й опису того, хто, за що і які фізичні муки терпів. В осиповському змалюванні (за винятком хіба що християнсько-моралізаторського зауваження про самогубців: «Во аде наказанье грозно / Вовеки не оставит их» [Осипов 1933: 378 – 379]) це, радше, зони скорботи й печалі, тобто душевних мук з приводу пережитої трагедії (як і в поемі Вергілія). Лише насамкінець, коли Єней уже виходив із цих зон, Осипов мимохідь зазначив, що в декількох «улусах» «тёмной адской той страны» «храбрых множество и трусов / Купаются всегда в огне, / Терпя не шуточные муки, / За всё то, что они от скуки / Понакудесили в живых» [Осипов 1933: 382]. Цей натяк на ототожнення згаданих зон із пеклом у його властивому християнському значенні, ймовірно, наштовхнув Котляревського на думку цілком конкретно й визначено змалювати ці зони як пекло.

Переспівуючи осиповську строфу про рогатих чоловіків і поміщаючи їх у киплячі казани, Котляревський пояснює, за що їх приречено на таку пекельну кару, – як слабовільні чоловіки, догоджаючи примхам своїх жінок, вони сприяли їхньому гріху: «Жінок своїх, що не держали / В руках, а волю їм дали, / По весіллях їх одпускали, / Щоб часто в приданках були / І до півночі там гуляли, / І в гречку деколи скакали, / Такі сиділи всі в шапках, / І з превеликими рогами, / З зажуреними всі очами, / В кип'ячих сіркой казанах» [III, 75].

Скориставшись тим, що Вергілієві пороги душ загиблих од нещасних випадків (крім смуги немовлят) і «поля смутку», де блукають тіні померлих од нещасливого кохання, Осипов зобразив відповідно як чоловічу та жіночу частини, Котляревський у своєму перетворенні Вергілієвих та осиповських смуг потойбіччя на пекло утворив у ньому зону грішників і зону грішниць (а далі додав од себе зону померлих, які ще чекають присуду, і вже там «влаштував» зустріч Енея з Дідоною).

Зображення чоловічої частини пекла починається з тих, що скоїли соціальні гріхи. Далі показано, що в пеклі «в огні на самім дну» опинилися і представники чорного та білого духівництва («Ченці, попи і крутопопи») – як пересторога їм, аби не опускалися до мирської суєти, не спокушалися гонитвою за тимчасовими життєвими принадами, не занедбували церковних справ і виконували належним чином покладену на них духовну місію: «Мирян щоб знали научать; / Щоб не ганялись за гривнями, / Щоб не возились з попадями, / Та знали церков щоб одну; / Ксьондзи до баб щоб не іржали» [III, 74].

На думку Олексія Ставицького, вираз «Та знали церков щоб одну» «треба розуміти не в тому значенні, що особи духовного сану не повинні займатися гріховними земними справами, а лише пильнувати церковні діла. Тут маються на увазі священнослужителі, які відходили від православної церкви до католицької» [Котляревський 1989: 245] (слід гадати: до греко-католицької). Але це надумане твердження. За часів Котляревського, коли в підросійській Україні повністю панувала Російська православна церква, а греко-католицька зазнавала утисків з боку царизму та імперського російського православ'я і якийсь час іще ледь животіла на Правобережній Україні (1795 року була ліквідована указом Катерини II, але по її смерті деякі греко-католицькі єпархії відновлено; натомість актом Миколи I від 12 лютого 1839 р. їх остаточно злито з православною церквою), такий перехід уже не був актуальним. То більше не було переходу від православної церкви до римо-католицької (польської), які в Російській імперії існували як дві окремі інституції.

Що ж до виразу «Ксьондзи до баб щоб не іржали», в якому Котляревський спочатку вжив слово «ченці», то ця заміна вказує на те, що тут йому важливо було підкреслити безшлюбність (целібат) певного різновиду служителів культу (її зобов'язані дотримуватися саме православні ченці та римо-католицькі ксьондзи). Заміна «ченців» на «ксьондзів» могла випливати «з міркувань обережності, щоб не викликати обвинувачення в загострих випадах саме проти православного духівництва» [Шамрай 1952: 44 – 45], хоча, водночас, така заміна дала авторові змогу одним штрихом показати, що в пеклі каралися за переступи представники не лише православного духівництва, а й римо-католицького.

Якщо порівняємо, який обсяг тексту відводить Котляревський описам різних переступів, то побачимо, що найбільше місця припадає на зображення *сексуально-плотських гріхів*. Проти тексту Осипова Котляревський розширює і посилює їх викриття. Це й зрозуміло, адже сороміцький наратив є органічним для сміхотворного жанру, являючи собою найпростіший спосіб розвеселити читача, викликати в нього невимушений, природний сміх. Слід пам'ятати, що вихідною позицією для Котляревського було творення бурлескно-травестійної поеми, в якій сміхова культура мала посісти визначальне місце. Тож він залюбки вдавався до змалювання того, що містило сміхотворний потенціал. А згадки про походеньки чоловіків та жінок надавалися до цього якнайкраще. Поповнювати ряд «скучних піїтів», що їх він присудив на «великії муки» в пеклі [III, 81], Котляревський явно не хотів. Тож іронічні натяки на позашлюбні сексуальні втіхи, осуджувані церковною та громадською мораллю, досить часто й широко, навіть з повторами й авто ремінісценціями, трапляються в «Енеїді» Котляревського, який, поза сумнівом, відображав цим тогочасні життєві реалії, злободенність самої проблеми[37] й водночас орієнтувався на те, що така топіка здатна викликати фривольне пожвавлення і гедоністично-грішний, а притім і осудливий сміх у читачів та слухачів.

Тему розпусних гріхів, парубоцької та жіночої хтивості, чоловічої безпорадності і слабовільності, подружньої невірності, жіночих хитрощів, омани, взаємного спокушання розгорнуто в зображенні мук і кар, завдаваних грішникам у пеклі. На відміну від «улиці», що веде до Харонового перевозу, тут осіб чоловічої та жіночої статі уже відокремлено одних від одних за гендерною ознакою – згідно з поділом пекла, як уже сказано, на чоловічу й жіночу частини (в «Енеїді» Вергілія такого розмежування немає). Це змалювання грішників у

[37] У «пекельних» строфах «Енеїди» зафіксовано навіть не всі гріхи, скоювані в тогочасному українському суспільстві на сексуальному ґрунті. Микола Сулима в аналізі єпитимійних справ XVII–XVIII ст. і «єпитимійного дискурсу» тогочасного українського фольклору та позаконфесійного письменства простежує також інші тодішні переступи: двоємужжя, двоєженство, зґвалтування, інцест, мужоложство, лесбіянство, розтління малолітніх та інші статеві збочення *[Сулима 2005]*.

Котляревського амбівалентне – розкриття гріхів спонукує радше на вітальний сміх, тоді як показ мук викликає переважно відчуття жаху: «Які ж ізроду не женились, / Та по чужим куткам живились, / Такі повішані на крюк, / Зачеплені за теє тіло, / На світі що грішило сміло / І не боялося сих мук» [III, 72].

Поет не обмежується зображенням невиправних парубків-гуляк, а додає строфу про ошуканців-спокусників («лигоминців») [III, 77]. Дорогою до пекла йдуть «ярижниці», а в самому пеклі киплять у смолі «ярижники» [III, 79] (пияки, розпусники) – так автор зберігає своєрідну гендерну рівновагу, уникаючи упередженого ставлення чи то до жінок, чи то до чоловіків. А «в другому загоні» «ласощохлисти», «Всі фертики і паничі», яких «рано <...> побрала смерть», шкодували, «Що трохи слави учинили, / Не всіх на світі подурили» [III, 99].

Впадає в око, що в описі чоловічих гріхів автор мимохідь говорить і про жіночі. А вже в зображенні жіночої частини пекла (Еней, як «далі трохи одійшов, / <...> / Жіночу муку тут найшов» [III, 83]) зупиняється на них докладніше. Замість фатальних міфічних жінок, описаних у травестії Осипова, Котляревський виводить різні типи грішниць, характерні для тогочасного українського суспільства. Жіночі гріхи виявляються переважно любострасними, притім не раз ретельно приховуваними за удавано-побожною поведінкою [III, 85]. Крім жінок, що вдавались до позашлюбного вдоволення хтивих потягів, показано й тих, які торгували тілом [III, 86]. На карб ласолюбним шелихвісткам ставиться непристойна, сексуально-провокативна поведінка – їх розпікають за те, що вони «скалили біленькі зуби, / І дуже волочили хвіст» [III, 86]. Звісно, в пеклі місце й тим «гарним молодицям», що відправили на той світ, отруївши, невгодних старих чоловіків [III, 87]. Помістив Котляревський у пекло навіть тих жіночок, які, аби причарувати мужчин своєю зовнішністю, дурили їх, послуговуючись доступними на той час косметичними засобами та хитро придуманими штучними вставками [III, 88, 89]. Не оминув автор і баб-буркотух, які замолоду грішили-блудили, а на старість заздрісно зганяли злість на молодих [III, 90]. У чоловічому секторі пекла киплять у смолі «Всі зводники і всі плути» [III, 79], а в жіночому – «зводниці», про яких мовиться детальніше, ніж про звідників [III, 92].

До гріхів, вартих «пекельного огню», патріархально налаштований автор відносить жіноче прагнення до верховенства в сім'ї, маніпулювання чоловіками, аби ті догоджали їм [III, 84]. «В сірці і в смолі кипіли» також ненаситні жіночки, «що жирно дуже їли / І що їх не страшив і піст» [III, 86]; нарешті, «колесовали» тут «відьом» «І всіх шептух і ворожок» [III, 91]. Останні, разом зі звідницями та повіями, тобто жінками, які професійно займаються проституцією, а також із «перекупками», які чомусь – мабуть, випадково, через авторський недогляд – потрапили до чоловічого сектора пекла [III, 78], – це нечисленні різновиди жінок у поемі, що караються за *соціальні гріхи* (сказати б, професійні). Усунуті за часів Котляревського від суспільної діяльності, особи прекрасної статі в його травестії мають за собою переважно приватні гріхи – морально-психологічні, родинно-побутові, любострасні, та й навіть їхні професійні гріхи почасти пов'язані зі статевою сферою. При цьому серед «грішних жіночок» є «і світські, і черниці» [III, 93].

Викриття хтивих «кип'ящих мучениць в смолі» [III, 93], як і перед тим «грішників», що «на огні пеклись, горіли» також за сороміцькі гріхи [III, 69], авторові виявилося замало, і він зображає статевих грішників також серед тих, хто недавно відійшов і ще тільки чекає в окремій «кошарі» на потойбічний суд, не почуваючи ані найменшого каяття, а лише тужачи за гедоністичними принадами земного життя: «А мартопляс кричав, сміявся, / Розказовав і дивовався, / Як добре знав жінок дурить» [III, 97]; «Там придзиґльованки журились, / Що нікому вже підморгнуть, / За ними більш не волочились, / Тут їх заклекотіла путь» [III, 101].

У цьому сороміцькому наративі автор виступає не як занудний моралізатор, а як дотепний оповідач, який нещадно й забавно викриває усілякі людські слабкості та порушення громадської моралі, амбівалентно наводячи жах на читачів і водночас потішаючи їх віртуозним репродукуванням, пародіюванням та утрируванням фольклорних уявлень про пекельні муки. При цьому його сороміцькі пасажі далекі від самодостатньої барковщини. Зображаючи непристойну поведінку жінок і чоловіків, молодиць і парубків, дівок та звідниць, поет в остаточному тексті травестії ніде не переступає меж тактовного й допустимого в

натяках на плотські гріхи. З багатющої народної мови він грайливо і влучно добирає досить пристойні слова й послідовно оминає нецензурні, вдаючись при потребі до евфемістичних описових називань «грішного тіла» та плотських утіх.

Назагал опис гріхів чоловіків і жінок в «Енеїді» Котляревського відбиває старосвітський патріархально-сімейний уклад тогочасного українського суспільства, та автор дотримується, як уже сказано, гендерної рівноваги, показуючи, що в пеклі і чоловіки, й жінки були практично з усіх верств. За спостереженням Квітлани Гриньків, спираючись на християнський догмат про рай як винагороду за праведне життя на цьому світі, Котляревський змалював *рай* радше за Вергілієвим Елісієм (міфічним місцем переселення душ праведників), тому картина раю в українській «Енеїді» відповідає язичницьким уявленням про те, що праведні душі перебувають потойбіч у такому ж, як цей, світі, лише втішаються вітальним блаженством: максимальним достатком, добробутом та соціальним і природним комфортом [Гриньків 2002: 63]. Водночас зображення країни вічного блаженства Котляревський частково узяв також від Осипова.

Той пародійно змальовує її як місце безмежних гедоністичних утіх: «Кто в свете до чего охоту / Имел, когда ещё был жив, / Тот, не входя совсем в заботу, / Свободно время улучив, / Тем до упаду наслаждался» [Осипов 1933: 396].

Осипов, зокрема, гіперболізує гастрономічні втіхи і не цурається впливу скандально відомого поета Баркова, аж надто розкутого в еротичному дискурсі: «Прожора ел за обе щёки, / Напихивая полон рот; / А волокита молодой / Везде себе встречал красотку, / Пригожу девку иль молодку, / И жар тушил любовный свой [Осипов 1933: 396].

Котляревський зберігає думку про те, що в потойбічній країні блаженства «Хто мав к чому яку охоту, / Тут утішався тим до поту», але твердячи, що «тут було роздолля / Тому, хто праведно живе», мусив бути досить цнотливим і показувати втіхи, які відповідали б репутації праведників, тому про задоволення їхніх сексуальних потреб він говорить тактовніше, ніж Осипов: «Тут всякий гласно женихався. Ревнивих ябед не боявся» [Осипов 1933: 108, 109]. Якщо в пеклі чоловіки й жінки розведені по різних секторах, то в раю вони залюбки втішаються товариством одне одного, – а інакше що б це був за рай?!

В Осипова Орфей «Наигрывает разны песни / Бутырок, Барчуга и Пресни, / Что слышал там по кабакам» [Осипов 1933: 396], але для Котляревського це не актуально, і він знімає згадку про кабацький фольклор. Водночас, за спостереженням Дмитра Чижевського, в «Енеїді» Котляревського «картини пекла витримано в цілому в стилі пародії на наївні народні погляди (ще більше спародизований рай)» [Чижевський 1994: 330].

Відштовхуючись од тексту Осипова, Котляревський по-своєму розбудовує сороміцький наратив у своїй травестії, спираючись на тогочасні українські реалії, національний фольклор та поточне мовлення народу. Зіставлення опису підземного царства в Осипова та Котляревського ще раз переконує, що український травестор ішов за російським, а не навпаки. Семантика «аду» в Осипова трапляється значно частіше, більше й послідовніше опрацьована, Котляревський же в своїй переробці помітно скорочував його текст, додаючи подекуди свій (як ось у зображенні чоловічої та жіночої частин пекла).

У статті розглянуто сороміцький наратив лише в частині третій «Енеїди» Котляревського. Під цим кутом зору варто подивитися на весь текст його поеми – знов-таки, порівнявши відповідні місця з текстом російської травестії. Це дасть змогу ще більше виявити «своє» й «чуже» в інтертексті української «Енеїди».

Література: *Гриньків 2002:* Гриньків К. Сакральні лексеми й вислови у палітрі гумору поеми Івана Котляревського «Енеїда» // Літературознавчі та історичні студії: Матеріали конференцій. – Львів, 2002. – С. 55 – 63.; *Котляревський 1969:* Котляревський І. П. Повне зібрання творів / Іван Петрович Котляревський ; підготовка текстів та коментарів Б. А. Деркача. – К. : Наукова думка, 1969. – 510 с.; *Котляревський 1989:* Котляревський І. Енеїда: Поема / Коментар уклав О.Ф. Ставицький. – Київ: Радянська школа, 1989. – 286 с.; *Осипов 1933:* Осипов Н.И. Вергилиева Енейда, вывороченная на изнанку // Ирои-комическая поэма / Редакция и примечания Б. Томашевского. – Ленинград: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.

– С. 261 – 465.; *Словник 1970*: Словник української мови. – К.: Наукова думка, 1970. – Т. 1: А – В. – 799 с.; *Сулима 2005:* Сулима М.М. Грhхи розмаитіи: Єпитимійні справи XVII–XVIII ст. – Київ: Фенікс, 2005. – 256 с.; *Чижевський 1994:* Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП «Презент», за участі ТОВ «Феміна», 1994. – 480 с.; *Шамрай 1952:* Шамрай А.П. Проблема реалізму в «Енеїді» І.П. Котляревського // Котляревський І.П. Пов. зібр. творів: У 2 т. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1952. – Т. 1. – С. 9 – 62.

В сравнительно-литературоведческом аспекте рассматриваются картины ада и рая в травестиях Н. Осипова и И. Котляревского с точки зрения того, как в них изображены сексуально-плотские утехи, грехи и наказание за них.

***Ключевые слова**: бурлескно-травестийная поэма, смеховая культура, ад, рай, христианские понятия греха и инфернального наказания, фатальная женщина, гендер.*

Ольга Блашків, к.філол.н. (Тернопіль)

ББК 83.3 3. 4 (УКР)

УДК 82. 091.821. 161. 111

Реалізація інваріантних архетипних уявлень Олександра Олеся та В.Б.Єйтса в символістській драматургії

На основі теоретичних положень К. -Ґ. Юнга у статті досліджується значення та роль архетипів у побудові сюжетів, особливості функціонування знакових образів-символів у символічному дискурсі (на матеріалі символістських драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса). Охарактеризовано знакові образи-символи Світла, Пітьми, Сну як маркери індивідуально-авторського стилю та національні особливості трансформації сталих образів-символів.

***Ключові слова**: теорія К. -Ґ. Юнга, архетип, символи, художні образи.*

Olga Blashkiv Realization of invariant archetype notion of O. Oles′ and W. B. Yeats in symbolist plays

The peculiarities of functioning of sign image-symbols in symbolic discourse (on example of O. Oles`s and W. B. Yeats`s symbolist dramas) are researched In the article on the basis of theoretical concepts of C. G. Jung. Sign image-symbol of Light, Darkness, Dreams as the marker of individual author characteristics and national peculiarities of transformation of permanent image-symbols are considered.

***Key words**: theory of archetype of C. G. Jung, symbols, images.*

З'ясування специфіки інтерпретації драматичного тексту, виявлення архетипних структур у художньому творі можливе сьогодні завдяки узагальненню теоретичних здобутків лінгвістики та психоаналізу. Переосмислення наукових концепцій З. Фройда, К. Ґ. Юнга, О. Веселовського, О. Потебні, Р. Якобсона, Н. Фрая у контексті сучасного літературознавства сприяє виробленню нових методів архетипного аналізу літературного твору.

У своїх дослідженнях З. Фройд, К. Ґ. Юнг обґрунтували, що в усі часи митці різних культур будували соціальну і художню дійсність за однаковими архетипними моделями. Розуміючи за К. -Ґ Юнгом під архетипом психічні структури колективного несвідомого, характерні для всіх без винятку народів, особисту психологію поета можна за певних умов прослідкувати аж до коренів, акцентуючи увагу на архетипах, що найбільш притаманні ментальності нації письменника. Проте психологія може тільки описати, але не вирішити, розкрити доконечно таємницю творчого. Особисте поета значною мірою впливає на вибір та форму художнього матеріалу (З. Фройд). Таким чином активна реконструкція архетипів є важливою умовою збереження самобутності й культурної цілісності етносу, забезпечення наступності загальнокультурного розвитку, а таємниця творчості письменника криється в індивідуальній неповторності особистості автора, у площині його художньої уяви, то й ключ до розуміння слід шукати у проникненні в душу митця.

Власне архетипи, як мовив К. -Ґ Юнг (уподібнюючи їх осям кристала), не мають конкретного психічного змісту, а от архетипні уявлення (символи) як результат спільної роботи свідомості автора і колективного несвідомого – це єдність прозорої свідомості образу і таємничого неексплікованого змісту, що стоїть за ним, що веде в несвідомі глибини психіки.

Концепція архетипів орієнтує дослідників на пошуки в культурно-типологічному різнобарв'ї сюжетів, мотивів, образів, символів архетипного ядра, домінанти, які один із найвпливовіших сучасних літературознавців Н. Фрай називав «літературними матрицями».

Склад архетипів у художньо-мовній системі письменника відбиває ступінь закоріненості творчої системи автора в світову й етнічну міфосимволічну парадигму. Основним означником текстів символістських драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса виступає символ. За допомогою символів архетипи драми набувають свого втілення в художніх образах. На першому етапі об'єктивації архетипів у п'єсах письменників створюються репрезентаційні моделі – сюжетні схеми, сталі образи-символи. Наполеглива повторюваність образів-символів, які відрізняються у драматургів засобами вираження, структурно утворюють певні прототипи, вказуючи на архетипні корені такого структурування. Ті ж символи маркують національну приналежність автора та індивідуально-авторські риси і стають вже знаковими образами-символами.

Навіть при побіжному зіставленні знакових образів-символів драм О. Олеся та В. Б. Єйтса і низки головних образів юнгівської теорії (з яких для дослідження у статті обираємо концепти Самість, Мати, Тінь, Анімус, Аніма) виявляється, що вони постають у формі бінарних опозицій, які мають центральну фігуру єднання і стабільності (за К. Ґ. Юнгом, це – Самість). К. Ґ. Юнг порівнював Самість з поривом або прагненням до самоактуалізації, що визначає гармонійність і цілісність, найбільш повне розкриття можливостей особистості. Окрім чотирьох основних архетипів, слід згадати «Переборювання» або «Ініціацію», яку К. Ґ. Юнг розумів як процес досягнення Самості – повноцінної та досвідченої щодо специфічних умов кожної етнічної культури, особистості. Пов'язані з цим архетипом почуття зумовили виникнення в усіх культурах моделі, яка в житті людей набуває вигляду обряду ініціації.

Істинний зміст подій, що відбуваються у символістських драмах О. Олеся та В. Б. Єйтса – це шлях героя до абсолютної духовності через тиск зовнішнього, земного життя – до довершеного життя «в духові»; це своєрідний «ріст душі», звільнення від підпорядкування свого життя буденному, інертному плину. Скажімо, у драмі О. Олеся «По дорозі в казку» на символічному рівні із максимальною оголеністю описані архетипні почуття долання перешкод (блукання людей темними хащами лісу у пошуках нового місця для життя). «Конфліктом» їх життя стає відчуття неістинності власного існування і поступ до вічного, безсмертного. Одночасно це й неминуча зустріч зі світовим Хаосом і хаосом власної душі, шлях через «горловину протиріч», які вистерігають душу в спокусах і випробуваннях. Такими є і герої драматичного етюду «Танець життя» О. Олеся, а також «Катлін-ні-Гуліган» («Cathleen ni Houlihan»), «Графиня Катлін» («The Countess Cathleen») В. Б. Єйтса. «Ріст душі» головного героя – це утвердження драматургами позиції, що самовизначення особистості є сенсом та найбільшою цінністю життя. Спільна для творів обох поетів ідея – імператив духовного росту, «духовний поступ», разом з акцентуванням різноманітних аспектів самого поняття «духовного поступу»: пошук мудрості, поривання до істини, визначене ставлення до буденності життя, сумніви в істинності визначеного шляху – прочитується й у тих драматичних поемах О. Олеся та В. Б. Єйтса, в основі яких лежить і любовна інтрига, і одвічні пошуки щастя («Над Дніпром», «Ніч на полонині», «Осінь», «Трагедія серця», «При світлі ватри», «Тихого вечора», «Місячна пісня» О. Олеся; «Мандри Ойсина» («The Wandering of Oisin»), «Земля душевних бажань» («The Land of Heart`s Desire»), «Тіняві води» («The Shadowy Waters») та «На березі Байле» («On Baile`s Strand») В. Б. Єйтса.

Герої драм О. Олеся та В. Б. Єйтса усвідомлюють, що треба покласти край блуканню світом і повернутися до рідної домівки, на велику чи малу Батьківщину, які відчуваються у світлі архетипу Матері. Текст будується драматургами на описі служіння Великій Матері чи оспівуванні її, що знайшло вираження в образі-символі магічної країни: «казки» (О. Олеся) і «країни душевних бажань» (В. Б. Єйтса). Важливою ознакою символу є його подвійність, тобто здатність виражати протилежні аспекти (тезу й антитезу) ідеї. Суперечливість як константа символістських драм О. Олеся та В. Б. Єйтса реалізується як в місткому символі, що сягає прадавнього загальнокультурного архетипу, так і знаходять своє вираження на рівні

конфліктних, виразних образних дисонансів, внутрішньої антитези у семантиці одного образу. Так, об'єднуючим фактором драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса та однією з основних опозицій в усіх драматичних творах митців є пара – Цей світ / Інший світ. Часто міфологема Іншого світу в обох драматургів набуває вимірів світу національних легенд, міфів – «світ Казки» чи «країна душевних бажань». Та попри протиставлення двох світів, ірреальний світ мрії також сформований із опозицій: в ціннісному відношенні є амбівалентним, тобто, з одного боку, він виступає як ідеальний простір вічності і безсмертя, а, з другого – потойбічним світом, світом смерті. Апокаліптичність – особливість будь-якої християнської культури. Головною ознакою апокаліпичності українського письменника є світла апокаліптичність – передчуття позитивного завершення історії людства у новій якості. У потрактуванні апокаліптичності В. Б. Єйтсом виявляються не лише християнсько-містичні вірування, а й язичницько-теософські джерела: опис «іншого світу» ірландський драматург намагався перетворити в ідеальний простір міфу – міфологічний світ фей. В. Б. Єйтс повертається до міфологічних фігур, щоб знайти для своїх переживань відповідний образ.

Архетип Переборювання завжди супроводжується символами і образами Світла і Пітьми. Невідоме, невизначене, перебуває в Пітьмі, тому Пітьма своєю невизначеністю лякає людей, ховає в собі якусь небезпеку. Центральними символами майже усієї драматургії О. Олеся та В. Б. Єйтса, які в ідейно-тематичному аспекті є найбільш вагомими, бо найбільш зримо і асоціативно потужно сприяють визначенню змістової домінанти їх драматичних творів, слід вважати антиномічні символи світла і темряви, що мають глибокі історичні традиції. Як стверджує Є. Яковлєв, ці традиції ґрунтуються на античних уявленнях про два першоджерела життя – світле і темне. Світла субстанція в античній культурі, як стверджує дослідник, пов'язана з образом світлоносного, сонцеликого Аполлона – носія знання і розуму. Саме світлоносний Аполлон як символ світла – знання – протистоїть темному, похмурому діонісійському первню. Пізньоантична естетика, охоплена потягом до містики, трансформувала антропоморфний символ, вилучивши з нього образ боголюдини і перетворивши його в суто містичний символ довершеності і божественної краси [Яковлев 1985 : 72].

У центрі світоглядної системи Олександра Олеся – «світловий» первінь. Символ світла у драматичних етюдах українського драматурга часто прочитується згідно з християнською традицією як уособлення Бога. В християнській символіці, якою плідно користувалися О. Олесь, «світло» отримує велике естетичне значення: стає прообразом божественного, до якого прагне душа головних героїв драм. Світло як інваріант Вищої сили тлумачиться і у п'єсах ірландського драматурга: підтвердженням цього є афористичне висловлювання Ангелів у драмі «Графиня Катлін»: «Світло світла / Дивиться завжди на мотив, а не вчинок, / Тінь Тіней – лише на вчинок [The Variorum Edition of the Plays of W.B.Yeats: 202]»[38]. Ще Плотін вважав світло, проміння сонця проявом вищої краси, що символізує еманацію божественної повноти [Цит за: Яковлев 1985 : 72]. «Сонце» є символом щасливого життя, до якого прямують жителі лісу з драматичного етюду О. Олеся «По дорозі в казку», якому протистоїть чорна ніч. Про «ніч», як символ обмеженості земного життя, сліпоти людства говорить і Дівчина з етюду О. Олеся «Трагедія серця», називаючи її «тюрмою», з якої прагне вирватися неординарна особистість, аби «хоча єдиний раз угледіти останній захід сонця» [Олесь: 67]. Образ ночі, за К. Ґ. Юнгом, лише один із виявів архетипу Пітьми. Цей архетип (таємниче в людині, її підсвідомість) безпосередньо пов'язаний із індивідуальним підсвідомим і водночас є психічним силуетом, крізь який можна потрапити у прірву колективного несвідомого [Хамітов:185]. Вона водночас і жахлива, і близька людині, оскільки виражає таємниці індивідуального Я [Рубцов: 163-164]. В українській традиції Пітьма є символом душі людини, непорозуміння в стосунках, тривоги, смутку, невиразності, підозри [Словник символів української культури: 217]. У п'єсах В. Б. Єйтса також все підкорюється стихії світла, змінюється в сяйві сонячного або місячного проміння. У

[38]Тут і далі цитати зі знаком * творів-оригіналів В. Б. Єйтса подаємо у власному перекладі.

драматичній поемі «Туманні води» місячне сяйво символізує «жіночу емоційну» стихію, пов'язаний цей образ з появою норовливої королеви Дектори, а «місяць у повні», наприклад, у драмі «Земля душевних бажань» віщує людям активізацію «нечистих сил», які у цей час (коли місяць у повні) приходять у людський світ. Місячному сяйву, в потрактуванні О. Олеся, також притаманна магічна сила: «І світло місяця, що радісно тремтить, / Мене обпоюють / Якимсь питвом шаленим. / З рамен моїх могутні крила виростають / І марять, прагнучи просторів, / Нових країн, нових падінь і льотів» [Олесь: 69] («Трагедія серця»).

Найяскравішим прикладом втілення архетипу Пітьми у драматичних творах О. Олеся та В. Б. Єйтса є різнорівневі вияви в сюжетній та образній структурі твору alter ego героя. Головні персонажі драм часто О. Олеся та В. Б. Єйтса перебувають в стані «кризового сну», який на думку обох авторів є межовим станом, коли людина переходить на новий етап свого життя. Сон, на думку драматургів, є голосом підсвідомості, голосом серця. Поетичний вектор О. Олеся, В. Б. Єйтса як символістів спрямований в світ «сутностей», навіть якщо відображений в людині. Дія у п'єсах обох драматургів часто відбувається на межі реальної дійсності і сну, де сон і дійсність дивно переплутувалися. Ф. Ніцше стверджував, що «вища правда, досконалість цих станів (сновидінь – О. Б.) протилежна до лише частково зрозумілої денної дійсності», а «глибоке усвідомлення оздоровлювальної та допоміжної природи сну й сновидіння», на думку філософа, притаманне для митців, «завдяки яким життя є можливим і прекрасним» [Ницше: 56]. Так, наприклад, головний герой драматичного етюду «По дорозі в Казку» Він, у момент сумнівів і зневіри, не розуміє в якому він вимірі: «Мені здалось, що я лежу і сплю, мені ж якийсь солодкий сниться сон. І ось тепер, і ось тепер мені усе єдиним сном здається». Коли ж він усвідомлює, що все відбувається наяву, Він би хотів, мабуть, щоб все, дійсно, було сном «солодким», в якому він сильний, впевнений і щасливий: «Це сон усе!...*(Тиша).* Не знаю, може, і не сон, а тільки я слабий» [Олесь: 26]. У стані напівсну перебуває головна героїня В. Б. Єйтса графиня Катлін з однойменної п'єси, яка чує і бачить істот з «країни фей». Проте герої драматичних етюдів О. Олеся здебільшого не спроможні зробити вирішальний вибір між навколишнім світом і чарівним світом мрії, останній з яких з'являється у сні. Лише Андрій з драматичної поеми «Над Дніпром» кидається у води Дніпра слідом за коханою русалкою, але як виявилося – цей вирішальний крок зробив герой уві сні. Стан, подібний до трансу, – «напівпритомності, напівдрімоти», маркує межу двох світів – земного, конечного, «похмурого світу» («dull world»), за словами героїні драматичної поеми В. Б. Єйтса «Земля душевних бажань» Мері, і потойбічного, казкового світу, повного «червоного спалаху мрій»(«red flare of dreams»), якого прагне душа жінки. У таку мить розкривається душа Мері, яка живе в мріях про інший, таємничий світ – країну фей. Сомнамбулічний стан, коли людина, як говорить Мері, «напівсонна» («half awake and half asleep» – дослівно – «наполовину прокинулася, наполовину спить»), В. Б. Єйтс вважав надзвичайно важливим, оскільки напівпритомність дозволяє проникнути в суть речей, угледіти істинну сутність світу і одночасно в такому стані «виявляється» справжнє єство самої людини. Отже усі п'єси двох драматургів – це пошук внутрішньої цілісності і поступ героя, часто міф, що відкривається перед читачами.

Використання архетипного аналізу стало методологічною засадою у вирішенні низки літературознавчих проблем: взаємовпливу між літературами різних країн, інтерпретації сталих образів, рецепції художнього тексту, функціонування ідентичних образів у різних контекстах. Знакові образи-символи О. Олеся та В. Б. Єйтса є цетром кожного окремого драматичного твору і засобом генерування думки. Архетипне уявлення драматургів, традиційно-типологічні образи-символи, які, зважаючи на «діалогічність» текстів драм, повторюються не лише в контексті творчості одного письменника, а й у порівняльній парадигмі, просякнуті світоглядними позиціями, філософськими концепціями, що домінували у характеристиці авторів, вирізняють характерні риси літературного стилю, особливості творчої манери митця.

Фольклорно-міфологічні і національно-мистецькі елементи, введені у вигляді ремінісценцій, архетипів, широке використання традиційних, національних, біблійних

символів (у випадку В. Б. Єйтса використання і символів Східної культури), – це основні способи створення національного художнього світу.

Література: *Ницше 1998*: Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Ницше Ф. Соч. : В 2 т. – Т. 1 : / пер. с нем. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – С. 45 – 158.; *Олесь 1990*: Олександр Олесь. Твори: в 2-х т. [Текст] / О. Олесь ; [упор., передм. Р. Радишевського]. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2 : Драматичні твори. Проза. Переклади. – 683 с.; Рубцов 1990: Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и жизни. – М.: Наука, 1990. – С. 163 – 164.; Словник символів української культури. – Київ: Міленіум, 2002.; *Хамітов 2000*: Хамітов Н. В., Крилова С. А., Гармаш Л. Н. Історія філософії: Проблема людини. – Київ: Наук. думка, 2000. – С. 183 – 185.; *Юнг 1996*: Юнг К.-Г. Психологія і поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996. – С. 91 – 108.; *Юнг 1997*: Юнг К. -Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Сознание и бессознательное: Сборник. – 1997. – С. 313 – 335.; *Яковлєв 1985*: Яковлев Е. Г. Искуство и мировые религии: учеб. пособие / Е. Г. Яковлев. – М.: Высш. школа, 1985. – 287 с.; The Variorum Edition of the Plays of W.B.Yeats / ed. by Russel K. Alspach. – New York: Macmillan, 1966. – XXV, 1336 p.

На основе теоретических положений К. -Г. Юнга в статье исследованы особенности функционирования знаковых образов-символов в символическом дискурсе (на материале символистских драматических произведениях А. Олеся и У. Б. Йейтса). Охарактеризированы знаковые образы-символы Света, Тьмы, Сна как маркеры индивидуально-авторского стиля и национальные особенности трансформации знаковых образов-символов.

***Ключевые слова**: теория К. -Г. Юнга, архетип, символы, художественные образы.*

Ю.В. Бережанська, асп. (Львів)

ББК 83.3 (4УКР) 3
УДК 821.112.2(436) - 32Майрінк.09

Архетип тіні у прозі Густава Майрінка

Стаття присвячена дослідженню архетипу Тіні у прозі австрійського експресіоніста Густава Майрінка. Досліджена природа мотиву двійництва, що виходить з особистої дуальності письменника і екстраполюється у площину його художньої творчості. У прозі Майрінка проаналізований рекурсивний образ Трікстера, а також роль дзеркальної символіки.

***Ключові слова:** Густав Майрінк, експресіонізм, архетип, Тінь, мотив двійництва, Трікстер, символ дзеркала*

.

Y.B. Berezhanska The Shadow archetype in prose by Gustav Meyrink.

The article focuses upon the Shadow archetype in expressionist prose by Austrian writer Gustav Meyrink. The nature of the doppelganger motif, which comes from writer's personal duality, and is extrapolated at the plane of his literary work has been examined. The recursive image of Trickster, as well as the role of the mirror symbolism in Meyrink's prose have been analyzed.

***Key words:** Prague, Gustav Meyrink, expressionism, archetype, the Shadow, the doppelganger motif, Trickster, the symbol of mirror.*

На думку упорядника антології «Сутінки людства», експресіонізм прагнув виявити «не індивідуальне, а властиве усім людям; не те, що розділяє, а те, що поєднує» [Пінтус 1920: 10]. В епоху теології «мертвого Бога» («Gott-ist-tot-Theologie») відбувається виплеск глибинних підсвідомих структур людської психіки. В людині прокидається те тваринне, одвічне, що було придушене усталеною культурою у час стабільних епох. Гранична абстрактність персонажів експресіоністичних творів персоніфікована саме в архетипних образах. Саме тому в основу системного вивчення образності експресіонізму А. Крашенінніков ставить концепцію архетипів, сформульовану К. Юнгом [Крашенинников 2009: 164]. Когнітивні праформи, першообрази колективного несвідомого, що переходять із покоління в покоління і втілюють зв'язок людини із примітивними началами природи, стають основним способом організації простору експресіоністичного мистецтва. Серед таких спільних структур

дослідниця Н. Пестова виділяє насамперед архетип Чужинця (Мандрівника) [Пестова 2002: 147] як центральний у поетиці експресіонізму. Відчуття глобальної чужості, неприкаяності артикульовані у мотивах лабіринту, вічної мандрівки, блукання [Пестова 2002 : 150].

З огляду на вищесказане, видається актуальним дослідження архетипологічної структури мислення австрійського експресіоніста Густава Майрінка (1868 – 1932). Письменник перебуває в постійному пошуку архетипів за завісою матеріального, предметного: «Людське життя є щось зовсім інше, ніж ми думаємо, [...] воно складається з різних магнетичних потоків, що циркулюють як всередині, так і зовні нашого тіла, пов'язують нас із космічним простором» (тут і далі переклад наш – Ю.Б.) [Майрінк 1987: 125]. Архетипна гіпотеза структурує всю творчість Майрінка: «Вузенькі, приховані стежки, ледве помітні, закарбовані у нашому тілі – на відміну від страшних рубців, заподіяних нам зовнішнім життям – саме вони ведуть до втраченої батьківщини, тут розгадка усіх таємниць» [Майрінк 2004: 611]. Зокрема, у цій статті аналізуємо специфіку зображення архетипу Підсвідоме, приховане у творчості письменника не було об'єктом спеціального ґрунтовного вивчення. Зворотний, таємний аспект «Я», що глибоко вкорінене у минуле людини, на думку К.Г. Юнга, є своєрідною спадщиною примітивних форм життя [Юнг 1972: 102]. Тінь представляє собою сукупність всіх аморальних, несамовитих, пристрасних і абсолютно неприйнятних бажань та вчинків. За Юнгом, людська природа є споконвічно злою. Однак Тінь має і свою позитивну сторону – це джерело спонтанності, творчого пориву, раптових осяянь і глибоких емоцій [Юнг 1972: 107].

Тінь, це залишена за порогом свідомості частина людської психіки, що набуває вигляду демонічного двійника. Таким чином, семантично архетип Тіні пов'язаний із літературним феноменом двійництва. Мотив дисоціації «Я» («Ich-Dissoziation») набуває поширення у мистецтві експресіонізму. Епоха глобальних потрясінь та соціальних протиріч, зневіра у завтрашньому дні стали каталізаторами формування нового типу особистості. Занурення у власний внутрішній світ, загострена суб'єктивність, трагічність розколотого "Я", суперечливі зміни у свідомості людини – яскраві світоглядні домінанти експресіонізму. Конфронтуючі пласти «свідомості» та «підсвідомості" зіштовхуються, немов Сцілла і Харібда. Надзвичайно гостро усвідомлювали власну зайвість, самотність, загубленість у світі експресіоністи Австро-Угорської імперії – громадяни агонуючої держави, яка зрештою припинила своє існування. Розчахнута, внутрішньо-суперечлива самосвідомість персонажів зумовлена дисгармонійним характером світу, підірваного карколомними змінами та соціальними катаклізмами. У центрі уваги експресіонізму – біфуркована особистість, яка знаходиться у постійному конфлікті з навколишнім світом і «світом-у-собі» одночасно.

Внутрішня роздвоєність наратора найчастіше розкривається через внутрішні монологи, «потік свідомості», самосповідь. Так, оповідання Майрінка «Навіювання» («Eine Suggestion», 1904) – це тайнопис для самоаналізу. Головний герой зважується випробувати себе у ролі ніцшеанської надлюдини, вчиняє вбивство і ретельно записує у щоденник свої почуття та міркування стосовно моралі, сподіваючись перебороти докори сумління. Спроба придушити у собі людське начало переходить у площину запеклої боротьби персонажа із власною совістю. Стан хворобливої «розколотої» свідомості невблаганно захльостує наратора, крах самопізнання транспонується у діалогічні стосунки між "Я" і "Ти": «Отже, «Я» більше не хочу про це думати! Не хочу! Я не хочу – не хочу – не хочу більше про це думати! Чуєш, ти?! Ти більше не повинен про це думати!»… Втім, не слід звертатися до себе на «ти» – таким чином відбувається, так би мовити, роздвоєння твого «Я», що з часом може мати фатальні наслідки!» [Майрінк 1987: 391]. Фінал оповідання трагічний: «Боже милосердний, але ж я сам не розумію, про що пишу. Пишу, неначе під диктовку…» [Майрінк 1987: 394]. Майрінк зазвичай не вірить у можливість перемоги доброго начала своїх персонажів. Тому оповідання завершується тріумфом «Тін»: «Зранку я запросив до себе лікаря Веттерштранда [...] розповім йому все, до найдрібніших подробиць, він вислухає мене і пояснить все про навіювання [...] звичайно, він подумає, що я збожеволів. А щоб удома він *більше ні про що ніколи не думав* – про це вже я потурбуюсь!» [Майрінк 1987: 395].

Специфічна концепція двійництва запропонована в оповіданні «Візит І.Г. Оберайта до п'явок-хронофагів» («J.H. Obereits Besuch bei den Zeitegeln», 1916). Гострі почуття зневіри, розчарування у людині, у її реальних можливостях та моральних якостях спонукали експресіоністичне бачення майбутнього у песимістичних тонах. Майрінк демонструє абсолютно нігілістичну позицію стосовно плекання надії на краще. Відвоювати власну автентичність, придушити свого «двійника», що генерує марні сподівання, а відтак, викорінити розчарування – єдиний проект достойного існування. Головний герой оповідання потрапляє до царства примарних двійників і усвідомлює, що усе людське життя складається лише з різних форм очікувань. Незліченні марні надії, спрага виграшу – не що інше, як їжа для п'явок-паразитів, що гніздяться в серцях і пожирають життя і час: «Протягом всього мого життя тут бенкетує і насолоджується мій двійник, і що це я сам викликав його до буття своїми сподіваннями» [Майрінк 1973: 20].

Трагічне роздвоєння особистості сягає апогею у самозреченні головного героя оповідання «Кардинал Напеллюс» («Der Kardinal Napellus», 1915): «Називайте речі своїми іменами: життя, жахливе, огидне життя висушило нашу душу, вкрало наше внутрішнє, дорогоцінне "Я", і тепер, щоб не кричати постійно про наше горе, ми ганяємося за дитячими примхами – щоб забути про втрачене нами. Тільки щоб забути…» [Майрінк 1973: 72].

Раптова дисоціація «Я» трапляється із головним героєм оповідання «Комерційний радник Куно Хінріксен та аскет Лалаладжпат-Рай («Der Herr Kommerzienrat Kuno Hinrichsen und der Büsser Lalaladschpat-Rai», 1916): «Коли бог Морфей прийняв його стражденну душу у свої ніжні обійми […] успішному фінансисту довелося визнати сумні наслідки метаморфози, що з ним сталася – в одну мить він перетворився на брудного, бідно одягненого жебрака – індійського паломника» [Майрінк 1973: 40]. Даремно намагався пан комерційний радник з допомогою внутрішньої концентрації віднайти затишну денну свідомість і позбутися свого *alter ego*. Після нескінченних медитацій та виснажливих духовних вправ раднику-аскету відкривається священна формула на санскриті – «Tat twam asi» – «Світ став твоїм тілом, і кожна річ у ньому – це ти сам» [Майрінк 1973: 43]. Однак ця тимчасова внутрішня трансформація не призвела до духовного перетворення пана Хінріксена. Після пробудження фінансист використовує вивчену ним уві сні сакральну формулу у злочинних бухгалтерських маневрах.

В оповіданні майстерно втілений хронічний дуалізм самого автора. Побіжно інкорпорований монтажний «кадр» телефонної розмови, із якої пан комерційний радник дізнається, що якийсь дрібний службовець його фірми на ім'я *Майєр* вилучив із каси суму в три з половиною марки і не зміг задовільним чином відзвітувати у витрачанні цих коштів, посилаючись на своє вкрай скрутне матеріальне становище. Пан Хінріксен не міг стерпіти такого нахабного розкрадання: «Щоб миттю цей ваш Майєр був за ґратами!» [Майрінк 1973: 39]. Цей абсурдний епізод є ілюстрацією подій із власної біографії автора. *Майєр* – справжнє прізвище письменника, яке він офіційно змінив у 1917 році на прізвище своїх далеких предків по материнській лінії – *Майрінк*. Письменник був незаконнонародженим сином акторки Марії Майєр та багатого аристократа барона Фрідріха Карла Готтліба Варнбюлера, міністра закордонних справ, який вже мав власну сім'ю. Отже, питання про визнання сина не обговорювалося. Незважаючи на це, батько з дитинства фінансував освіту Майрінка, а коли син став повнолітнім (1889 рік) – вручив немалу суму грошей, яку він вклав у власну справу, заснувавши банк «Майєр і Моргенштерн». Однак у царині фінансів майбутньому письменнику не щастило: у 1902 році його було проголошено банкротом і навіть звинувачено у шахрайстві. Саме цей скандал ліг в основу сатиричного епізоду вищезазначеного оповідання. Отже, з 1902 року веде відлік його літературна кар'єра, і з'являється псевдонім «Майрінк». Таким чином, цей період стає справжнім водорозділом життєвого шляху. Дуальність «банкір Майєр – письменник Майрінк» є ключовою рисою особистості автора.

Густава Майрінка також легко впізнати в образі головного героя оповідання «G. M.» (1904). Георг Макінтош (George Mackintosh) «постійно тримався осторонь і невпинно дивував празьку публіку чимось новеньким» [Майрінк 1987: 396]. Майрінк фактично описує власний досвід свого проживання у Празі. За зухвалі манери та різкі витівки він став справжньою

«грозою місцевих бюргерів» і нажив непримиренних ворогів. Приховане невдоволення роздратованих празьких філістерів змінювалося агресією, яка часом переходила у відверте цькування. Крах бізнесу, арешт на основі неправдивих доносів, навіть ув'язнення – ці знегоди зрештою стали причиною важкої хвороби Майрінка. У 1904 році (рік написання оповідання «G. M.») письменник був змушений покинути місто. Таким чином, амбівалентне ставлення Майрінка до Праги є цілком зрозумілим – поряд із відвертим захопленням неповторною атмосферою чеської столиці незмінно присутні тяжкі образи.

Отже, п'ять років назад городяни старанно виживали Георга Макінтоша із Праги – інтригами і брехливими плітками, пустивши в хід наклеп. Однак ексцентричний вигнанець знову з'явився на вулиці Першикоп, а разом із ним чутка, що «Георг Макінтош винайшов електричну машину, яка дозволяє знаходити в земних надрах золоті жили» [Майрінк 1987: 397]. Він активно скуповує і зносить будинки, змушуючи пражан повірити, що у місті є золото. Прагу охоплює золота лихоманка, зажерливі городяни власноруч зносять свої будинки у старовинному центрі. Нарешті місто отримує прощальний «подарунок» – повітряну кулю над площею Йозефсплац, з якої фотограф із промовистим прізвищем Молох оглядає картину руйнувань. Посеред темного моря дахів, там, де раніше стояли знесені будинки, зіяють світлі ділянки. Із висоти пташиного польоту вони утворюють кутасті літери – ініціали «G. M.» – це гігантська візитна картка авантюриста Георга Макінтоша та письменника Густава Майрінка. Герой оповідання – це маніфестація «Тіні» автора, що спонукає його помститися у відповідь на приниження та несправедливість.

Мотив двійництва генетично сягає архетипу героя і його демонічної пародії, дивергентного варіанта [Мелетинський 1994: 39]. Це негативний дублікат, дзеркальне відображення, уламок особистості. Надзвичайно цікавим рекурсивним персонажем малої прози Майрінка є доктор Сакробоско Хазельмайєр. Це «уявний друг», антипод наратора, який постійно грає з його свідомістю злі жарти. Таким чином, Сакробоско Хазельмайєр виступає у якості Трікстера – це ще один літературний вияв юнгівського архетипу Тіні. Якщо Герой є втіленням соціально адаптованого архетипу «персони» і відповідає за відтворення і генерацію смислів, то Трікстер – це хаотичне деструктивне начало, яке ігнорує норми раціональної культурної поведінки.

Сакробоско Хазельмайєр – загадковий і полівалентний образ. Ряд оповідань, присвячених Хазельмайєру, імплікують різновекторні концепції щодо природи цього персонажа. Часом він виступає втіленням інфернальної сили Місяця, відтак є містичним посланцем потойбічних сил. З іншого боку, присутність Хазельмайєра можна розглядати як наслідок лунатизму та шизофренічного розладу наратора: «Усьому виною відома роздвоєність людської душі, що властива нам від народження… ця фатальна прогалина, що розділяє прагнення духу і прагнення плоті» [Майрінк 1973: 137]. В експресіоністичному мистецтві розуміння краси деформується, і на передній план виходять мотиви відчаю, хвороби та божевілля. Причину слід шукати у глибокій суб'єктивності літератури цього напряму. За К. Юнгом, «мистецтво, яке є за своєю природою особистісне… заслуговує, щоб його розглядали як невроз» [Юнг 1972: 97].

В оповіданні «Чотири лунарні брати» («Die vier Mondbrüder», 1916) наратор впевнений у тому, що він – камердинер графа дю Шазаля. Авторська гра із читачем знову переходить у площину біографічну: «Оскільки я був знайдою, при конфірмації мій хрещений батько, старий монастирський садівник, записав мене як свою дитину, і з того часу я на законних підставах ношу ім'я Майрінк» [Майрінк 1973: 46]. Камердинер випадково дізнається про існування загадкового «лунарного братства», членами якого є Граф дю Шазаль та його друг Сакробоско Хазельмайєр. Коли ж наратор приходить до тями, економка намагається переконати його у тому, що насправді він – магістр Віртциг, сновида, який впав із даху і багато років уявляв себе власним камердинером. Певна річ, ніякого доктора Хазельмайєра не існує. Однак оповідач уперто відмовляється цьому вірити: «Щоб зміцнити свою впевненість, я відкриваю шафу, і переконуюся: там висить зелений циліндр, камзол і шовкові панталони пана доктора Хазельмайєра» [Майрінк 1973: 49]. В оповіданні «Сонячний удар» («Sonnenspuck», 1928) наратор припускає, що Хазельмайєр – це тільки витвір його

нестримної фантазії: «Час від часу в мою душу закрадалися дуже серйозні сумніви щодо реального існування цього пана» [Майрінк 1973: 134].

Оповідання «Zaba» (1929) – це лист Густава Майрінка, адресований доктору Хазельмайєру, який нібито знаходиться у лікарні для психічно хворих «Прокопі таль» поблизу Праги. Майрінк намагається переконати доктора Хазельмайєра, що його хворобливі галюцинації не є наслідком психічного розладу, а спричинені впливом потойбічних сил. З листа видається очевидним, що насправді у психічній лікарні перебуває сам наратор. Дивовижні аргументи на захист психічного здоров'я Хазельмайєра – це прагнення переконати самого себе у власній адекватності. Таким чином, основна інтенція автора – створити правдоподібний ефект роздвоєння особистості наратора.

Ю. Лотман влучно назвав тему двійництва «літературним адекватом мотиву дзеркала» [Лотман 1992: 154]. Значна частина творчості Майрінка присвячена роздумам про дзеркало, яке здебільшого тлумачиться як локус потойбічного світу, підступний артефакт, що знеособлює людину. Дзеркальний двійник – це хижа та небезпечна фігура, властиво зла частина людської свідомості: «Мертвий і бездонний вир дзеркала перекручує божественний світопорядок, народжуючи у своїй незбагненній інфернальній глибині сатанинського антипода!» [Майрінк 1973: 155].

Зруйновані ілюзії, трагічний дисонанс між бажаним та дійсним, страх перед загрозою втратити внутрішню свободу та автентичність провокують внутрішнє роздвоєння та усамітнення особистості. Ситуація душевної кризи, моральна приреченість персонажів змушують їх шукати виходу у самогубстві – так закінчує життя герой оповідання «Як доктор Йов Пауперзум приніс своїй доньці червоні троянди» («Wie Dr. Hiob Paupersum seiner Tochter rote Rosen schenkte», 1916). В оповіданні Майрінка у дзеркальній площині переплутані та зміщені фантазія і дійсність. Доктор Йов Пауперзум зустрічає у кав'ярні дивакуватого денді – Зенона Заваньєвського, з яким вони грають у шахи і обговорюють різні химерні способи розбагатіти і вилікувати хвору доньку доктора Пауперзума. Раптом головний герой на превеликий свій подив усвідомлює, що у залі кав'ярні, крім нього, нікого немає, він сидить обличчям до великого настінного дзеркала, звідки на нього тепер задумливо дивиться його власне обличчя. Зенон Заваньєвський, у якого він щойно виграв у шахи одну марку, виявився його дзеркальним двійником, витвором хворої свідомості: «Дивовижна річ – це наше «Я»! Іноді воно розпадається, немов розв'язаний жмут різок...» [Майрінк 1973: 90]. Пауперзум нарешті розуміє, який злий жарт зіграла із ним підсвідомість: «Адже дочка його померла вчора вночі!.. Тепер він знав, яким чином потрапив у кафе – він прийшов сюди із цвинтаря, після похорону» [Майрінк 1973: 92]. Трагічна втрата доньки вкрай підірвала психічний стан головного героя, «розчахнула» його особистість: «Моє «Я» тимчасово роздвоїлося. Це стара, цілком зрозуміла історія: у подібних випадках ми є одночасно глядачами в театрі і акторами на сцені. Надія – жорстокий поет!» [Майрінк 1973: 89].

Цікаво розвинений мотив двійництва у романі «Вальпургієва ніч» («Walpurgisnacht», 1917). Тіло актора-лунатика Зрцадло (в перекладі з чеської «дзеркало») буквально виконує роль дзеркала: «Здавалося, ніби в нього ввійшла якась чужорідна субстанція» [Майрінк 2004: 64]. У прозі Майрінка мотив страху зазнає істотної модифікації: домінуючим стає страх особистості перед самою собою. Кожному персонажу, з яким він зустрічається, мандрівний актор з'являється в образі людини, яка тривожить душу персонажа у зв'язку із тяжкої провиною. В Зрцадло кожен бачить самого себе, стан власного духу. Таким чином, джерело страху – не зовнішній світ, а справжня сутність людини, її примітивне тваринне начало.

Загострене емоційне напруження наштовхує героїв експресіоністичних творів на роздуми про світ у собі та навколо себе. Страх перед катастрофами божевільної епохи, перед знеособленням, втратою власного «Я» породжує есхатологічні візії. Гострі внутрішні конфлікти, граничне напруження, дисоціація особистості зумовлені складною історичною ситуацією і спрямовані на відтворення бездушності та антагоністичності реальної дійсності. Міфологічний герметизм Густава Майрінка, когерентність у поверненні до одних і тих же тем, спрямовані насамперед на розкриття універсального смислу, глибинних структур несвідомого, на повернення до істинної прасутності людини. Мотив двійництва, образ

Трікстера та дзеркальна символіка є основними засобами багатогранної актуалізації архетипу Тіні у творчості Майрінка. До певної міри роздвоєна свідомість письменника, спричинена особистими колізіями та самозреченням, активно поширюється на творчий доробок автора. Системне вивчення архетипу Тіні у прозі Майрінка дає можливість значно глибше осмислити феномен письменника, а також сприяє розширенню літературознавчої думки про експресіонізм як специфічну художню парадигму.

Література: *Крашенинников 2009:* Крашенинников А.Е. Система образов в поэзии немецкого экспрессионизма (постановка проблемы) // Вестник ВятГГУ. – Киров, 2009. – № 4(2). – С. 162 – 166.; *Лотман 1992:* Лотман Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин : «Олександра», 1992. – 247 с.; *Майринк 2004:* Майринк Г. Кольцо Сатурна : Романы, рассказы / Пер. с нем. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 832 с.; *Мелетинский 1994:* Мелетинский Е. О литературных архетипах // Чтения по истории и теории культуры. – М. : РГГУ, 1994. – Вып. 4. – С. 5-68.; *Пестова 2002:* Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма : Профили чужести. – Екатеринбург : Урал.гос.пед.ун-т, 2002. – 444 с.; *Jung 1972:* Jung C.G. Psychologie und Dichtung // Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk : Gesammelte Werke. – Freiburg i.Br.: Walter – Verlag, 1972. – S. 97 – 120.; *Meyrink 1987:* Meyrink G. Des Deutschen Spiessers Wunderhorn. – Wien : Böhlau Verlag, 1987. – 435 c.; *Meyrink 1973:* Meyrink G. Das Haus zur letzten Latern : Die Frau ohne Mund. – München : Moewig, 1973. – 160 s.; *Pinthus 1920:* Pinthus K. Vorwort // Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus : [Hrsg. Kurt Pinthus]. – Berlin : Ernst Rowohlt, 1920. – S. 7 – 35.

Статья посвящена исследованию архетипа Тени в прозе австрийского экспрессиониста Густава Майринка. Исследована природа мотива двойничества, который выходит из личной дуальности писателя и экстраполируется в плоскость его художественного творчества. В прозе Майринка проанализирован рекурсивный образ Трикстера, а также роль зеркальной символики.

Ключевые слова: *Прага, Густав Майринк, экспрессионизм, архетип, Тень, мотив двойничества, Трікстер, символ зеркала.*

О.І. Боднар, асп. (Тернопіль)

УДК 82.091 [821.111 + 821.161.2]
ББК 83.011.7

Мистецтво проти ідеології як провідна ідея літературно-критичних виступів М.Рудницького і Дж.Оруелла

У статті досліджується специфіка літературно-критичних підходів М. Рудницького і Дж. Оруелла щодо оцінки естетичної вартості літературних творів. Основна увага акцентується на проблемі впливу зовнішніх ідеологічних факторів на художній твір, літературний процес, світове мистецтво.

Ключові слова: *світогляд, літературний твір, критик, ідеологія, тоталітаризм*

O.I.Bodnar Art against ideology as a trend of M. Rudnytskyi's and G. Orwell's critical approaches.

The article deals with peculiarities of M. Rudnytskyi's and G. Orwell's critical approaches to the aesthetic evaluation of literary works. Close attention is drawn to the problem of external ideological impact on a work of art, literary process, world art.

Key words: *Weltanschauung, literary work, critic, ideology, totalitarianism.*

М. Рудницький і Дж. Оруелл, на перший погляд, два абсолютно різні критики з різним світобаченням, поглядами на роль, функції і завдання літератури, різними критеріями оцінки художніх творів. Але чи то за іронією життя, чи долею історії обом довелося особисто відчути деструктивну силу тоталітарного режиму, який в одному випадку кардинально змінив світогляд літератора, змусив повністю переоцінити ідейно-естетичні засади усієї творчості, але водночас допоміг максимально реалізувати свій літературно-критичний потенціал, а з іншого – навпаки, придушив талант критика, деформував особистість, змусивши пристосуватися до партійної ідеології.

Увесь період літературно-критичної діяльності М. Рудницького, що охоплює більш ніж півстоліття, проходив за складних суспільно-історичних і політичних умов. Творчість галицького літератора умовно можна розділити на два етапи: до вересня 1939 р., коли М. Рудницький найповніше виявив свій талант і реалізував професійний потенціал критика, і після 1945 р., коли за часів панування радянської влади змушений був рятуватися, вдаючись до мімікрії.

Якщо М. Рудницький увійшов в історію української літератури, насамперед як літературний критик, то про Дж. Оруелла більше згадують як політичного письменника і похмурого пророка, але як критика його мало помічають навіть і на Заході. Однак літературно-критичні праці Дж. Оруелла мають особливе значення у його творчості, оскільки розкривають своєрідне авторське бачення опозиції письменник – світ, а також демонструють що, окрім ідеологічних факторів, спонукало письменника до цього виду літературної діяльності. Тому у статті ставимо собі за **мету** проаналізувати особливості літературно-критичних виступів М. Рудницького і Дж. Оруелла, з'ясувати типологічні збіги і відповідності критеріїв оцінки вартості мистецьких творів.

За ідейно-естетичними переконаннями М. Рудницький належав до представників ліберальної критики і був одним із найяскравіших галицьких літераторів міжвоєнного періоду. Він активно залучався до українського культурного життя, а своїми блискучими і часто провокуючими виступами значно пожвавлював мистецький рух Західної столиці.

Дж. Оруелл не належав до жодної з літературних шкіл і не ототожнював себе з якоюсь художньою течією. Він дотримувався думки, що будь-яка форма приналежності до тієї чи іншої ідеології накладає вузькі обмеження на волю мистецького самовираження і значною мірою догматизує художнє мислення. Тому критика важко віднести до конкретної англійської літературно-критичної традиції чи напряму. Британський літератор з недовірою ставився до існуючих методологій і принципів, які використовували представники академічної, католицької, міфологічної, «нової» критики в оцінці мистецьких явищ. Зауважимо, що літературознавчі підходи Дж. Оруелла до художніх творів частково будувалися на принципах та ідеях, що їх активно використовували адепти соціокультурної критики, зокрема Ф. Р. Лівіс. Дж. Оруелл вважав, що кожна культурна епоха висуває свої вимоги, мистецькі норми і критерії щодо оцінювання тих чи інших літературних явищ. Варто звернути увагу на факт, що англійський критик, особливо на ранньому етапі літературно-критичної діяльності, часто застосовував марксистську методологію щодо оцінювання літературних явищ.

Загалом уся творчість англійського літератора будувалася на принципах гуманізму, ідеях рівності, справедливості, тому Дж. Оруелл був твердо переконаний, що літературна критика повинна бути максимально об'єктивною, вільною від ідеологічних настанов, служити інтересам суспільства, відповідати духові часу і бути «практичною».

Приблизно такими завдання критики бачив і М. Рудницький, однак його критичні судження мали міцніше теоретичне і філософське підґрунтя, охоплювали ширший діапазон досліджуваних літературних явищ та були зорієнтовані на європейські естетичні стандарти. Пік творчої діяльності М. Рудницького припадає на 20 – 30-ті рр. XX ст., коли атмосфера Галичини була особливо наелектризованою від літературних дискусій, що велися між представниками різних мистецьких угрупувань і кіл. М. Ільницький зауважував, що творчість Рудницького, представлена полемічними статтями, рецензіями, газетними колонками, стала «тим ферментом, який активізував думку, спонукав до дискусії, будив творчий дух» [Ільницький 1997: 118]. Слід зазначити, що міркування сучасників М. Рудницького стосовно його літературно-критичної діяльності були надто суб'єктивними й упередженими, оскільки безпосередньо відображали ті ідейно-естетичні протиріччя і літературно-критичну атмосферу. Більш об'єктивну оцінку творчості критика дали вже сучасні дослідники: В. Будний, І. Денисюк, М. Ільницький, С. Квіт, Наталія Кучма, І. Лозинський, , Р. Олійник-Рахманний та інші.

Неоднозначна і, часом, загадкова особистість Дж. Оруелла завжди привертала велику дослідників. Відтак творчість англійського літератора стала об'єктом різноаспектних студій,

тому обмежимося переліком найбільш цитованих праць таких авторів як: Дж. Вудкок,Б. Крік, С. Інгл, Дафні Патай, Р. Різ, П. Станскі та ін.

Початком літературно-критичної діяльності Дж. Оруелла вважається перша половина 30-х рр. У цей період він почав активно виступати з полемічними статтями, памфлетами, рецензіями на сторінках англійських періодичних видань: «Horizon», «Manchester Evening Star», «Adelphi», американський часопис лівих «Partisan Review», та ін. З 1943 по 1946 рр. працював літературним редактором газети «Tribune», де у щотижневій авторській колонці під назвою «As I Please» («На мій розсуд») висвітлював літературні, побутові, політичні теми.

М. Рудницький виявив себе талановитим редактором літературного відділу газети «Діло», співредактором часописів «Світ», «Назустріч», часто виступав на сторінках варшавського квартальника «Ми».

На перших етапах літературно-критичної діяльності Дж. Оруелл спирався на марксистську методологією в оцінці мистецьких явищ. Творчість автора, читацьку рецепцію літературних творів він оцінював з позицій їх класової приналежності. В цей період критичні виступи британця відзначалися соціальною та ідеологічною ангажованістю. Однак в останні роки життя англійський літератор у своїх літературно-критичних виступах більше уваги почав звертати на формальні аспекти художніх творів, проблеми структури, композиції і жанру літературних творів.

На відміну від Дж. Оруела, М. Рудницький увійшов в історію українського літературознавства як запеклий противник ідеологічних кліше, прихильник «безсвітоглядності» мистецтва. В основі його виступів лежала концепція «європеїзації» української літератури і орієнтація мистецтва на найкращі досягнення світової культури. Цілком природно, що принципи «безсвітоглядності» та ідеологічної незаангажованості мистецтва небезпідставно ставали причиною дошкульної критики з боку представників інших літературних кіл Галичини. Критики-націоналісти, що обстоювали «активну ангажованість» [Квіт 1997: 22] мистецтва, не приймали ідею «безсвітоглядності» та «позаідеологічності» [Ільницький 1998: 15] М. Рудницького, а представникам католицького напряму не подобалося нехтування морально-етичними і виховними аспектами художнього твору.

Дж. Оруелл вважав, що завдання літературної критики – говорити правду: історичну, літературну, політичну. Його літературно-критичні твори значною мірою були політично забарвленими і в більшості випадків британець розглядав письменника з ідеологічної чи соціальної позиції. Однак Дж. Оруелл перетворюється на «справжнього» критика, коли аналізує творчість письменника окремо від його політичної і класової приналежності. Зокрема у статті «Література та ліві», що була опублікована в газеті «Tribune» у 1943 р. Дж. Оруелл чітко розмежував літературу та політику, відстоюючи думку, що художній твір потрібно оцінювати за естетичною шкалою: «Якщо критик не поділяє політичні погляди письменника – це одна річ. […] Але як тільки він намагатиметься оцінити його художні здібності, він неминуче мусить застосовувати іншу шкалу оцінок» [Orwell 1971: 335]. Згодом, розглядаючи методи оцінювання мистецьких творів марксистськими критиками, Оруелл засуджує політично ангажований підхід щодо оцінки творчості письменника: «Судження, що «Н.» – талановитий письменник, але він політичний ворог і я за будь-що примушу його замовкнути» – не має жодних виправдань. Але ще гірше виносити вирок, що «Н.» – політичний ворог, тому він поганий письменник» [Orwell 1971: 336] (Тут і далі переклад з іншомовних джерел наш – О. Б.).

Схожу думку висловлює і М. Рудницький. Він стверджує, що коли критик у літературному творі шукає відображення, наприклад, національних ідей, то вони для нього стають єдиними правомірними критеріями оцінки вартості твору і заступають інші ознаки, які приховує цей твір. Нехтуючи, скажімо, формальними елементами художнього твору для такого критика «безвартими, а навіть шкідливими стають якийсь там Достоєвський, Ромен Роллан, Рабідранат Таґор, Гамсун, а зате гідним поширення стає звичайний віршомаз, що перероблює на строфи погляди такого бойового критика» [Рудницький 2009: 355]. Те ж стосується і критиків-марксистів, які шукають відлуння своїх ідей у творі. Розмірковуючи

про поетику мистецького твору в літературно-критичному есе «Між ідеєю і формою» М. Рудницький стверджував, що «вартість твору не залежить від партійної приналежности автора ні навіть від соціально-політичних його ідей, висловлених у творі» [Рудницький 2009: 349].

На думку Дж. Оруела, проблема літературознавців, літературних критиків та інтелігенції лівих поглядів полягає у їхній емоційній убогості, вони неначе живуть у своєму світі, а не в реальному вимірі, обмежені власними ідеями. Англійський критик був переконаний, що будь-які ідеї повинні мати безпосереднє підтвердження і зв'язок з духовними потребами своєї епохи і, певним чином, відображати певні сторони реальної дійсності. М. Рудницький абсолютно погодився б з думкою англійського критика, оскільки вірив, що «твір може захопити нас тим глибше, що більше має ідей; твір живе тим довше, що глибше пов'язаний з ідеями ***своєї*** (виділено М. Рудницьким) доби» [Рудницький 2009: 33].

Дж. Оруелл вважав, що на об’єктивність критичного судження не повинні впливати релігійні і політичні ідеї, навіть якщо вони близькі до переконань критика. На думку критика художня література почала інтенсивніше набувати ознак памфлету і тим самим «зробила велику послугу критиці, оскільки зруйнувала ілюзію існування «чистого» естетизму» [Orwell 1971: 152]. Англійський літератор вважав, що в силу історичних обставин пропаганда почала проникати в кожну книгу, тому літературні твори зарясніли політичними, релігійними, соціалістичним ідеями. Таке проникнення, на думку Дж. Оруелла, розвінчало естетичний постулат «мистецтво для мистецтва».

Схожу думку висловлює і М. Рудницький: «Якби з літературних творів письменника можна було добути «світогляд» так само, як із політичних статей у часописі або філософської системи, то ясно, що критики не роз’яснювали б того самого твору на різні лади, а знали б відразу, з яким «світоглядом» мають до діла, і щойно на цій підставі починали б свою критику зі становища свого світогляду» [Рудницький 2009 : 45].

Політика, що ринула в літературу, на думку Оруелла, змінила духовний клімат часу і зробила його менш сприятливим для розвитку літератури. Критик пригадує, що десятиліття тому існувало уявлення про справжнє мистецтво, яке будується на досконалій мистецькій майстерності, багатстві художніх засобів, а у 30-і роки мистецьким починають називати той твір, у якому «якнайправдивіше відображається той чи інший світогляд» [Orwell 1971: 572].

Такої ж думки дотримується і М. Рудницький. Український літератор засуджував критиків, що намагалися шукати у творі відображення своїх ідей чи світогляду, замість спроби його естетичного аналізу. Так, у книзі «Між ідеєю і формою» М. Рудницький висловлює обурення щодо українських критиків, які «поділилися на кілька партійних груп, з яких кожна шукає у творах перш за все слідів свого світогляду, зведеного до кількох фанатичних ідей» [Рудницький 2009: 350]. Відтак в українській літературі відбулася сегментація літературних угрупувань за ідейно-естетичним принципом, де кожна група вірить в істинність своїх критичних методів. М. Рудницький, так само як і Дж. Оруелл, стверджував, що кожна ідеологія використовує літературу для пропаганди своїх ідей і запевняє, «що майбутність «іде всією силою пари» назустріч їхнім ідеям, а там, де не йде, то жене наосліп у прірву» [Рудницький 2009: 350].

М. Рудницький, як і Дж. Оруелл, вважав, що будь-які фанатичні вірування мають також і глобальне значення для світової культури: «У тій стадії культури, де більшість її членів приймає по волі чи неволі один світогляд, одну ідеологію, що покривається фанатичною вірою, одну форму суспільного ладу, не треба буде ні літератури, ні мистецтва, ні свободи, що їх творить» [Рудницький 2009: 351]. У цій тезі М. Рудницького звучить застереження щодо встановлення тоталітарного ладу.

Резюмуючи, зауважимо, що ідея свободи думки, вибору, творчості, вільної особистості – один із найважливіших принципів, що ліг в основу творчості М. Рудницького і Дж. Оруелла. Український критик простежує паралелі і взаємозв’язок між суспільною та індивідуальною свободою певної історичної доби і появою якісно нових і оригінальних мистецьких творів, що народилися в ліберальній атмосфері цієї епохи. Новий етап розвитку європейської літератури, на думку Рудницького, розпочався тоді, коли художники

намагалися ,,поєднати дві найвищі та найдальші одна від одної ідеї: свободу суспільну та індивідуальну» [Рудницький 2009: 70]. Критик має рацію стверджуючи, що коли в суспільстві панує абсолютна свобода, що дає відчуття повної свободи внутрішньої, народжуються нові твори, «зовсім різні сюжетами, формою, настроями, світоглядом, твори індивідуальностей, таких протилежних одна одній, що кожна хотіла по-своєму висловити всю добу, всю «нову людину» [Рудницький, 71].

Дж. Оруелл завжди наголошував, що влада будь-яким чином намагається перетворити митця в дрібного службовця. Але коли художнику доводиться підганяти свій матеріал під партійну програму, робити це з острахом і під тиском тоталітарної влади він неминуче викривляє свої суб'єктивні переживання, якщо таке трапляється – «його творчий дар вичерпується» [Orwell 1971: 88]. Англійський критик вважав, якщо у будь-якому суспільстві тоталітаризм пануватиме більше ніж два покоління і, на відміну від поезії, яка, в принципі, матиме якийсь шанс на існування і розвиток, «прозова література, яку ми звикли читати впродовж останніх чотириста років, приречена на загибель» [Orwell 1971: 88].

Отже, незважаючи на різні світоглядні пріоритети, підходи до мистецьких явищ, М. Рудницький і Дж. Оруелл, проте, поділяли ідеї свободи, індивідуалізму як необхідної передумови вільної творчості, розвитку таланту, створення естетично-вартісних мистецьких творів. Обидва критики усвідомлювали суть і наслідки згубного впливу різного роду ідеологічних вірувань на літературу, художню творчість, особистість митця.

Література: *Ільницький 1998*: Ільницький М. Критики і критерії : Літературно-критична думка в Західній Україні 20 – 30 –х рр. ХХ ст. – Львів: ВНТЛ, 1998. – 148 с.; *Ільницький 1997*: Ільницький М. Михайло Рудницький здалеку // Дзвін – 1997. – № 4. – С. 118 – 127.; *Квіт 1997:* Квіт С. Літературно-критична й журналістська діяльність Михайла Рудницького у 1910- 1930-х роках: дис. … кандидата філол. наук : 10.01.08 – К., 1997. – 132 с.; Рудницький Михайло. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»?. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 502 с.; *Рудницький 1935*: Рудницький М. Письменник, що кохав квіти. Є. П. Якобсен // Назустріч. – 1935. –Ч. 7 від 1. 04. – С. 2.; The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell: An Age Like This, 1920 –1940. Vol. 1 / [ed. S. Orwell, I. Angus]. – Penguin Books. – 1971. – 624 p.; The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell: My Country Right or Left, 1940-1943. Vol. 2 / [ed. S. Orwell, I. Angus]. – Penguin Books. – 1971. – 540 p.; The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell: In Front of Your Nose, 1945 –1950. Vol. 4 / [ed. S. Orwell, I. Angus]. – Penguin Books. – 1971. – 1978. – 621 p.

В статье исследуется специфика литературно-критических подходов М. Рудницкого и Дж. Оруэлла относительно эстетической оценки художественных произведений. Основное внимание акцентируется на проблеме влияния внешних идеологических факторов на художественное произведение, литературный процесс, всемирное искусство.

Ключевые слова: *мировоззрение, художественное произведение, критик, ідеологія, тоталитаризм*

Вікторія Дубенськова, викладач **(**Тернопіль)

ББК83.3 (0) 3
УДК 821.111.091 (045)

Функціонально-парадигматичні характеристики образу Кассандри

Статтю присвячено вивченню таксономічних аспектів еволюції міфопоетичного образу Кассандри. Окреслено основні структурно-змістові компоненти античного міфу про Кассандру та художні іпостасі її образу в літературі наступних епох.

Ключові слова: *Кассандра, міфопоетика, традиційний сюжет, традиційний образ, архетип.*

Victoria Dubenskova Functional-paradigmatic characteristics of Cassandra image.

The article deals with taxonomic aspects of the evolution of mythopoetics image of Cassandra. The main structural and content components of the ancient myth about Cassandra and her fictional images in the literature of succeeding epochs have been traced.

Key words: *Cassandra, mythopoetics, traditional plot, traditional image, archetype.*

Образ міфічної троянської пророчиці Кассандри належить до тих естетичних сутностей, котрі, виникши ще в глибинах античного світу, стали невід'ємною частиною культурно-мистецького багажу людства, і навіть на зламі II-III тисячоліть нашої ери не втратили своєї життєздатності та функціональної активності. За тисячоліття своєї літературно-мистецької історії цей естетичний утвір використовувався у творах різної жанрово-родової специфіки, багатьма авторами, що належали до різних національних культур, внаслідок чого неминуче змінював свої художні параметри. Тому у статті ми поставили за *мету* окреслити таксономічні аспекти еволюції міфопоетичного образу Кассандри. В такому розрізі тема ще не розглядалася.

Своїм корінням образ Кассандри сягає троянського циклу міфів, основний корпус яких сформувався приблизно у XII ст. до н. д. як відгук на події Троянської війни. Тому у всіх, наявних на сьогоднішній день генеалогічних класифікаціях традиційних сюжетів і образів, образ Кассандри віднесено до утворів *античного* (за класифікацією А. Волкова) чи *легендарно-міфологічного* (за класифікацією А. Нямцу) походження.

У давньогрецькій міфології Кассандра належить до категорії *героїв* – у тому сенсі, в якому це поняття використовується в контексті давньогрецької народно-поетичної традиції – тобто до людей, один з батьків яких мав божественне походження, внаслідок чого героям були притаманні індивідуальні властивості, що вирізняли їх серед простих смертних. Така надлюдська властивість Кассандри полягала у її пророчому дарі, що забезпечив домінуюче сприйняття її образу як віщунки.

Безпосередньо усні фольклорні сказання про Кассандру не дійшли не лише до нашого часу, але й до більш ранніх епох. Уже навіть греки історичного періоду, як стверджував у своєму викладі міфів Давньої Греції англійський дослідник М.Г.Джеймсон, «знали свої міфи з індивідуальних творів мистецтва» [Джеймсон 1977: 241]. Тобто для них «не лише міф був формою мистецтва», але й література, поряд із зображувальним мистецтвом, була формою існування міфу [Джеймсон 1977: 241]. Тому, щоб збагнути сутність того чи іншого міфу, слід, на думку М. Г. Джеймсона, розглядати міфи у тих формах, в яких вони могли бути відомі й використовувалися греками, тобто у їх поемах, видовищах, творах зображувального мистецтва.

Найбільш раннє та повне зібранням міфів, відомих давнім грекам, становили, як стверджують дослідники, гомерівські поеми, «головною темою яких були діяння і страждання смертної людини» [Дженймсон 1977: 234], у тому числі й «обраних» серед смертних – героїв, до числа яких, належала й Кассандра. Протягом наступних двох століть після появи поем Гомера основна частина «сировини» давньогрецької літератури і мистецтва (тобто розрізнені усні перекази й оповідки) «була зібрана й письмово зафіксована» [ДЖеймсон 1977: 244]. Завдяки цьому давньогрецька міфологія набула того ступеня стандартизованості й системності, який зберігається і по сьогоднішній день, забезпечуючи функціональну активність даного шару художньої спадщини європейської культури. Важливу роль для фіксації міфологічного матеріалу відіграв і скорочений виклад давньогрецьких міфів, зроблений за часів Римської імперії, який називають «Бібліотекою Аполодора». Таким чином, появою тієї сюжетно-змістової єдності, яка сьогодні ідентифікується як «міф про Кассандру», ми завдячуємо саме літературній традиції античності. Використовуючи тексти грецьких та римських авторів, практично усі джерела Нових часів, у т. ч. й найновіші, реконструюють ті ж самі основні компоненти (тематичні мотиви), що на загал формують цілісну структуру міфологічного сюжету про Кассандру, який вже на кінець доби античності зазнає канонізації і перетворюється на *протосюжет* для митців наступних епох.

Основні структурно-змістові компоненти міфу про Кассандру, закарбовані античною літературно-художньою традицією, можна звести до наступного. Аполлон покохав Кассандру, найкрасивішу серед дочок троянського царя Пріама. Як свій любовний дар, він нагородив царівну здатністю передбачати майбутнє в обмін за обіцянку її любощів. Однак, отримавши подарунок бога, Кассандра не захотіла дотримати свого слова і відповісти на

Аполлонове кохання. Тоді зневажений у своїй пристрасті бог, не в змозі відібрати свій дар назад, зробив так, що у пророцтва Кассандри ніхто не буде вірити. Про це розповідає у своїй трагедії «Агамемнон» (рядки 1202 – 1212), що увійшла до трилогії «Орестея», перший із тріади відомих давньогрецьких драматургів Есхіл. Щоправда, дослідники фіксують і дещо пізніший варіант цього міфу, де розповідається про те, що Кассандра та її брат-близнюк Єлен отримали пророчий дар від священних змій у храмі Аполлона (на троянській рівнині). Однак слід зразу зазначити, що цей мотив не набув поширення ані в античній, ані в пізнішій літературній традиції, оскільки виключав сам факт провини Кассандри перед богом-*мужчиною*, такий ідеологічно важливий для того патріархального устрою, що панував у часи зародження міфу.

Наступний (за логікою розгортання міфологічної колізії) структурно-змістовий компонент дослідники віднаходять у V епітомі т. зв. «Бібліотеки Аполодора». Тут розповідається про те, що, коли Паріс, викравши у Менелая Єлену, прибуває з нею до Трої, Кассандра одразу розпізнає у ньому того з численних синів Пріама і Гекуби, якого вони, отримавши пророцтво про те, що він занапастить Трою, ще у ранньому дитинстві спробували позбутися. Шаленіючи від жахливих картин майбутнього, що постають в її уяві, Кассандра намагається, як пише «Аполодор», навіть вбити Паріса, а потім вмовляє його відмовитись від шлюбу з Єленою. Також «Аполодор» говорить про те, що Кассандра переконувала троянців не вірити словам підступного Сінона і не втягати до міста величезного дерев'яного коня, у якому насправді причаїлися озброєні ахейські воїни.

Гомер у XI пісні своєї «Одісеї» (рядки 421 – 423) та Есхіл у «Агамемноні» (рядки 1256 – 1263, 1438 – 1447) розповідають про те, як у ніч падіння охопленої полум'ям Трої Кассандра шукала захисту від ахейців біля вівтаря Афіни, але була відтягнута від нього Аяксом. Ця ж подія зафіксована у «Аполодора». Зазначимо, що епізод з Аяксом становить чи не найбільш яскраву подію серед дуже нечисленних сюжетних перепетій цього міфологічного утвору. Вочевидь, тому саме він (з усіх структурно-змістових компонентів даного циклу) набув найбільшого поширення у зображувальному мистецтві Давньої Греції. Так, Павсаній у п'ятій книзі повідомляє, що зображення викрадення Кассандри (Аякс силою тягне її з собою і разом з нею – статую Афіни) було на скриньці Кіпсела. Фрески з аналогічним сюжетом були знайдені при розкопках Помпей і Геркуланума. Цей же епізод становить один із фрагментів червонофігурного розпису кратера, який (кратер) датується 360 – 350 роками до н. д. і зберігається сьогодні в Національному музеї в Неаполі. При цьому, у версіях післяантичних епох даний сюжетний компонент виявився практично зайвим, оскільки був неспроможним виразити екзистенційний досвід та духовні пошуки митців Нових часів. Чи не єдиним випадком, коли цей забутий мотив «зринає» в художньо-мистецькій традиції постантичної доби, є текст «Песни о вещей Кассандре» російського барда В. Висоцького. Знаючи драматичні колізії життя поета, можна стверджувати, що «скорботний сатирик» (Б. Духанова) Висоцький, реанімуючи мотив зґвалтування Кассандри Аяксом, намагався підкреслити вразливість і беззахисність тих, хто говорить гірку й небажану правду (до таких Висоцький, без сумніву, відносив, самого себе), перед здегероїзованим натовпом і морально збанкрутілою Системою, яка не приймає пророцтв і не вибачає пророків.

Серед тих структурно-змістових компонентів міфу про Кассандру, що були донесені до нас античною літературною традицією, слід назвати і колізію «Кассандра – Агамемнон»: при розподілі між ахейцями військової здобичі, у тому числі й полонених жінок троянського царського дому, Кассандра дістається Агамемнону. Цей момент у своїй «Бібліотеці» згадує і «Аполодор»: «Як почесну нагороду Агамемнон узяв собі Кассандру» [Апполодор 1972: 88]. Цей сюжетний мотив надзвичайно тісно пов'язаний із заключним моментом життя легендарної пророчиці. Жереб, що перетворив троянську царівну на наложницю ахейського вождя, визначив і її подальшу долю. Приїхавши з Агамемноном до Мікен, де його чекала дружина Клітімнестра, Кассандра, в особі якої та побачила суперницю, була вбита слідом за царем Мікен. «Агамемнон, повернувшись з Кассандрою до Мікен, був вбитий <…>. Убили також і Кассандру», – пише Апполодор [Апполодор 1972: 92]. Ця трагічна колізія побіжно

окреслюється вже в «Одісеї» Гомера: під час своїх мандрів царством мертвих головний герой зустрічає тінь Агамемнона, яка розповідає йому про смерть, заподіяну Клітімнестрою своєму чоловікові та його наложниці Кассандрі. При цьому окремі деталі цієї оповіді – «найстрашніше з усього», що чув, стікаючи кров'ю, смертельно уражений Агамемнон, – крик Кассандри, – дозволяють припустити існування більш теплих стосунків між царем Мікен і його наложницею. Надалі – у трагедійній традиції грецької античності та постантичної епохи, у тому числі і за Нових часів, розповідь про смертний час Агамемнона незмінно супроводжуватиметься присутністю у сюжеті постаті Кассандри (Есхіл, Еврипід, Гауптман та ін.). У І половині XIX ст. російський поет і драматург Мєрзляков виділить цей кульмінаційний епізод як самостійний фрагмент і покладе його в основу своєї трагедії «Кассандра в чертогах Агамемнона».

Свого ж найвищого розвитку образний тандем «Кассандра – Агамемнон» досягне в епічній версії німецького письменника XX ст. Г. Е. Носсака – повісті «Кассандра» (1947), де волею автора ці двоє героїв давньогрецької міфології, попри їх очевидний і цілком зрозумілий антагонізм (переможець – переможена), у своїй духовній силі й *усвідомлюваному* виборі смерті утворять трагічну пару, протиставлену легковажним і слабкодухим Менелаю та Єлені. Виокремлені змістові вузли окреслюють основні грані структури міфу про Кассандру як цілісної подієво-образної єдності, а також семантико-смислові характеристики власне образу троянської пророчиці.

З точки зору «обсягу» присутності Кассандри в сюжеті того чи іншого літературного твору, в історії еволюції її образу як однієї з найбільш стабільно повторюваних естетичних сутностей можна виділити два основні етапи: перший – від доби античності аж до настання Нових часів (поч. XIX ст.), коли образ троянської пророчиці перебував на периферії троянського циклу міфів і функціонував як *другорядний*, а то й *епізодичний*; другий – Новий та Новітній час, коли постать Кассандри дедалі частіше стає *першорядною*, головною у творі, перетворюючись на семантико-змістовий та сюжетно-композиційний центр відповідних художніх творів. Ряд активних спроб «зробити Кассандру центральною особою трагедії» [Білецький 1965, 2: 365] спостерігається у німецькій літературі другої половини XIX – поч. XX ст. (Фр. Гесслер «Кассандра», 1877; Г. Кастропп «Агамемнон», 1890; Г. Ейленберг «Кассандра», 1903; Г. Пішінген «Кассандра», 1913), а також у літературній традиції російського романтизму (В. Кюхельбекер, А. Майков та ін.). В українській літературі ця тенденція вперше і надзвичайно виразно заявила про себе у драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра» (1901 – 1903, опубл. 1908). На цьому етапі ускладнюються й ті естетичні функції, що їх виконує образ троянської пророчиці, а відтак виникають нові художні парадигми, в межах яких даний образ оприявнюється.

Передумову цього слід, на нашу думку, вбачати в достатній – на поч. XIX ст. – *стереотипізованості* психо-поведінкових домінант образу Кассандри і сюжетно-фабульних колізій, пов'язуваних з цим образом у загальнокультурній свідомості людства. Це спричинило просторову реструктуризацію традиційних матеріалів про Кассандру і перетворення образу троянської пророчиці на «самостійну функціонально-естетичну сутність», цілком впізнавану та дієздатну і поза межами міфологічного компендіуму. При цьому небагата на зовнішні події міфологічна фабула примушувала «новіших поетів», як точно зауважив Ол. Білецький, «*вигадувати* зовнішню дію, не користуючись з допомоги античної традиції» [Білецький 1965, 2: 365], тобто включати образ Кассандри до нових подієвих схем, навіть якщо вони й були пов'язані з первісним міфологічним хронотопом. Особливо помітною така тенденція стає в епічних версіях, датованих другою половиною XX ст. (Г.Е.Носсак, К.Вольф, Г.Хагенау, З.Юр'єв). Таким чином, у версіях Нової та Новітньої доби внаслідок змін онтології, комплексу ціннісних орієнтацій, художньо-естетичних систем відбувається просторово-структурна трансформація традиційних матеріалів про Кассандру: відповідний міфологічний сюжет (схема) як усталений набір подій та ситуацій, виявивши іманентну сутність образу троянської пророчиці, практично вичерпав свій змістовий потенціал. Тому у версіях Нових часів функціональну активність «перебирає» на себе власне образ Кассандри, який стає структурно-семантичним центром більшості версій XIX – XX ст.

(ІІ етап). Промовистим свідченням центральної ролі, яку образ міфічної пророчиці відіграє у сюжеті й композиції цілої низки творів, є їх назви, куди винесено ім'я головної героїні (Ф.Шіллер «Кассандра», В. Кюхельбекер «Кассандра», Я.Полонський «Кассандра», Г.Ейленберг «Кассандра», П.Ернст «Кассандра», Леся Українка «Кассандра», З.Юр'єв «Рука Кассандры», О.Мандельштам «Кассандре», М. Карапанова «Кассандра і вовк», В.Висоцький «Песнь о вещей Кассандре», Віслава Шимборська «Монолог для Кассандри», Кріста Вольф «Кассандра» та ін.).

Логічним продовженням парадигми, що визначається проаналізованими вище просторово-структурними трансформаціями матеріалів про Кассандру – «традиційний сюжет» – «традиційний образ», повинен був би стати такий функціональний вимір, як «традиційна тема». Однак наші спостереження не дають підстав стверджувати, що цей рівень вияву феномену повторюваності у літературі матеріалів про троянську провидицю є функціонально-активним. Тобто ми практично не знайшли художніх творів, де при повній «сваволі» автора щодо побудови подієвої схеми і системи образів, зберігалася б така, характерна для цього типу просторової структури, ознака традиціоналізації, як «семантичне поле імені героя» [Івашина 2002: 6], котра навіть у межах цілком нової сюжетно-образної єдності викликала б у свідомості читача асоціації з міфологічними персонажами і екзистенційними колізіями, у яких вони (персонажі) задіяні, як, наприклад, це відбувається у п'єсі американського драматурга Теннессі Вільямса «Orpheus discending» («Орфей спускається у пекло», 1948). Чи не єдиний виняток у цьому сенсі становить повість сучасної російської письменниці Ольги Жигалової «Шалая Кассандра». І хоча «обсяг» використання міфологічного матеріалу у романі Ольги Жигалової обмежується здатністю головної героїні роману Ніни (яка за своїми соціологічними та особистісними характеристиками належить до ХХ ст.) інтуїтивно передчувати не майбутнє, а лише найближчий розвиток подій, саме вживання міфеми Кассандри у заголовку та її нечисленні вкраплення у текстову тканину роману викликає спогад про давньогрецький міф і передбачає, що читач розпізнає його (міф) і твір буде прочитано саме під таким кутом зору.

У літературно-мистецькій традиції Нових часів формується й інша функціональна парадигма, в межах якої оприявнюється феномен повторюваності матеріалів про Кассандру. Ця парадигма визначається «рівнями ідейно-семантичного узагальнення домінантних психоповедінкових властивостей» [Івашина 2002: 6] літературного персонажа. Стосовно образу Кассандри в цьому сенсі можна виділити два основні рівні – традиційного (вічного) образу та літературного типу/архетипу. Як *традиційний (повторюваний) образ* Кассандра постає ще в літературі греко-римської античності (твори Гомера, Есхіла, Еврипіда, Сенеки, Вергілія, Лікофрона, Аполодора та ін.). Саме в цей період формується подієво-змістова єдність міфу про Кассандру та окреслюються домінантні властивості героїні, її поведінкові та психоемоційні, а також «соціологічні» (тобто такі, які визначають її місце в оточуючому соціумі і стосунки з ним) характеристики. Найбільш важливою серед них для подальшого розвитку літературно-мистецької і загальнокультурної традиції образу Кассандри, – незалежно від особливостей концептуального оформлення – стане її провіденціалізм. «Саме ця найпосутніша прикмета образу Кассандри, закарбована міфологічною та літературною традицією античності, забезпечить існування образу троянської провидиці в якості одного з найбільш знаних «вічних» образів, а також зумовить його перетворення на міфологему, в якій символічне значення образу переважатиме над його образною конкретністю» [Мифы народов, 2: 59]. Водночас саме ця яскрава властивість «найпрекраснішої з Пріамових дочок» уможливить функціонування цього образу як літературного типу/архетипу, прикмети якого чітко проступатимуть в індивідуальних властивостях чи поведінкових моделях відмінно поіменованих героїв творів К.Чапека («Засіб Макропулоса»), І.Пільгука («Пісню снує Черемош»), Г.Гарсіа Маркеса («Недобрий час») та ін.

Ця ж сутнісна ознака образу Кассандри забезпечила його вихід поза межі суто літературного, а чи й загалом мистецького вжитку, і перетворила на загальне поняття, яке широко використовується і поза межами художньої традиції. Так, відома українська

громадська й політична діячка Лариса Скорик в одному зі своїх інтерв'ю наголошувала: «Мене в свій час охрестили політичною *Кассандрою*. Я передбачила відставку Кучми».

Узагальнено-метонімізоване вживання імені троянської пророчиці зустрічаємо і в одному з есеїв відомої української письменниці Оксани Забужко: «Усі графомани називають себе *кассандрами*». Трагічна наснаженість закарбованих античною традицією сюжетних колізій, в контексті яких виявляється здатність Кассандри передбачати майбутнє, забезпечили репутацію легендарної пророчиці як лиховісниці: в колективній свідомості цивілізованого людства провіденціалізм Кассандри асоціюється передусім з трагічними подіями – нещастями, загибеллю, смертю. Цей аспект семантики образу троянської віщунки використано, зокрема, у кінотрилері «Міст Кассандри» («The Cassandra crossing», США, 1976), де «звучить *попередження* про небезпеку поширення людиноненависницьких ідеологій» [Кино 1987: 226]. Досить специфічно відзначену властивість пророчого дару Кассандри інтерпретує відомий російський письменник Ч. Айтматов у своєму фантастико-філософському романі «Тавро Кассандри» (1995).

Трагічний провіденціалізм Кассандри обумовив і деякі характерні особливості моделювання її зовнішності. Міфологічність цієї постаті, відсутність будь-яких відомостей про неї давали неабиякий простір для авторської уяви. Однак митці (головним чином XX ст.) – такі як Г.Е.Носсак, Кріста Вольф, З.Юр'єв та ін., осмислюючи образ троянської віщунки з позиції екзистенційного досвіду людини Новітньої доби, – акцентували увагу передусім на очах / погляді Кассандри як своєрідному матеріалізованому прояві її незбагненного, невловимого дару бачити майбутнє. Іноді, оминаючи будь-які зовнішні подробиці, митці змальовували те почуття жаху, яке одна лише поява Кассандри викликала в оточуючих, як це зробила, зокрема, польська поетеса Віслава Шимборська у своєму «Монолозі для Кассандри» («Monolog dla Kassandry»): «Чітко пам'ятаю, / Як люди, побачивши мене, замовкали на півслові, / Сміх уривався, / Руки губили одна одну, / Діти ближче горнулись до матерів».

З огляду на те, що «передбачена Кассандрою» катастрофа, яка спіткала Трою більше трьох тисяч років тому, є по суті, історично переломним моментом, т. зв. «колізією рубежу» і може бути інтерпретована як «пассіонарна ситуація», вона представляє собою міфологічну схему «стику часів/епох» і набуває загального значення будь-якого *поворотного пункту в історії*, пов'язаного із загибеллю тієї чи іншої державної формації передусім через глобальні військово- чи соціально-політичні катаклізми. Внаслідок цього провіденціалізм Кассандри, яка провістила долю Трої у поворотний момент її історії, і у художньо-мистецькій, і у загальнокультурній свідомості набирає *есхатологічного* характеру. Тому не дивно, що до образу Кассандри як символу трагічного майбутнього митці найчастіше звертаються на порубіжжі епох, у часи руйнації старих суспільних систем і народження нових. Цей аспект символічної семантики образу міфічної троянської пророчиці розробляє у своїй ліричній версії «Кассандре» (1917) російський поет О.Мандельштам («Какая вещая Кассандра тебе пророчила беду?»), увиразнюючи ідею невідворотної загибелі «державницького світу» «России цезарей» перед нестримним наступом революції.

Образ Кассандри як пересторога від нових військово-політичних катастроф активно використовується в літературній традиції поствоєнної Німеччини (незавершена трагедія Герди Хагенау «Судний день», 1948; повість Крісти Вольф «Кассандра», 1986). Практично у такому ж сенсі міфологема Кассандри виникає в есеї Оксани Забужко, де письменниця властиве для античної героїні передчуття глобальних змін проектує на події найновішої української історії (чорнобильську катастрофу), своє власне світовідчуття і літературну творчість.

Попри названі вище архетипні константи образу Кассандри, зазначимо, що головним онтологічним протиріччям, яке зумовило неоднозначність образу троянської провидиці, а відтак і його семантичну гнучкість, стає закріплений ще міфологічною традицією комунікативний розрив між нею і оточуючим соціумом: вона говорить – її не хочуть «почути»; вона попереджає про небезпеку – її пересторогам не вірять; і врешті, щоб вона своїми воланнями не «накликала біду», їй просто не дають можливості бути почутою – її фізично ізолюють, замикаючи у віддалених від міських вулиць закутках Пріамового палацу.

Таким чином Кассандра, водночас репрезентує акт мовлення і акт мовчання як неможливість, знаючи страхітливе майбутнє, відвернути його. Така колізія тотальної недовіри виповнює образ Кассандри, як зазначав А.Ф.Лосєв, «такою безвихідною, такою складною й напруженою трагічністю, котру рідко можна знайти у світовій літературі» [Лосев 1996: 166]. На підтвердження цих слів видатного вченого зазначимо, що, на відміну від цілої низки традиціоналізованих сюжетно-образних структур, які в процесі художньої еволюції раніше чи пізніше ставали об'єктом пародійно-сатиричного моделювання, образ Кассандри практично не знає таких трансформацій. Навіть у сатиричних за своїми змістовою та стильовою домінантами версіях В.Висоцького чи З.Юр'єва Кассандра звично виступає як абсолютно трагічна постать.

Комунікативний розрив між Кассандрою і оточуючим соціумом як те онтологічне протиріччя, що червоною ниткою пройде крізь тисячоліття, стане однією з найголовніших архетипних констант образу троянської пророчиці. Проминаючи літературні версії, у яких щораз по-новому буде інтерпретовано цей бік буття віщунки, зазначимо, що в інтелектуальній думці XX – поч. XXI ст. означена екзистенційна колізія набере більш широкого, універсального значення і проектуватиметься, зокрема, на проблеми буття жіночої особистості Нових часів. Так, на початку третього тисячоліття знана представниця української феміністичної критики Віра Агеєва у монографії «Жіночий простір» [Агєєва 2003] використає цю архетипну рису образу міфічної троянської пророчиці для того, щоб виразити суть драматичного досвіду жінок-письменниць XIX – XX ст., їх прагнення бути почутими і небажання представників маскулінного світу прислухатися до них: «Сто років тому жінки часто не насмілювалися озватися до світу, боячись, що «голосу не стане», що їх не схочуть ні слухати, ні розуміти. Жінка-авторка століття XXI вже, здається, повинна мати певність, що буде почутою. Кассандрине прокляття – волати у залюдненій пустелі без надії на порозуміння – ймовірно, що знято» [Агєєва 2003: 16].

Міф про Кассандру як відображення світоглядних переконань давніх греків вбирає у себе й надзвичайно важливу для них ідею фатуму, невідворотності долі. Однак поза межами античного онтологічного континууму ця світоглядна ідея втрачає свою актуальність, а відтак і функціональну активність. Чи не єдиними прикладами художньої «експлуатації» цього семантико-змістового компонента міфу про Кассандру можна вважати новелу Г.Е.Носсака «Кассандра» та повість З. Юр'єва «Рука Кассандри», що з'вилась у другій половині XX ст. Але якщо у версії німецького автора мотив фатуму визначає перебіг не лише зовнішніх подій, але й впливає на психологію персонажів, їх ставлення один до одного (колізія Кассандра – Агамемнон), то у творі радянського письменника-сатирика, в основі фабули якого лежить переміщення у часі і подорож у минуле, цей семантичний мотив трансформується як «невблаганність історії», об'єктивна невідворотність її розвитку. Такий специфічний напрям трансформації ідеї фатуму в повісті З. Юр'єва виникає завдяки тому, що оприявнюється не лише, так би мовити, на синхронному рівні – у здійсненні пророцтв Кассандри та Лаокоона, але й із значної часової відстані – завдяки знанню об'єктивних історичних фактів, зокрема того, що трапилося з Троєю три тисячі років тому, носієм якого стає молодший науковий співробітник, Алєксандр Куроєдов, який завдяки «машині часу» потрапляє у містифіковану реальність античної Трої якраз у момент трагічного завершення її облоги і зустрічається з Кассандрою, котра у своїх видіннях вже бачила жахливі картини майбутнього.

Таким чином, за три тисячі років свого «життя» у культурі та мистецтві людства народжений у глибинах античного світу образ Кассандри перетворився на складну функціонально-естетичну сутність, яка оприявнюється на різних просторово-структурних (сюжет / мотив, образ, тема) та семантичних (традиційний / «вічний» / «позачасовий (timeless)» образ, тип / архетип, ремінісценція, алюзія) рівнях художніх творів і завдяки явищу універсалізації відповідних психоповедінкових домінант перетворилася на загальнокультурний символ, емблему, знак.

Література: *Агєєва 2003*: Агєєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003 – 320 с.; *Апполодор 1972*: Апполодор.

Мифологическая библиотека. – Л.: Наука,1972. – 216 с.; *Білецький 1965, 2*: Білецький О.І. Антична драма Лесі Українки «Кассандра» // Від давнини до сучасності: Зібр.пр. У 2 т. – Т.2. – К.: Держвидав, 1965. – С.358 – 380.; *Джеймсон 1977*: Джеймсон М.Г. Мифология Древней Греции //Мифология древнего мира. Пер. с англ. – М.: Наука, 1977. – С.223 – 482.; *Івашина 2002*: Івашина Т. Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі XVI – XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.05. – Тернопіль, 2002. – 20 с.; *Кино 1987*: Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С.И.Юткевич. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 640с.; *Лосев 1996*: Лосев А. Мифология греков и римлян. – М.: Мысль, 1996. – 975с.; Мифы народов 1980: Мифы народов мира: В 2-х т. – Т. 1. – М.: Сов. Энциклопедия, 1980. – 672с.

Статья посвящена изучению таксономических аспектов эволюции мифопоэтического образа Кассандры. Очерчены основные структурно-содержательные компоненты античного мифа о Кассандре и художественные ипостаси ее образа в литературе последующих эпох.
Ключевые слова: *Кассандра, мифопоэтика, традиционный сюжет, традиционный образ, архетип.*

Олена Дудар, к.ф.н. (Тернопіль)

УДК 82.091
ББК 821.112.2-2.

Особливості художньої реалізації архетипу матері в романах Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйвера «Оплот»

У статті досліджуються жіночі образи-інтерпретанти Юнгівського трактування архетипу Матері в соціально-психологічних романах Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйзера «Оплот». Увага зосереджується на ознаках «жіночої ментальності», які дозволяють сформувати картину світу жінки.
Ключові слова*: соціально-психологічний роман, міфологія, архетип, першообраз, порівняльна типологія.*
Olena Dudar Peculiarities of artistic depiction of the Mother archetype in Iryna Vilde's novel "Richynsky Sisters" and in "The Bulwark" by Theodore Dreiser.

The article deals with the female images-interpritants of the Mother archetype based on the conception of C.-G.Jung in the social-psychological novels "Richynsky Sisters" by Iryna Vilde and "The Bulwark" by Theodore Dreiser. The main attention is paid to the features of "female mentality" that form illustration of woman's world.
Key words*: social-psychological novel, mythology, archetype, primordial image, comparative typology.*

Романний доробок Ірини Вільде та Теодора Драйзера припав на період кризи суспільно-політичного, економічного та духовного життя, що спричинило розчарування митців у тогочасній дійсності. Своє завдання письменники вбачали в зображенні боротьби з жорстокою дійсністю, у моделюванні драматизму становища людини в антигуманному світі, відтворенні духовного сенсу буття, вірі та зневір'ї, втраті ілюзій. Це були філософські намагання охопити феномен людини, віднайти притулок для особистості у світі та суспільстві, зв'язати її з універсумом. У тенденціях розвитку тогочасного літературного процесу міфологія все частіше фігурувала як ілюстративний матеріал, як об'єкт художнього переосмислення, як аргумент у доведенні авторської моделі світу. Тому творча спадщина класиків української та світової літератур привертають увагу дослідників з погляду втілення міфу та міфотворчості.

У сучасному літературознавстві відомо чимало наукових розвідок, присвячених аналізу різних аспектів творчої спадщини Ірини Вільде (С. Андрусів, М. Вальо, І. Денисюк, В. Качкан, Н. Мафтин, С. Шаховський та ін.) та Теодора Драйвера (С. Батурин, Т. Денисова, Я. Засурський, А. Кейзін, Є. Морозкіна, В. Солодовник, Ч. Шапіро та ін.), проте запропонована тема не досліджувалась у компаративному аспекті. *Актуальною науковою проблемою* є вивчення епічного доробку письменників у архетипному ракурсі. Мета статті полягає у дослідженні особливостей реалізації та функціонування архетипу Матері в соціально-психологічних романах Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйзера «Оплот».

Перш, ніж звернутись до міфологічного виміру у творчості Ірини Вільде та Теодора Драйзера, окреслимо етимологію терміна «архетип» і його значення для нашого дослідження.

Архетип (від гр. arche – початок + typos – образ) являє собою первинну форму, праобраз, взірець, збережений у душі людини. Цей термін використовувався вже в античному платонізмі, означаючи праобраз, ідею, під якими розумілась «матриця» матеріального світу. Під архетипом розуміється первісна вроджена психічна структура національної духовності, що виражає і закріплює основоположні властивості етносу й виявляється у знакових продуктах культури.

На думку філософа В. А. Раміх, материнство являє собою умовний код, систему знаків, які продиктовані етнографічно даним середовищем і відповідним історико-культурним пластом, що гарантує стабільність цього соціуму, самої культури [Рамих 1995]. Функцію з'єднання цих понять, на нашу думку, виконує архетип Матері. Саме архетип Матері, праобраз якої є найдавнішим у всіх культурах, увібрав у себе ідеальні характеристики ментальності «жіночого світу»: емоційність, ніжність, турбота, відданість, жертовність та ін. На превалюванні цього першообразу в українському етнічному середовищі наголошує С. Андрусів: «Архетип Великої Матері завше домінував в українському світі: це випливає з прив'язаності до землі хліборобського народу і породженого ним відчуття вічної приналежності до цієї землі-дому, простору-лона, звідки зродився і де зріс цей етнос, землі-матері, яка народжує і годує-плекає» [Андрусів 2000: 317].

У соціально-психологічному романі «Сестри Річинські» Ірина Вільде представляє галерею жінок-матерів: Олени Річинської, матері Броніслава Завадки, Маркіяна Івашкова, Стахи Куркубівни, Славка Ілаковича, дружини Ореста Білинського та Михайла Річинського, Лесі Чуйгукової та ін. Є також яскравий образ жінки у «психозі материнства» – Рити Валевської. На противагу Вільде, образи жінок-матерів у романі «Оплот» Теодора Драйзера кількісно менш представлені: мати Солона Барнса – Ханна, його дружина – Бенішия, мати Беніші та Уільяма Етеріджа.

З архетипом Матері (за Юнґом К. Г.) асоціюються такі якості, як материнська турбота і співчуття; магічна влада жінки, мудрість і духовне возвеличення; будь-який корисний інстинкт чи поривання; все, що відрізняється добром, турботою чи підтримкою і сприяє росту та плодючості. В негативному сенсі архетип Матері може означати щось таємниче, загадкове, темне; безодню, царство мертвих, всепоглинаюче, спокусу та отруєння, тобто те, що вселяє жах і невідворотне, як доля. Таким чином, енергія материнського архетипу – це неосяжна сила, яка може з легкістю підкорити людину. При цьому вона є джерелом усього нового [Биркхойзер-Оэри 2006]. Власне, сам Юнґ вбачав суть цього архетипу у «магічному авторитеті всього жіночого, мудрості, чогось благого, магічного відродження і темно-дрімучого, захоплюючої безодні» [Юнг 1997: 211].

Головна героїня «Сестер Річинських» Олена, «вихованка Ладиків – наслідок романтичного кохання студента медицини і сільської дівчини з-під Заліщик», сімнадцятирічною одружилась із Аркадієм Річинським. Шлюб виявився вдалим, турботливий чоловік опікується сім'єю: «За ким ще могла почувати себе такою безпечною, як не за Аркадієм? Ішла крізь життя, як за попоною, що охороняла її перед всякими неприємними випадковостями» [Вільде 1986: I, 52]. Ніжна, морально чиста Олена Річинська усе життя присвячує себе дітям, залишається відокремленою від проблем поза домом: «…проживши двадцять п'ять років серед тих чорних круків, зуміла зберегти таку ангельську чистоту серця. … враження, ніби Олена на якомусь відтинку не досягла свого духовного повноліття, було помилкове. Її наївність походила від того, що вона в душі залишилась чужою світові, в який ввів її Аркадій. Вона просто не прийнялась на новому ґрунті, куди її штучно пересадили» [Вільде 1986: I, 365]. Проте надмірна опіка чоловіка позбавила Олену життєвого досвіду. По смерті батька саме матір виступає на перший план, стає главою сім'ї – розсудлива, добра і водночас сувора господиня. Попри усі позитивні риси характеру, Олена не може виконувати ролі матері-наставниці: «Олена знову здивувалась. Взагалі останнім часом щораз частіше виникали в її житті причини для здивування. Виходило, що оті довгі роки поруч Аркадія прожила вона в якомусь потойбічному світі, і тільки тепер вступає вона у справжнє життя…» [Вільде 1986: I, 551].

Цілком виправдано роль голови родини починає виконувати служниця Мариня, яка понад п'ятнадцяти років живе у сім'ї Річинських, краще «блукаючої між дітьми матері» знає риси характеру доньок Аркадія та Олени. Мариня всім серцем турбується про Нелю під час хвороби, порядкує з «малою господинькою» Олею, переживає нещасливе кохання наймолодшої Слави. К. Г. Юнґ особливу увагу звертав на різницю між архетипом Матері, який втілює неусвідомлену стихію, й архетипами Мудрого Старого і Мудрої Старої – гармонію свідомого і неусвідомленого. У питаннях життєвого досвіду служниця – модифікація Мудрої Старої – заступає матір. Саме на грудях Марині, «єдиного й найвірнішого приятеля», може виплакати Слава гіркі сльози особистої невдачі та отримати уроки жіночої мудрості.

Тісний взаємозв'язок дітей з матір'ю демонструє вплив материнського архетипу. Такий вплив може бути як позитивним, так і негативним. Передовсім, це залежить від зв'язку людини з внутрішнім образом матері. Олена цілком віддається материнству, любить та піклується про дітей, але смерть чоловіка розкриває відсутність життєвої практичності, робить її вразливішою: «Нездорова атмосфера в домі після смерті батька, підсилена безбожною побожністю Олени (мати покладалася на бога, як на близького родича, якому не личить відмовляти у її незліченних проханнях)» [Вільде 1986: I, 402]. Жінка на певному етапі життя намагається підмінити Верховного Суддю образом власного чоловіка, проте надмірна покірність матері, відстороненість від вирішення проблем викликають роздратування дітей.

Материнське добре серце та терпимість допомагають Олені пережити напади власних дочок Катерини та Зоні: «Олена з істинно християнською покорою зносила злі настрої своєї дочки, всіляко намагаючись виправдати її» [Вільде 1987: III, 159]. По-християнськи трактує Річинська і ті життєві випробування, які приготувала доля «сиротам», вбачаючи свою частку вини – пам'ять про Ореста Білинського: «А тепер… Хто знає? Може, нещастя, що спало на їх сім'ю, – кара господня за те, що вона, законна дружина і мати п'ятьох дітей, ховала у своєму серці спогади про того чужого чоловіка?» [Вільде 1987: I, 109].

Відсутність життєвого досвіду зумовила брак інтуїтивного передбачення найвірогіднішого шляху розвитку подій: втеча Катерини з власного весілля, Нелине одруження, Зонине моральне падіння, Славина втеча з дому, Олин вибір нареченого. У такі хвилини Олена знову звертається до Бога: «Господи, що це за кара на мене, що я так блукаю серед своїх дітей?» [Вільде 1987: III, 333].

Авторка «Сестер Річинських» – досвідчений психолог жіночої душі, фіксуючи кожну деталь, мотивує й передбачає поведінку свого творіння. Їй відомий кожен психічний порух. Прояв злого, темного – самолюбства, зверхності, протиставлення, зумовлений обставинами народження та виховання. Дівчинкою Олена не знала материнської любові і тепла, розуміння і підтримки. Черговий напад-звинувачення Зоні викликає істерику матері: «Коли Ольга тулила її до своїх повних, пружинистих грудей, заспокоюючи її найсердечнішими, найніжнішими словами, то Олена на мить піддалася солодкій ілюзії, ніби пестить, ніби голубить її рідна мати, якої вона навіть на фотографії не бачила. Кажуть про незаспокоєне материнство, а чому так мало згадується про незаспокоєне, позбавлене тепла материнських грудей дитинство?» [Вільде 1987: III, 161].

Відтак зрозумілим стає порівняння Іриною Вільде головної героїні Олени з плющем – вічнозеленою чагарниковою рослиною з численними повітряними пагонами, що потребують опори. Вона здавна символізувала вічне життя. Також плющ може плестися прямовисними стінами, міцно хапаючись на, здавалося б, неможливих для цього місцях. Тому в християнській символіці плющ став ще й символом міцного шлюбу, вірності та відданості. Жінка-мати – це єдність її власної матері (минуле) та її доньки (майбутнє). Її життя простягається над поколіннями, несе безсмертя. Слабке, «повітряне» коріння (добра опікунка Ладикова) Олени Річинської знайшло продовження у п'яти доньках-галузках, але спричинило послаблення архетипу Матері як психічної структури.

Карл Густав Юнґ, намагаючись зрозуміти складні взаємовідносини між дитячим і дорослим станом людської душі, застерігав, що в ніякому разі не можна впадати в крайнощі: залишатися у «країні дитинства» чи придушувати вторгнення дитинства у доросле життя

[Юнг 1995: 103]. На думку Юнґа, все, що має психічне походження – амбівалентне; щоб стати насправді дорослим, вийти на якісно новий етап духовного розвитку, досягти вищих щаблів, потрібно пройти «країною дитинства». Смерть чоловіка Аркадія – варіант міфоритуалу ініціації пов'язаний з болісним переходом Олени Річинської на якісно новий рівень свідомості. Долаючи зневоленість та пасивність, вона зіштовхується з іншим розумінням стосунків між світом і людиною, відчуває свою загубленість у цьому світі, усвідомлює плинність часу: «а вода пливе і пливе… пливла до нас… буде пливти і по нас» [Вільде 1987: III, 471]. Смерть батька є також стартом у процесі ініціації для п'яти його доньок. Послаблений архетип Матері стає ще однією причиною відчуття втрати орієнтирів у світі, каталізатором та лакмусовим папірцем входження дівчат у доросле життя.

Олена Річинська любить усім серцем дітей, лише не знає, не вміє їх підтримати. Матір виправдовує втечу Катерини з власного одруження, боронить від людського осуду Зоню, не заперечує проти вибору коханих Ольгою та Нелею і постійно піклується про Славу: «Думає про Славу. Щодня, щогодини паралельно з іншими поточними справами думає про свою наймолодшу дочку. Вірить, що у тиху погоду з її дитиною не може статися жодного лиха» [Вільде 1987: III, 167].

Відмінну від представленої Іриною Вільде модифікацію архетипу Матері знаходимо у Теодора Драйзера. Мати Солона Барнса – Ханна, вірна, любляча дружина, турботлива, жертовна мати. Внутрішній спокій та гармонія, породжені вірою, притягують увагу читача до постаті героїні: «For truly she was a sober and thoughtful figure – not of the older day as to dress or manners, but with a marked spirituality of expression which was not of the meetinghouse alone by any means. For her thoughts were mostly, if not entirely, on the needs of others – never on her own» [Dreiser 1946: 41]. [Від усього її вигляду, зовсім не старомодного, віяло спокоєм та зосередженістю, цьому сприяв натхненний вираз обличчя, притаманний їй лише у годину молитви. Бо думки її завжди були зайняті потребами інших людей – про власні вона не думала]. Архетип Матері передбачає наявність у жінки почуття любові у широкому розумінні, постійне співчуття не тільки до своєї дитини, але й інших.

Ханна Барнс – розсудлива, побожна, діяльна – займається вихованням сина та пізніше дочки Синтії, веде господарство. Усі душевні сили віддає родині та займає чільне місце у житті старшого сина. Випадок із хворобою – Солон сокирою глибоко поранив ногу, що спричинило зараження – ще більше зближує матір і сина. Ханна страждає від думки про можливу смерть хлопчика. У момент найвищої психічної напруги та, здавалося б, безнадії мати звертається до Бога: «her face… bore that reverent pallor… «Do not cry, Solon, my son, thy life and health have only now been given into my keeping. This is not the end for thee – it is but the beginning. God is going to make thy coming days thy best. Thee will live to serve Him in love and truth» [Dreiser 1946: 20]. [Її обличчям розлилась одухотворена блідість…

– Не плач, Солоне, сину мій, відтепер твоє життя та здоров'я ввірені мені. Це не кінець, це – початок твого життя. Господь дарує тобі ще багато хорошого попереду. Ти житимеш, щоб служити Йому вірою та правдою]. Більше, ніж молитва, – сакральна розмова з Богом, яку описує Теодор Драйзер, дає нам можливість зіставити Ханну з Матір'ю всіх Матерів – Богородицею. Героїня упродовж усього роману залишається втіленням ідеального образу матері: «And after that his mother's sincerity and goodness and her desire for his welfare, as well as his debt to her, seemed to become an ever present thing to him… Always she seemed to come first in his thoughts…» [Dreiser 1946: 20]. [Після цього випадку Солона ніколи не полишала думка про матір, про її відданість, щире та палке бажання його благополуччя, він відчував борг перед нею… Першість у його душі належала їй…]. Теплі, щирі стосунки матері та сина зберігаються протягом життя: Ханна радіє успішній кар'єрі сина, хвилюється, «мовчки страждає», коли син закохується, переживає через його від'їзд з дому. Вона завжди готова прийти на допомогу: «She wondered what ill or dream of any kind could be at the center of his heart. If only she could help him!» [Dreiser 1946: 73]. [Вона пильно стежила за ним: чи не хворий, можливо, щось турбує його? Якби лише вона могла допомогти йому!]. Величезною трагедією Солона стала смерть матері: «he was at times lost in a form of dark and painful brooding which tested his religious as well as his mental resources» [Dreiser 1946: 107]. [інколи

його огортали напади чорного, вбивчого заціпеніння, яке випробовувало не лише його релігійні переконання, але й розум].

Молодий Барнс, життя для якого було ланцюгом закономірностей Божої волі, знаходить риси його власного (внутрішнього) архетипу Матері у коханій дружині. Молода жінка стає вірною супутницею Солону та ніжною матір'ю п'ятьом дітям: Айсобел, Орвілу, Доротеї, Етті та Стюарту. Бенішия також із квакерської родини, тому повністю підкоряється законам домоустрою Солона. Проте інколи автор подає свідчення «іншості» у характері жінки. Маленька Етта розповідає матері про добру фею Берилюну, і «Benecia was herself not quite satisfied as to the compete unreality of these things» [Dreiser 1946: 131]. [Бенішия і сама не була цілком певна, що нічого подібного не існує]. Чергова витівка Стюарта та Етти, які з іншими дітьми сховались у лісі, природньо викликає у матері усмішку: «Benecia wanted to laugh and cry at the same time, but could not, because of her husband's serious face. However, as she bathed the mud off Stewart, drew from him the whole story, and laughed secretly» [Dreiser 1946: 133]. [Беніший водночас хотілось і плакати, і сміятись, але її стримав суворий вираз обличчя Солона. Проте, відмиваючи від червоної глини Стюарта, вона настояла, щоб він усе розповів, і посміялась нишком]. У роздумах чотирнадцятирічної Етти «her mother's, who had yearned, but always with repression and unquestioning meekness» [Dreiser 1946: 160]. [матір, яка теж колись нудьгувала, без вагань, покірно змирилась]. Епізоди є свідченнями емоційної натури жінки, але у домі Барнсів жили за правилами «a still place, where softness of speech, repression of ebullience and temper, to say nothing of spareness of speech» [Dreiser 1946: 138]. [стишеного життя – розмови упівголоса, приборкання усіляких спалахів радості та гніву, скупість у висловлюваннях].

Емоційність та комунікабельність як типові риси архетипу Матері полегшують соціалізацію дітей. Згідно з теорією індивідуальної психології А. Адлера, природа наділила людину вродженим «соціальним почуттям». Під цим терміном психолог розуміє прагнення до фізичного контакту, емоційної прив'язаності, дружнього єднання. Від розвитку соціального почуття людини залежить її здатність жити насиченим духовним життям у єдності з іншою особою, людством [Адлер 1997: 21 – 29]. Значною мірою це почуття залежить від жінки, яка в силу біологічних і суспільно-історичних причин займається вихованням дитини, прививанням конкретних навиків, введенням у стосунки зі соціумом. Двадцятип'ятирічне спокійне сімейне життя квакера Солона Барнса перетворилось на застій: «the atmosphere surrounding them seemed too fixed, too still. It was all too well ordered; too perfect for frail, restless, hungry human need» [Dreiser 1946: 185]. [якась надмірна нерухомість відчувалась у навколишньому спокої. Надто вже все тут було впорядкованим, бездоганно правильним для ніжної, бурхливої, повної очікування людської душі].

Наявність домінуючих рис у модифікаціях архетипу Матері в українському та американському романах окреслюють вияви переживання та піклування відповідно Олени Річинської та Беніший Барнс. Головна героїня роману Ірини Вільде, усвідомлюючи неспроможність допомогти дітям, звинувачує в негараздах покійного Аркадія, звертається до фатуму. Зрештою, завершальним внутрішнім монологом Олена Річинська підсумовує прожиту частину життя, утверджує власне материнство: «жінка, маю на увазі н о р м а л ь н а жінка, ставши раз матір'ю, вже не може нею не бути. Навіть коли її єдина дитина померла, а вона сама не мала надії народити другу.

Про яку душевну незалежність можу думати я, якої тіло п'ять разів перемололо, а душу п'ять разів потрясло материнство? Може, я не в дітях, це інша справа, але зате всі вони разом і кожне зокрема – в мені! І на це нема ради, як нема ради на смерть!» [Вільде 1987: III, 472]. Єдиною можливістю досягти внутрішньої гармонії, вийти на новий рівень світорозуміння авторці здається повна Оленина відданість дітям. Але це ніяк не припускає інфантилізму і втечі: навпаки, переосмислений дитячий досвід заповнює лакуни дорослого світосприйняття, актуалізує підсвідому енергію, яка «всотувалась» з дитинства, дозволяє досягти гармонії між людиною і світом. Сама у подружньому житті позбавлена підтримки та розуміння, жінка вирішує стати хоча б моральним прихистком для доньок.

Бенішия Барнс важко переживає від'їзд і самостійне життя Етти у Нью-Йорку: «she was shaken by the fear that all might not be well with her, the innocent, meditative, dreamy child who had only a few weeks ago looked into her eyes and told her that nothing was wrong» [Dreiser 1946: 241]. [страх скував серце – чи не трапилось чогось поганого з чистою, мрійливою дівчинкою, яка кілька тижнів тому так відверто дивилась матері у вічі, запевняючи, що їй нічого приховувати]. Та ударом для матері стає самогубство Стюарта: «… her mind fluttered like a frightened bird to Solon, to Stewart, and to the erring Etta» [Dreiser 1946: 296]. [… душа її б'ється, як злякана пташка, і думка чигає до Солона, до Стюарта, до бідолашної Етти]. Безмірне горе Бенішия розділяє з чоловіком, намагається підтримати його, виявляє материнську ласку й піклування. Але серце жінки не витримує нещастя, оточена турботою рідних, вона помирає. Для ніжної, люблячої, відданої матері Бенішії Барнс, зображеної Теодором Драйзером у романі «Оплот», смерть сина може означати лише власну смерть. Автор не бачить можливим і не хоче продовжувати муки матері у творі.

Отже, визначаючи риси оприсутнень архетипу Матері у соціально-психологічних романах «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера, наголошуємо на наявному втіленні сакральних та структурних архетипових характеристик в образах матерів обох письменників. Ознаки «жіночої ментальності» (емоційність, чуттєвість, терплячість, покірність, комунікабельність, жертовність та ін.) є наслідками впливу стереотипів, що зобов'язані своїм походженням архетипу Матері. Жіночі, саме материнські, основи формують той архаїчний пласт відносин, який пояснює феномени індивідуального та родового рівня. Послаблений архетип Матері в українському романі стає однією з причин відчуття загубленості в світі, яке проживають персонажі. Родинна закоріненість героїв Вільде та Драйзера втрачається під тиском культурних, національних та індивідуально маркованих чинників.

Література: *Адлер 1997:* Адлер А. Понять природу человека / А. Адлер. – СПб. : Академический проект, 1997. – 256 с.; *Андрусів 2000:* Андрусів С. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років XX ст. : [монографія] / Стефанія Андрусів. – Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.**;** *Биркхойзер-Оэри 2006:* Биркхойзер-Оэри Сибилл. Мать: архетипический образ в волшебных сказках : пер. с англ. / Сибилл Биркхойзер-Оэри. – М. : Когито-Центр, 2006. – 255 с.**;** *Вільде 1986-1987:* Вільде І. Твори : в 5 т. / Ірина Вільде. – К. : Дніпро, 1986–1987. – Т. 1. – 1986. – 640 с. ; Т. 2. – 1986. – 424 с. ; Т. 3. – 1987. – 478 с. ; Т. 4. – 1987. – 464 с. ; Т. 5. – 1987. – 389 с.**;** *Рамих 1995:* Рамих В. А. Материнство как социокультурный феномен : дис. … докт. филос. наук : 24.00.01 / В. А. Рамих. – Ростов н/Д., 1995. – 236 с.; *Юнг 1995:* Юнг К. Г Индивидуальная символика сновидений, имеющая отношение к алхимии / К. Г. Юнг // Архетип. – 1995. – № 1. – С. 103.; *Юнг 1997:* Юнг К. Г. Сознание и бессознательное : сборник / К. Г. Юнг. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 544 с.; *Dreiser 1946*: Dreiser Theodore. The Bulwark / Theodore Dreiser. – N. Y. : Doubleday & Company, 1946. – 337 p.

В статье исследуются женские образы-интерпретанты Юнговской трактовки архетипа Матери в социально-психологических романах Ирины Вильде «Сестры Ричинские» и Теодора Драйзера «Оплот». Внимание сосредотачивается на признаках «женского менталитета», позволяющих сформировать картину мира женщины.

Ключевые слова*: социально-психологический роман, мифология, архетип, первообраз, сравнительная типология.*

Татяна Комарине, к.філол. н.(Херсон)

УДК 82-312.6 .
ББК 83.3 Р2

Концепты мифологической символики в романе Т.Толстой «Кысь»

Дослідження присвячено особливостям побудови пізніх постмодерністських текстів. На прикладі роману Т.Толстой «Кись» розглядається специфіка використання міфологічної символіки, що демонструє інтертекстуальність тексту та його прагнення нарівні з деконструкцією, іронією, деміфологізацією – до

наративної єдності, композиції, гуманістичності, створення нових міфів, аксиологічної шкали та духовної вертикалі, які відновлюються у картині світу.
Ключові слова: *діалогізм, часова послідовність, хаос, семантика, символ, жанровий код, антиутопія, десакралізація, константа, інтертекстуальність, стратегії, контекст, художня стратегія.*

Tatyana Komaryne Mythological symbolism in T. Tolstoy's novel "Kys".

The present study features the construction of later postmodern texts. Using as an example T. Tolstoy's novel "Kys" there is considered the specific use of mythological symbolism, which demonstrates the intertextuality of the text and his desire to par with deconstruction, irony, demythologization – a narrative unity, composition, humanistic, creating new myths, and spiritual axiological scale vertically, which restored in the film world.
Key words: *dialogism, temporal sequence, chaos, semantics, symbol, code genre, dystopia, profane, a constant, intertextuality, strategies, context, artistic strategy.*

Отличие современного состояния русской культуры во многом напоминает ситуацию конца XIX века. Как и столетие назад, в обществе проходят бурные процессы переоценки ценностей. В стадии поиска и политики, и экономисты, подобная же картина наблюдается и в художественной литературе. Новейшая ситуация значительно отличается от той, которая сложилась на рубеже прошлого и нынешнего веков, а постмодернизм конца XX века – от модернизма «серебряного века».

Миф о неупорядоченности, внерациональности, хаотичности бытия В.Е.Хализев называет мифом №1 этого столетия [Хализев 2002], а рядом с ним, по мнению ученого, стоит миф об истории, вновь и вновь переписываемой, открываемой заново. Одна из глав монографии М.Липовецкого «Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики» носит название «Диалог с хаосом как новая художественная стратегия», а с «классикой русского постмодернизма 60-70-х гг.» ученый связывает понятие «культура как хаос»: «В контексте тотального диалогизма хаос не только провоцируется на ответные выпады, но и главное, впервые, пожалуй, субъектируется и становится равноправным участником диалога с художником (…) Постмодернизм воплощает принципиальную художественно-философскую попытку преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса, переориентировать творческий импульс на поиск компромисса между двумя универсалиями. Диалог с хаосом, в конечном счете, в своем пределе нацелен именно на такой поиск» [Хализев 2002: 38 – 39].

Ролан Барт в работе «Нулевая степень письма» (опубл. в 1953 г.) рассуждал в главе «Письмо романа» о связи Романа и Историографии: где автор создает свой собственный, самостоятельный мир со своими героями-обитателями, событиями, мифами. Временная последовательность выдается за причинную. И автор создает свой собственный мир, упорядоченный, не хаотичный. «Поведать о мире как раз и значит изъяснить его» [Барт 2000: 65]. Действительность становится понятной, а, следовательно, безопасной: «Простое прошедшее оказывается именно тем операционным знаком, при помощи которого повествователь укладывает мозаичную действительность в тесное стерильное ложе слова, не имеющего ни плоти, ни объема, ни протяженности; единственная цель такого слова – скорейшим образом связать причины со следствиями» [Барт 2000: 65].

Определение особенностей символики, используемой в одном из наиболее популярных и активно изучаемых текстов – романа Т.Толстой «Кысь» для создания мифологического времени является целью данной статьи, что позволит выявить некоторые особенности не только авторской манеры, но и художественных особенностей русского постмодернизма рубежа XX – XXI веков.

Параметрами анализа может служить семантика отдельных символов, воплощающих концепты мифологического времени, национальной культуры, а также структура системы символов. Особое значение имеют такие элементы постмодернистской поэтики как интертекстуальность и ирония. Если «ирония фиксирует отличие (настоящего) от прошлого, то интертекстуальность через постоянные переклички подтверждает – текстуально и герменевтически – соотнесенность с прошлым» [Лаповецкий 1997: 228 – 230]. Причем интертекстуальность, как правило, носит пародийный характер, подрывая претензии субъекта на историческое знание – как в прошлом, так и в настоящем. Еще Умберто Эко писал о том,

что «постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» [Эко 2002: 77].

Определяя место Т.Толстой в современном литературном процессе, большинство критиков относит творчество писательницы к постмодернизму. Другие исследователи, прямо не называя Т.Толстую постмодернистом, высказывают мнение, что концепция человека и система образов восходят именно к постмодернистской традиции.

И.С. Скоропанова так характеризует направление творческой эволюции писательницы: «С конца 80-х – начале 90-х гг. ряды постмодернистов растут. Они пополняются как за счет вчерашних реалистов и модернистов Татьяна Толстая так и благодаря появлению плеяды талантливых молодых авторов» [Скоропанова 2002: 238]. Г.Л. Нефагина отрицает принадлежность писательницы к постмодернистам и причисляет ее к авторам «другой прозы», ставя в один ряд В. Пьецуха, Вик. Ерофеева, Каледина, Л.Петрушевскую, Евг. Попова [Нефагина 2003]. У Т. Толстой видят представительницу «новой волны». Основной интерес исследователей связан со спецификой конфликта произведений Т.Толстой, способами выражения авторского сознания, ее хронотопа, интертекстуальных связей и определенные разногласия среди критиков вызывает особенность художественного стиля писательницы.

По выражению одного из критиков, в романе «Кысь» Т.Толстая изобразила «мутирующую национальную самобытность» (Е.Рабинович «Новая русская книга», 2000, 6). Мир «Кыси» абсолютно замкнут: в первой же главе четко проведены его границы. Важно, что никакого другого *населенного* пространства – ни вокруг Федора-Кузьмичска, ни в целом мире не существует. При этом пространство описано очень подробно, четко разграничены его зоны: свои – чужие, живые и необитаемые земли, разрешенные и запретные.

«На семи холмах лежит городок Федор-Кузьмичск, а вокруг городка – поля необозримые, земли неведомые [Толста 2003: 7]. И «изведать» эти пространства нельзя: на севере – дремучие леса, где живет кысь; на запад идти можно, но не получается: «Там даже вроде бы и дорога есть – невидная, вроде тропочки. Идешь-идешь, вот уж и городок из глаз скрылся, с полей сладким ветерком повевает, все-то хорошо, все-то ладно, и вдруг, говорят, как встанешь. И стоишь. И думаешь: куда же это я иду-то?... Нешто там лучше? И так себя жалко станет! …И будто червырь сердце точит. Плюнешь и назад пойдешь. А иной раз и побежишь. И как завидишь издали горшки родные на плетне, так слеза и брызнет» [Толста 2003: 8 – 9]. Если обратиться к выражению самой Т.Толстой, это как раз то место, где «сквозит веселым ветром чужих культур».

Два направления – это юг и восток. Впрочем, на юг тоже нельзя, но он населен – это единственное «живое» место, известное жителям Федор-Кузьмичска. Последнее направление – это восток. Оно же единственное, куда можно (в отличие от севера и юга) и куда герои ходят: там светлые леса, где растут лакомые огнецы, «травы долгие муравчатые, ласковые: коли их нарвать, да вымочить, да побить, да расчесать – нитки прясть можно, холсты ткать» [Толстая 2003: 15], (то есть Федор-Кузьмичск окружают поля льна. Этот утилитарный момент органично входит в прекрасный фольклорный мир).

Такие характеристики пространства говорят о мифологических мотивах в романе Толстой. Об их значимости в целом писала Хелена Гощило [Goscilo 1990]. Отчасти на основе ее наблюдений над текстами Т.Толстой М.Липовецкий пишет о рассказе «Факир»: «В сущности, так моделируется мифологическая картина мира, где периферия граничит с природным хаосом, а центр воплощает культурный логос. Образ мира «окружной дороги» в принципе вырастает из архетипа «край света» [Лаповецкий 1997: 120].

Изображение времени в романе отсылает нас к мифологической картине мира, соответственно его основными характеристиками являются повторяемость и одновременность вместо направленности и необратимости… «В первобытной мысли мы находим бесчисленные примеры веры в то, что объект или действие «реальны» только постольку, поскольку они имитируют или повторяют идеальный прототип» [Лаповецкий 1997: 121].

В «Кыси» используется жанровый код антиутопии (поэтому особое прочтение получает концепт катастрофы и др.), а также символы, ставшие художественным оформлением констант национальной культуры, что, как представляется, связано, во-первых, с осознанием кризиса культуры (интерпретированного в его конкретном национальном воплощении), во-вторых, с постмодернистской интерпретацией мира как текста.

В романе «Кысь» центральными в этой группе являются «алфавит» и «книга». Семантические поля символов охватывают широкий спектр как традиционных значений, например, устройства мира и его гармонизации («алфавитный» принцип построения картины мира, мир как книга в средневековой и барочной культуре), так и более конкретных (в обоих произведениях это мир именно русской культуры) и, наконец, специфических, ставших результатом постмодернистских стратегий десакрализации и деконструкции и их преодолением в «поздних» постмодернистских текстах.

Так, в романе новым дикарем Бенедиктом создается и новая система мироустроения, отстраняющая и осмеивающая алфавитный принцип, поскольку традиционно он ассоциируется с гармонизацией, а в «каталоге» Бенедикта гармония исчезает, уступая место произволу. Алфавитный принцип закреплен и формально. Каждая глава, репрезентируемая в «Кыси» последовательно подобранной буквой алфавита, повествует не о гармонизации, как того требует традиция, а о деградации мира. Но при этом автор, как представляется, не ограничивается описанием наступившего хаоса и не ставит перед собой цель полностью деконструировать традиционные значения символа «алфавит» (гармонизацию, упорядочивание, познаваемость). Об этом свидетельствует тот факт, что символ обретает вновь свои традиционные значения в финальной сцене романа. «Вознесшиеся» после казни «бывшие» советуют новому дикарю учить алфавит, то есть самое главное, без чего не прочтешь заветную книгу и не поймешь самого себя. Алфавит воспринимается как символ гармонии. То есть «систематизация» и гармонизация мира отнюдь не отменяются в данном «позднем» постмодернистском романе, что свидетельствует о разрыве с теоретическими установками.

Эти же особенности отражены и в авторской интерпретации еще одного концепта – «книга». Заметим, что в романе, с одной стороны, в постмодернистском ключе обыгрывается традиционный миф о поисках заветной книги. Эти поиски утрачивают сакральный статус и обретают бытовой и даже криминальный. С другой стороны, в процессе интерпретации символа начинают обыгрываться и дискредитироваться уже установки самого постмодернизма, о чем справедливо писала О. Калашникова. «Книга как ключевой сюжетообразующий концепт романа предопределяет глобальную интертекстуальность произведения. Однако, если в постмодернистском дискурсе интертекстуальность становится средством отражения «расщепленного» сознания современного человека (Ж. Деррида, М. Фуко), в котором картина абсурдного мира деконструируется и децентрируется, то у Толстой интертекстуальность обретает иные функции. Окрошка из «Божественной комедии» Данте и «Колобка» в потоке сознания героя, от лица которого и ведется повествование в романе, обнажает комическую составляющую децентрации, десакрализуя этот определяющий принцип постмодернистской интертекстуальности. Пытаясь упорядочить библиотеку своего тестя, то есть обрести некий центр в мире-тексте, Беня избирает абсолютно бессмысленные, деконструирующие принципы классификации текстов: это либо принцип совпадения типа названий («Дети Арбата», «Дети Советской Страны»…), либо принцип фонетического подобия («Муму», «Нана»…) или сходства этимологического значения фамилий авторов (Хлебников, Караваева…). Отказ от единственно возможного принципа систематизации текстов по имени автора и подмена его другими, нелепыми усиливает ироническое звучание в романе постмодернистского концепта «Мир-текст» [Калашникова 2002: 205, 206].

При этом «книга» приобретает дополнительное значение – ложного мифологического источника в контексте демифологизации русской литературы, осмеяния ее претензий на центральное место в культуре. Бенедикт в «Кыси» так и не находит свою единственную сакральную книгу. Одиноков в «Бесконечном тупике» Д.Галковского обретает как «ложные», так и «истинные» «книги». Критерием же их квалификации становится дар «внутреннего

видения», который трактуется в романе как осознание своей национальной и культурной идентичности.

Область культурной мифологии является элементом представления о национальном образе в целом. По наблюдениям ученых, занимающихся исследованиями в области имагологии и национальных стереотипов, одной из важнейших категорий национального образа является сфера культурных мифов (А.Ю. Большакова, В.С. Елистратов и др.).

В произведении Толстой постмодернистской иронии и стратегии деконструкции противопоставлена стратегия восстановления вечных ценностей, констант культуры. В «Кыси» эта тенденция реализуется в финале романа: в вознесении «бывших» и в их совете дикарю учить алфавит.

Особое значение возлагается писательницей на группу символов объединенных общим смысловым полем катастрофы. В произведении присутствует апокалиптический мотив, характерный в целом для литературы конца XX века. От широкой трактовки катастрофы (как вселенской) автор переходит к более конкретному ее истолкованию как национальной. Т. Толстая, согласуясь с жанровым кодом антиутопии, проецирует катастрофу на возможное будущее страны. Как и характерно для космологической модели восприятия времени, история начинается с некоего значимого события (Взрыва). В конце произведения мы приходим опять же к Взрыву, которым обернулась попытка сжечь на костре Никиту Иваныча. С этого момента жизнь начинается заново. При этом в хронотопе романа актуализировано мифологическое, круговое движение времени, что грозит повторяемостью катастроф. В «Кыси» это проявилось более наглядно.

Собственно, так и происходит в конце романа – пожар-взрыв сметает Федор-Кузьмичск, здесь герои меняются ролями: «Кончена жизнь, Никита Иваныч», - говорит Бенедикт. «Кончена, – начнем другую», – отзывается старик [Толста 2003: 377]. Важно то, что для Прежних теперь включился цикл – это уже второй Взрыв на их памяти, после которого не осталось привычного мира. Такая модель мира (мифологическая) с предельно замкнутым пространством, цикличным временем встречается в литературе XX века довольно часто. Семантика концепта «катастрофа» в романе достаточно «заземлена», обращена к бытовой сфере (знаками, создающими семантическое поле катастрофы, становятся «мыши», «хлебеда», «чернь» и др.), но одновременно и фантасмагорична (например, знак «последствия», определяющий широчайший круг физических, моральных и культурных уродств деградировавшего мира). Концепт «катастрофа» конкретизируется знаком «взрыв», отражающим традиционные фобии человека XX века (атомный взрыв, взрыв на Чернобыльской станции, взрывы на полях боев непрекращающихся войн и др.). Именно «взрыв» символизирует конец света и новую точку отсчета времени деградирующего мира. В подобных трактовках «катастрофы» отражается жанровый код антиутопии и ставшее традиционным для русской культуры истолкование отечественной истории как трагической.

В романе Т. Толстой в широком спектре значений концепта «интеллигенция» акцентирован несколько раз. Одно из них получает символическое обозначение – «бывшие», то есть принадлежащие старому времени и своего рода хранители традиций и культурного опыта. В семантическом поле соединены мотивы жертвенности и вечности, пафос которых иронически отстранен «дессидентствованием» – склонностью к дискуссиям и, порой, к мелочной оппозиционности даже по отношению друг к другу. Такой подход можно считать традиционным. Ю. Степанов в словаре констант подчеркивает связь слов «интеллигенция» и «самосознание» [Степанов 2001: 675], зафиксированную в научной и художественной литературе XIX века и рубежа XIX–XX веков. По словам ученого, концепт «Русская интеллигенция» формировался в самой тесной связи с философией и – надо сказать еще точнее – в связи с самой философской жизнью, *с философствованием как духовной общественной деятельностью…»* [Степанов 2001: 676] (выделено автором – Т.К).

В мире романа есть и другая сторона – исконно поэтическая, мифологическая, связанная с фольклорной образностью. Здесь уже трудно говорить о русофобии – это сказочные грани самого «русского мира» (отмечает в своей диссертации

«Постмодернистский исторический дискурс русской литературы рубежа XX – XXI века и его истоки» Маркова Д.А.).

«Прежде всего, метафоры Толстой одушевляют все вокруг. Внешний мир – мертвый и враждебный героям – оказывается, живет, шумит, дышит», – отмечает М.Липовецкий [Лаповецкий 1997: 40]. Эти представления близки фольклорным: день сменяется ночью – это «рыба голубое перо» по реке ходит, «в одну сторону пойдет да засмеется – заря играет, солнышко по небу всходит, день настает…» [Лаповецкая 1997: 11]. Среди мифологических персонажей можно выделить двух центральных: Кысь и Княжья Птица Паулина. Кысь – воплощает вред, тревогу, она лишает разума, но не жизни: «Когтем главную жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет» [Толста 2003: 7]. Живет она в дремучих лесах, на севере от Федор-Кузьмичска.

Паулина – белая птица, воплощение мечты Бенедикта, глаза у нее «в пол-лица, а рот человечий, красный. А красоты она таковой, Княжья Птица-то, что нет ей от самой себя покою: тулово белым резным пером укрыто, а хвост на семь аршин, как сеть плетеная висит. Как марь кружевная», «все она себя ненаглядную целует. И никому из людей от этой белой птицы отродясь никакого вреда не бывало, нет и не будет. Аминь» [Толста 2003: 67]. Птицы – одни из наиболее часто встречающихся персонажей мифологий разных стран. «Во многих религиозных традициях птицы осуществляют связь между *небом и землей*» [Егоров 2003: 543]. Это и доолимпийские гарпии и вещая птица Симург в иранской мифологии. В славянских культурах волшебные птицы часто имели внешность полуптицы- получеловека, обладающих даром пророчества и способностями приносить людям беду или счастье, горе или удачу. К ним относятся Гамаюн, Алконост, Сирин, Стратим и Феникс.

В воображении Бенедикта Птица говорит с ним: «А нет от меня вреда никакого, а ты это знаешь... Иди сюда, Бенедикт, целовать меня будем …» [Толста 2003: 189]. Остается ощущение, что она его подманивает, как прекрасные сирены моряков в древнегреческой мифологии. А на следующей странице романа весьма отрезвляюще: «…вой кыси на темных ветвях в северной чаще: кы-ысь, кы-ысь! Так завоет, будто ей недодали чего, будто нет ей жизни, если не выпьет живую душу и причмокивает холодными губами» [Толста 2003: 191]. Здесь намечается внешнее сходство – алые губы Птицы, как в крови. Две стороны одной медали. Мечта также подвергается развенчанию. Так ли прекрасна и безопасна Птица Паулина? Не родственница ли она Кыси? Пример демифологизации в самом рождении новых мифических персонажей. Недаром видится испуганному перед свадьбой Бенедикту Оленька: «А рот у ей …красный, а сама белая, а от виденья от этого таковая жуть, будто не Оленька это, а сама Княжья Птица Паулина, да только не добрая, а словно убила кого и рада» [Толста 2003: 194]. И сам Бенедикт, став санитаром, все ближе к Кыси. М.Липовецкий отмечает: «Сказочность Толстой – это типичный пример постмодернистской иронии» [Липовицкий 1997: 224].

Б.Парамонов в рецензии на роман «Русская история, наконец, оправдала себя в литературе» пишет: «Я однажды напечатал о Толстой текст под названием «Застой как культурная форма». В сущности, имелся в виду так называемый постмодернизм: культура не творится заново, а воспроизводится в пародийных построениях, ее не создают, а с ней прежней играют… В «Кыси» Толстая не перестала быть постмодернистом, но теперь она перевела в эту модель сам предмет ее описания, творения (сотворения) – русскую историю. Россия у нее стала постмодерном: пародийным самопроизведением» [Папам онов 2000: 12].

Анализ семантических полей, отобранных и актуализированных автором знаков постмодернистского кода, свидетельствует о модификации их значений и смысловых сдвигах в сторону адаптации к национальному контексту и определению культурной идентичности. С этим связана и актуализация символов, воплощающих константы национальной культуры, что является характерной чертой «позднего» постмодернизма.

Отношение к классической русской литературе и, прежде всего, к писателям всегда у постмодернистов было особенным. Имена, ставшие символами величия нации, требовали развенчания. Постмодернизм не терпит авторитетов, а тем более непререкаемых. Наиболее актуальными для современных писателей стали имена Пушкина, Толстого, Достоевского.

Если «Сакрализация – превращение в священное, наделение сакральным смыслом объектов и событий внешнего мира, а также мысленных образов, сценариев, невербальных символов, действий, слов и т.д.» [Философия 2004: 341], то постмодернисты своей целью сделали десакрализацию – разрушение авторитетов.

«Сказав «Пушкин – наше всё», Аполлон Григорьев употребил двусмысленное слово: *всё* – это и «всеохватность», и «конець. Предельная сакрализация, которой подвергся Пушкин, привела к разнообразным реакциям: иконоборчество (призыв футуристов *Сбросить Пушкина <...> с парохода современности*); десакрализация (анекдоты Хармса), запанибратство (заявление Маяковского *Вы на пэ, а я на эм*), сожаление о разделенности временем (строки Окуджавы *А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеичем...*), констатация того, что Пушкин стал элементом массовой культуры (*На фоне Пушкина снимается семейство...* – Окуджава). Многочисленные пародии, иронические стилизации и перепевы имеют явный характер пародии» [Зубова].

Для Бенедикта роль культурного героя переходит к Пушкину, в основе такого «переосмысления» лежат слова «Пушкин – наше все», которые Беня узнал от Никиты Иваныча. Интересен диалог Бенедикта и Федора Кузьмича: «У Пушкина стихи украл! – крикнул тоже и Бенедикт, распаляя сердце. – Пушкин – наше все! А он украл!
– Я колесо изобрел!
– Это пушкин колесо изобрел!
– Я коромысло!..
– Это пушкин коромысло!...» [Толстая 2003: 347].

Здесь комически сочетается употребление фигуры речи, распространенной в XX веке: «Кто делать будет? Пушкин?», где имя поэта используется как ярлык. И в речи героев «Кыси» имя Пушкина из собственного превращается в нарицательное, с одной стороны, но оставаясь центром культуры, – с другой. Именно Пушкину устанавливается памятник. «Хочу памятник Пушкину поставить» [Толстая 2003: 161]. «Вот вы хотите прошлое восстанавливать, пушкина из дерева резать» [Толстая 2003: 166] По словам Бенедикта, он Пушкина любит «до невозможности» [Толстая 2003: 359].

О.Богданова считает, «что исходный замысел Толстой был (или должен быть) связан с эволюционированием героя, с возможностью его развития» [Богданова 2004: 282 – 283]. «Т.Толстая обыгрывает и иронически интерпретирует децентрацию, смерть автора, и мир-текст как абстрактные построения, выглядящие особенно претенциозно именно на фоне катастроф русской истории. Но еще более важна и критика сама по себе, а то, что постмодернистской теории, постмодернистскому художественному коду писатели находят эффективный «противовес». Толстая противопоставляет ему константы национальной культуры («литература», литературоцентричность культуры, «Пушкин» как один из символов национального самознания…» [Мержинская 2004: 170].

Реализация литературного мифа построена на отношениях притяжения-отталкивания: наряду с попытками деконструкции классики и десакрализации литературных авторитетов происходит дальнейшая их мифологизация, включающая в себя элементы деконструкции как составной части. Центральной фигурой литературного мифа является А.С. Пушкин.

В «Бесконечном тупике» Д.Галковского Лев Толстой из святынь русской литературы и создателя новой религии (то есть как бы дважды жреца) превращается в смешного, но при этом священнодействующего человека, описанного с обилием бытовых деталей (кряхтение, подпрыгивание). Но эти, безусловно, провоцирующие негативную реакцию читателя описания в "Бесконечном тупике" нивелируются авторским признанием того, что классик, действительно, священнодействует: он создает («быстро-быстро» пишет) нечто совершенно мистическое – литературу, имеющую в русском культурном контексте некую непостижимую иррациональную силу, не просто влияющую на русскую жизнь, но и как бы моделирующую ее.

То есть параллельно с десакрализацией знаковой фигуры происходит создание нового авторского мифа о креативной силе русской литературы. Цель авторов, на наш взгляд,

заключается не в развенчании знаковой фигуры, а в пересмотре авторитетов, в новом их прочтении и утверждении. В противовес постмодернистским стратегиям художественный мир романа Т.Толстой проявляет интенции к целостности, о чем свидетельствуют символы, воплощающие идею оформленности, единства, гармонии.

Аксиологическая шкала и духовная вертикаль в картине мира восстанавливаются, что также характерно для «позднего» постмодернизма, отказывающегося от абсолютизации деконструкции. Для произведения характерен гуманистический пафос (в отсутствии которого критика часто упрекала постмодернизм), востребованный в настоящий период и тесно связанный с традициями русской литературы.

Литература: *Хализев 2002*: Хализев В.Е. Мифология Х1Х – ХХ вв. и литература // Вестник МГУ. – Сер.9. – Филология. – 2002. – №3.; *Липовецкий 1997*: Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург, 1997. – С.38 – 39.; *Барт 2000:* Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С.65.; *Эко 2002*: Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». – СПб.: Simposium, 2002. – С.77.; *Скорпанова 2002*: Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта. Наука, 2002. – 416 с.; *Нефагина 2003:* Нефагина Г.Л. Русская проза конца ХХ века. – М.: Флинта, 2003. – 320 с.; *Толстая 2003*: Толстая Т.Н. Кысь. Роман. – М.: Эксмо, 2003. – 320 с.; *Goscilo 1990:* Goscilo H. Paradise, Purgatory, and Post-Moriems in the World of Tatjana // Indiana Slavic Studies. – 1990. – №5. – P. 97 – 114.; *Калашникова 2002*: Калашникова О. Мир через слово: о концептосфере романа Т. Толстой «Кысь» // Література в контексті культури. – Дніпропетровськ, 2002. – С.198 – 207.; *Степанов 2001*: Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.; *Егазаров 2003*: Егазаров А. Иллюстрированная энциклопедия символов // М.: АСТ. Астрель, 2003. – 723 с.; *Парамонов 2000*: Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе // Время. – MN. – 14.10.2000. http//gueiman.ru/slava/kis/paramonov.htm; *Философия 2004*: Философия: Энциклопедический словарь. Под редакцией А.А. Ивина. – М.: Гардарики. 2004. – С.593.; 14.http://www.ruthenia.ru/document/390753.htmlЛ. Зубова Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма); *Богданова 2004*: Богданова О. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 – 90-е годы ХХ века – начало ХХI века) // Санкт-Петербург. Филологический факультет С.-Петербургского государственного университета, 2004. – С.282 – 283.; *Мержинская 2004*: Мережинская А. Русский литературный постмодернизм // Киевский национальный университет им. Т.Шевченко. – Киев, 2004. – С.170.

Настоящее исследование посвящено особенностям построения поздних постмодернистских текстов. На примере романа Т.Толстой «Кысь» рассматривается специфика использования мифологической символики, которая демонстрирует интертекстуальность текста и его стремление наравне с деконструкцией, иронией, демифологизацией – к нарративному единству, композиции, гуманистичности, созданию новых мифов, аксиологической шкале и духовной вертикали, которые восстанавливаются в картине мира.

Ключевые слова: *диалогизм, временная последовательность, хаос, семантика, символ, жанровый код, антиутопия, десакрализация, константа, интертекстуальность, стратегии, контекст, художественная стратегия.*

Таміла Котовська, асп. (Тернопіль)

ББК 821. 161. 2-3.9
УДК 82. 091

Художній світ підлітків у проекції американсько-українських стосунків (Григір Тютюнник, Дж.Селінджер)

У статті розглядаються типологічні відповідності поетологічних мотивів роману Дж.Селінджера «Ловець у житі» та їх відлуння в українській літературі. Звертається увага на вияв етичного світовідчуття підлітків у творчій спадщині Гр.Тютюнника таДж.Селінджера.

Ключові слова*: мотив прірви, світосприймання підлітка, стилістика, наративна стратегія, рецептивна теорія.*

Tamila Kotovska Artistic world of teenagers in American-Ukrainian relations projection (based on the works by Hr.Tiutiunnyk and J.Salinger)

The article deals with typological accordance of poetical motifs of J.Salinger's novel "The Catcher in the Rye" and their echoes in Ukrainian literature. The attention is paid to the ethical expression of the attitude of teenagers in a creative heritage of Hr.Tiutiunnyk and J.Salinger.

***Key words**: motif of abyss, teen outlook, stylistics, narrative strategies, receptive theory*

У статті «Підліток проти», яка є фрагментом книги Ю.В.Покальчука «Самотнє покоління», що опублікована 1972 року в академічному видавництві «Наукова думка», процитовано фразу Дж.Д.Селінджера з твору «Вище крокви, будівничі»: «Як страшно, коли кажеш: я тебе люблю, а на тому кінці телефонного дроту хтось у відповідь тобі кричить: «Що»?

Тодішній фрагмент монографії [Покальчук 1972: 97 – 121] відтворює та осмислює солідний контекст американської літератури, з приводу чого автор зазначав: «У сучасній американській літературі є чимало творів, де головними героями є діти або підлітки. Ми не ставили собі завданням проаналізувати всі твори, героїв яких можна віднести до молодого покоління американців. У нашій роботі розглядаються лише найголовніші твори, передусім ті, в яких діти, підлітки або юнаки змальовані у їх взаєминах з життям, де досліджується процес зростання особистості, її психічного і соціального дозрівання. Тому з поля зору нашого випали твори, де молоді герої змальовані в гумористичному плані, або ті, які наслідують традиційний «ніжний» (gentle tradition) стиль і надмірно сентиментальні в зображенні героїв і їхніх псевдо проблем» [Покальчук 1972: 113].

Звісно, кожен дослідник як реципієнт тексту має право і мотиви для вибіркового аналізу будь-яких творів на свій смак чи проекцій конкретних завдань, поставлених перед собою. Ці завдання скеровують вибір компетентного читача, а надто літературознавця, сформованого його епохою, суспільством чи інтерпретативною спільнотою. Ю.В.Покальчук 1960-70-х років не той Юрко Покальчук, який пізніше став «культовим» письменником.

Незважаючи на фізичну зрілість, герої різних творів літератури США, які порівнюються в дослідженні, діаметрально відрізняються за багатьма вимірами, обстоюють відмінні цінності. Автор слушно (але чи переконливо з погляду компаративістики і глибинної психології) твердив: «кожен юнак, який хоч трохи замислюється над життям, має якусь власну думку щодо життєруху свого суспільства, приходить до відчуження від суспільства з втраченими ідеалами, до зневіри в сучасних йому суспільних цінностях, а відтак – до протесту» [Покальчук 1972: 121].

Тому передруковуючи цей фрагмент 1984 року, упорядники згодом не могли утриматися від коментарів, на зразок примітки 2002 року: «багато моментів статті застарілі і не зовсім точні, але я зберігаю все, як є». Отож, хронотопні виміри будь-яких оцінних висловлювань підпадають під прискіпливе випробування новітнього порівняльного літературознавства, яке зобов'язане враховувати зміну та оновлення своєї парадигматики. Ця аксіома стосується також інших авторів інших текстів.

«Вселенські обшири» (за А.Погрібним) художніх задумів О.Гончара проросли талановитими творами в українській літературі низкою «шістдесятників», яких підтримував тодішній голова правління спілки письменників України. Окрім відомих поетів, були серед новобранців, як уже згадувалося вище і прозаїки Володимир Дрозд, Григір Тютюнник, Валерій Шевчук, у поетиці яких відлуння художнього світу Дж.Д.Селінджера було тоді і згодом (аж до тепер) безсумнівним. На відміну від фронтовика О.Гончара як «співця» бійців «визвольної місії» образного концепту «Прапороносців», молоді прозаїки були дітьми війни, зазнали лихоліття повоєнного періоду і недоброзичливої критики. «Катастрофа» В.Дрозда цей концепт промовисто тоді увиразнила у переносному і прямому цензурному вимірах. Натомість повість «Облога» із першої збірки «Деревій» Гр.Тютюнника (1969 рік) уявнила інші асоціації в своєму тексті. Навіть своєю стилістикою і наративною стратегією вона відбиває мовлення і світовідчуття дітей і підлітків воєнної пори. Вже перша сторінка повісті моделює оту проекцію: «Іду полем, бур'янищами, раз по раз обминаючи глибокі вирви з-під снарядів, ледве не вщерть налиті каламутною талою водою – відлига вже третій день, – і прислухаюсь до туману: чи не обізветься де-небудь колодязна корба, а може, потягне звідкись пахучим солом'яним димом – отак низом, при самій землі, бо в туман завжди низом

тягне. Але навкруги тиша. Тільки синиці посвистують та інколи прошелестить угорі невидима гайвороняча зграя – наче вітер у сосні.

Кра, крра… – зрониться тоді в туман, а перегодом, уже десь далі й глухіше, знову: – Крра…Крра…

Я хапаю з землі мокру грудку й навмання шпурляю в густе сіре місиво.

– Малча – ать! – гукаю щосили, бо знаю від старших, що гайвороння кряче не перед добром, а ще тому, що слово це замашне.

Я чув його, коли їхав у фуражному обозі до Знам'янки – великої розбитої станції. Хто й на кого кричав отак, не знаю, бо діло вночі, але слово мені сподобалось, як подобалось колись, іще до війни, батогом на череду ляскати» [Тютюнник 1969: 6 – 7].

Отак Гр.Тютюнник виявляє-імітує самосвідомість українського підлітка, в світовідчуття якого не тільки увійшло рідне довкілля, а й мовлення панівної нації. «– Стой, хто йдьоть! Ніхто не йде. Я це напевно знаю. Проте крикнути кортить. Бо моторошно самому в степу, серед багнюки й туману. Та ще й гайвороння кряче …» [Тютюнник 1969 : 7].

Розпочинаючи «нарис життя і творчості» Григора Тютюнника, уже після дочасної смерті письменника, Л.Мороз узяла епіграфом містку фразу самого Гр.Тютюнника: «Література – велика неправда про Правду». Про тогочасну літературну критику чуйний до слова письменник, у своєму щоденнику занотував: «Скільки не читав статей про свої оповідання, крім кількох зауважень, всі слабкі і неточні. Таке. Хоч самому сідай і пиши». Це було 1970 року, коли домінувала атмосфера стагнації і не пропускалося до друку «справедливе слово про письменника» [Мороз 1991 : 8].

Отже, обдарування Григора Тютюнника відчували всі компетентні читачі, констатуючи відсутність літературного учнівства, часто цитуючи іншу його тезу: «Немає загадки таланту. Є вічна загадка любові». Світосприймання підлітка – надчутливе: чіпке з проекції сьогочасності та поглиблене пам'яттю: «І знову йду. Під ногами джявкотить мокрий сніг, поміж бур'янами вода дзюрчить, до яруг пробивається, синички пурхають з бур'янини на бур'янину. А раз просто з-під ніг у мене заєць випорснув, аж грязючку в лице задніми лапами кинув. Одбіг кроків на п'ять і став, як пакілець: передні лапки до грудей приклав, вуха насторочив, а тоді як чкурне! Худий, забейканий – страх. Мокро ж. Я ось у ботинках і в обмотках аж за коліна, та й то забовтався, а він-то босий. І тікає, дурненький. Чи я б тебе зайняв? Роздивися б зблизька – інтересно, які в нього очі? – та й біжи собі на всі чотири боки…

Це кажуть так: «Чотири боки». А їх не чотири, безліч <…> Отак і забавляю себе то сим то тим <…> щоб не так нудно було йти, починаю згадувати, як мені жилося до війни <…>. Далі мені не хочеться згадувати, та й нічого хорошого згадати. Хіба те, що бабуся сказали перед смертю…» [Тютюнник 1969 : 7 – 9].

Зумисне вибірково вибрані з тексту повісті рецептивні деталі-подробиці, які презентують світовідчуття сироти Харитона, що мандрує в обложену ніч, повільно увиразнює мотив, подібний до Селінджерівської прірви у житі: здалося Харитонові, що «тягло, немов од ставка, або річки. Аж воно не ставок і не річка, а *провалля.* Кругом бур'яни мало не по плечі мені, а посеред них – *провалля*. На дні туман лежить, і в туман люди гомонять, діти плачуть <…>. Задрімав. Аж чую крізь сон – літак гуде <…>. «Наш» <…>. Потім літак затих, а над *проваллям* ракета повисла» [Тютюнник 1969 : 10]. Учив дідусь Харитона, як старцювати і випрошувати в людей допомоги: «Це перше діло – в очі дивитися, у Божий колодязь зазирнути. Тоді, брешуть, дадуть. Коли втікачі поїли печених буряків, «літак, – оповідає хлопчик, – таки влучив у *провалля*, і діда вбило, а мене тільки з покутка викинуло…» [Тютюнник 1969: 13]. Так і виживає Харитон, як «сирота, старець, приблуда», остерігаючись, щоб люди не оддали «в патронат чи ще кудись». Спілкуючись у прифронтовій смузі з різним людом, спостерігаючи справжню й облудну любов, підліток пізнає людські стосунки з подачі Мелані. У пригодах блукання поміж різними людьми, підліток під час воєнної веремії поборює свій страх і на шляху дозрівання, набуття дорослості зізнається: «я зі страхом відчуваю як десь глибоко в душі зав'язується й росте вже знайомий, звіданий мною гулкий сум і втома від цього печального сонця та гайворонячих тіней на ньому, а ще від безсилля

збагнути, що коять дорослі. Їхні стосунки завжди полишали в мені липучу, як павутина нудьгу…» [Тютюнник 1969: 50].

У такий спосіб пізнавав український підліток і німецький вояцький менталітет, грузинсько-українські взаємин під час війни. Отож Харитон Дем'янович, як сам з волі автора себе називає, виносить урок людяності: «За час своїх мандрів я бачив багато закоханих і знав, що таке кохання, бо від мене з цим не крилися, просто не зважали на мене, і з того, як сміливо, навіть зухвало – весело Катя зустрічалася із Стоволосом очима, я зрозумів, що вона грається з ним, а не любить» [Тютюнник 1969 : 69].

Гр.Тютюнник володів цнотливо етичним світовідчуттям підлітків, які вирізнялися серед своїх ровесників навіть у воєнному лихолітті. Він наділяв персонажів «Облоги» умінням розрізняти «чисте» від «брудного» у стосунках людей. Так, проектуючи у тексті таку модель, він написав, про героя-персонажа Харитона Дем'яновича: «Піймавши себе на тому, що надто довго(!), з якимось нуднувато-гарячим приливом у грудях дивився туди, де ворушиться Катина сорочка, я хутко відвернувся до віконця, відчуваючи, як щоки мені обсипає жаром од незнаного раніше приємного сорому…Канонада не вщухала аж до ранку» [Тютюнник 1969 : 73].

Мандруючи у прифронтовій смузі, випадково зустрічаючи тілесно-духовні стосунки молоді і дорослих українців – земляків і чужинців, Харитон озвучує отой, раніше незнаний йому, «досвід». І при тому пробує усвідомити і словесно позначити таке світовідчуття: «… вперше за дванадцять років життя опинився серед чужих людей, а може, то підстрелена качка та мовчазні зів'ялі сади нагнали суму. Не знаю. Але ненадовго, бо відчуття безмежної волі, радість від того, що попереду на мене чекає великий незнаний світ і ніхто мені в ньому не вказ, підвели мене з гарячої землі під чиїмось тином, і я пішов собі вузенькою вуличкою попід вербами, ринаючи із тіні в сонце і знову в тінь» [Тютюнник 1969: 75]. Подібне загострене сприйняття світу стимулює думку хлопця про «відчуження» у рідному краї. Коли один з симпатичних йому, фірман Калюжний, радив іти у Полтавщину, щоб «не кортіло мандрувати», запідозрюючи, що хлопець зумисне відбився від рідні, Гр.Тютюнник, як всюдисущий і всезнаючий наратор, укладає в уста Харитона таку мотивацію-пояснення: «Не я від рідні, а рідня від мене, – сказав я, відчуваючи, що не можу і не *хочу* брехати далі – заморився. Та й кому б я ще сказав правду, хто нею цікавився за ці три роки?» [Тютюнник 1969 : 80].

Розповівши про те, як його тата перед війною забирали військові, а мати надривно ридала, хлопець ще пригадав пораду бабусі: «Дивися ж Харитончику, оно твій тато! <…> Боже, дитино моя сердешна … Та хіба ж я на те його народила, Господи?!» [Тютюнник 1969 : 83]. Тоді підліток збагнув усе і заплакав. Заново переживаючи в своїй оповіді давнє відчуття, брутальні крики конвоїрів, Харитон пам'ятав, як Калюжний втішав підлітка проказувавши вірші, які йому при цьому зринали в пам'яті: «І виріс я на чужині», «Їде брат мій в армію». Письменник передає в тексті роздуми Калюжного, колишнього вчителя: «обиватель, коротше кажучи, виживає, бо він, як паразит, краще пристосований до життя, має більш розвинений інстинкт самозбереження. Всяке насильство над людським духом і тілом – то найкраще добриво для обивателя, як, скажімо, гній для черв'яка <…> тоді ми, люди, зможемо сказати: ми остаточно подолали в собі звіра» [Тютюнник 1969: 91].

У такій ситуації Гр.Тютюнник зображує випадкову і безглузду смерть вчителя – старого солдата Калюжного. Під кінець повісті «Облога» відбувається емоційне гартування підлітка Харитона, який текстуально озвучує своє дозрівання – очищення: «Тверда, мов петля, судома звела мені горло, я не плакав, лише пищав тоненько, пробував одкашлятися, однак з того виходив тільки дужчий писк; голова наливалася чимось гарячим, заболіли вуха й шия. Я не відчув, що падаю, поринаю в тепле грузьке місиво ночі, схопився руками за холодну яблуневу гілляку, але не втримався …» [Тютюнник 1969 : 97]. <…> «Що було далі, не пам'ятаю …» [Тютюнник 1969 : 99].

У такому новелістичному закінченні повісті Гр. Тютюнника маємо функціонально-естетичний відповідник образного мотиву «прірви», заданої концептом Дж.Д.Селінджера, але

поінтерпретований в іншій культурі, хоча у подібних ситуаціях, які переживав підліток воєнної пори.

Як відзначила Л.З.Мороз, Гр.Тютюнник у низці своїх оповідань і повістей («Облога» і «Климко») створив «психологічний портрет покоління», увиразнивши процес «формування й усталення визначальних особливостей» [Мороз 1991: 37]. Герої Тютюнника «віддзеркалюють його стривожену, поранену – з дитинства! – душу» [Мороз 1991 : 38]. У щоденнику письменник ще 1961 року занотував: «Треба написати повість про хлопчика років 11 – 12. Війна. Каліцтво і запізнілий розвиток. Писати від «Я»» [Мороз 1991]. Така повість з'явилася і називалася «Облога». У ній, за твердженням тієї ж Л.Мороз, «досягнуто найвищої міри концентрації художнього змісту» [Мороз 1991 : 41]. Болючі спогади хлопчика перепліталися з жорстокою реальністю [Мороз 1991: 53]. Л.Мороз, оцінюючи лаконізм Гр.Тютюнника, співвідносила цей твір з письмом Антуана де Сент-Екзюпері, який твердив: жити – означає повільно народжуватися [Мороз 1991: 53 – 54]. У такому стильовому вимірі створено й образ Климка з однойменної повісті [Тютюнник 1985: 78 – 122]. Цей образ виявляється складнішим, ніж образ Харитона з повісті «Облога». Тут «художньо тонко поєднується вразливість і стійкість, дитяча полохливість і відчайдушність, а страждання певною мірою загартовує його витривалість» [Бабишкін 1968*:* 55].

У сюжетно-фабульній канві повісті «Климко» це дуже добре проглядається. Йдучи восьмий день на схід роздобути малій дитині солі, Климко ночував там, де його заставали ніч і втома. У такій ситуації підліток зображений в експозиції, з якої починається текст твору: «Климко прокинувся від холодної роси, що впала йому на босі ноги (видно, кидався уві сні), і побачив над собою скам'яніло-бузкове небо, яким воно буває лише восени на сході сонця, – без жайвороння, без легких з позолотою хмарок по обрію, без усміхненої радості пробудження. Климко підібгав ноги під поли діжурчика, щоб зогрілися, й онімілою тремтячою рукою дужче розгорнув солому напроти очей. Він спав під скиртою» [Тютюнник 1985: 78]. У такий спосіб всюдисущий і всезнаючий розповідач Гр.Тютюнник презентує читачам екзистенційне єство сироти, що «жив у двох з дядьком Кирилом, відколи осиротів» [Тютюнник 1985*:* 79]. Хронотопні виміри самопочуття хлопця розширюються, поглиблюючись так навально, що вже через декілька сторінок тексту появляється відомий нам уже концепт – образ. «Він отак би й виріс серед уквітчаних тих ночей, якби не настали ночі інші, ночі без вогнів. Зосталися лише звуки, ті, що завжди, але в пітьмі вони спохмурніли і долинали наче з глибокого *провалля*» [Тютюнник 1985*:* 81]. Удосвіта дядька Кирила привезла дрезина-рейковоз: бомба влучила у цей нехитрий засіб пересування. Розпочалися поневіряння підлітка в окрузі аж до Донбасу. Йому чинили перешкоди німецькі вояки, допомагали, виручали чуйні земляки. Надчутливий письменник, здійснюючи психологічний аналіз, анатомував кожну клітинку вимученого тіла Климка. Отож він писав, немов ренгеном просвічував хлопчину: «Найдужче боліли ноги зранку після ночівлі. Але Климко вже знав, що бити їх не слід, а треба легенько розтирати, поляскати долонями і перші кілька кілометрів іти помаленьку. Далі вони вже не боліли, йшли собі слухняно, тільки німо дзвеніли кожною жилочкою» [Тютюнник 1985: 89]. Він згадував свою станцію. Спав на голому столі посеред пацюків. «Стрічав змучених голодом людей. Йому допікав курячий бенкет, який вчиняли італійські солдати… Так для цього й однолітка Зульфата «кінчався вересень і почався жовтень» [Тютюнник 1985: 101]. Климко крокував у Слов'янськ по сіль. Поліцаї ловили бранців для роботи в Німеччину. Старші жінки йому співчували: «А ти бідовенький… Не знаю» – відповідав Климко, бо «без пам'яті був трохи не три дні» [Тютюнник 1985*:* 113 – 114]. Тітка Марина радила довго не йти пішки і напучувала: «Прощай, синочку… Так хотілося мені тебе зоставити в себе, такий ти мені любий став, як ішла тоді з го́рода, як хворів, – серце б тобі увірвала» [Тютюнник 1985: 118]. Коли німці виганяли з платформ прифронтових поїздів блукаючий люд, Климко ударився так об землю, що не міг підвестися, «застогнав і поповзом, ковзаючи ліктем по грязюці й тягнучи за собою клунок, вибрався з калюжі» [Тютюнник 1985*:* 120 – 121]. На підступах до рідного містечка «вдарила довга автоматна черга. <…> Климка штовхнуло в груди і обпекло так боляче,

гостро, що в очах йому попливли червоногарячі плями <…> він тихо ойкнув і впав. А з пробитого мішка білою цівкою потекла на дорогу сіль… » [Тютюнник 1985: 122].

Під кінець повісті, в цьому заключному епізоді Климко ще почув, що його хтось окликав, та «з гарячої пітьми і нічого більше не чув». Так трагічно увірвалося життя підлітка і замкнувся в кільце образний концепт «прірви» – пітьми. У такий спосіб у парадигматиці художньої літератури ще в 50-х роках XX століття показувалося, що взаємини між материковою Україною і США мали складний, не лінійно-хронологічний характер, а спіралеподібний, що вкладався в зворотно-поступальний вимір рецептивної теорії. Подібна звивиста конфігурація стосунків обох народів позначалася навіть на біографіях і долях письменників різних поколінь.

Література: *Бабишкін 1968:* Бабишкін О. Олесь Гончар / О. Бабишкін. – К. : Дніпро, 1968. – 322 с.; *Мороз 1991*: Мороз Л. З. Григір Тютюнник : нарис життя і творчості / Л. З. Мороз. – К. : Дніпро, 1991. – 207 с.; *Покальчук 1972*: Покальчук Ю. В. Самотнє покоління : молодь у сучасному романі США і теорія відчуження / Ю. В. Покальчук. – К.: Наук. думка, 1972. – 273 с.; *Тютюнник 1969*: Тютюнник Гр. М. Деревій : повість та оповідання / Гр. М. Тютюнник. – К.: Молодь, 1969. – 179 с.; *Тютюнник 1985:* Тютюнник Гр. М. Твори. Кн. 2 : Повісті / Гр. М. Тютюнник. – К. : Молодь, 1985. – С. 78 – 122.

В статье рассматриваются типологические соответствия поэтолоических мотивов романа Дж.Селинджера "Ловец во ржи" и их отзвуки в украинской литературе. Обращается внимание на проявление этичного мироощущения подростков в творчестве Гр.Тютюнника и Дж.Селинджера.

***Ключевые слова**: мотив бездны, мировосприятие подростка, стилистика, стратегия нарации, рецептивная теория.*

Олександра Лотоцька, к.філол. н.(Тернопіль)

УДК 82.091
ББК 83.3 (4)-3

Гра як орнаментування в наративній організації новел О.Генрі та Аркадія Любченка

У статті розглядається тенденція мистецької гри як "орнаментування" у побудові наративу художнього тексту. Евристичну плідність і ефективність протягом аналізу виявив наратологічний концепт "еквівалентності" (поетичної структури наративу, яка детермінується у позачасових зв'язках тематичних і формальних мотивів, зіставленнях і протиставленнях у тексті, що оголюють кут зору персонажів та зовні безпристрасного оповідача), докладно розроблений німецьким славістом В.Шмідом.

***Ключові слова:** гра, поетизація прози, орнаментальна проза, ліризація, наратив, еквівалентність, тематичні і формальні еквівалентності.*

O. Lototska. The game as "ornamenting" in O.Henry's and A. Lyubchenko's short stories narrative organization.

The game as "ornamenting" and one of the principles in narrative construction is discussed in the article. The narratological theory of "equivalency" elaborated by V. Shmid is rather efficient through the analysis of literary paradigms development.

***Key words**: game, prose poetization, ornament prose, lyrization, narrative, equivalency, thematic and formal equivalencies.*

У художній літературі, тобто мистецтві слова є різниця, якої не знають інші мистецтва, – це вірш і проза, тобто дві основні форми словесного вираження. Протиставлення поезії та прози як двох типів словесного мистецтва не є абсолютним: вони являють собою основні форми художньої мови, які то відчутно розрізняються, то гранично зближуються й виявляють своєрідні перехідні форми (Л.О. Новіков). Розвиток цих жанрів включає їх взаємозв'язок і взаємовплив. Особливості художніх творів таких жанрів є предметом вивчення поетики, науки про побудову літературних творів та систему естетичних засобів, які в них використовуються.

Описуючи детермінований принципами оповіді художній світ новел О. Генрі та українських митців початку XX століття, вважаємо доцільним розглянути *наукову проблему*, яка полягає у застосуванні тих «поетичних» прийомів прочитання фікційної прози, що їх

В.Шмід називає еквівалентностями і пропонує використовувати при аналізі творчості російських письменників-прозаїків, починаючи з О.С. Пушкіна.

Поняття поетичності художнього твору має безпосередній зв'язок з поетизацією прози. Саме їй, – слушно зауважує С. Павличко, – належить заслуга зламу традиційного наративу [Павличко 2002: 133]. Поетизація прози як принцип організації художнього твору виразно виявилася в ліричних новелах американського письменника О. Генрі та українського літератора А. Любченка, які є матеріалом нашого дослідження та мають ознаки художньо-стилістичного різновиду словесного мистецтва, що поєднує в собі характерні риси прози і поезії. Для його позначення в дослідницькій літературі використовуються різні терміни: «поетична», «поетизована», «лірична», «ритмізована» проза та ін. За Л. Новіковим, у роботі надається перевага терміну «*орнаментальна проза*», тому що глибоке впровадження в оповідь поетичних прийомів, їх проростання виправдовує поняття «орнаменталізм»: неодмінним для орнаменту є повтор тих чи інших образних мотивів, стилізованих деталей образного цілого [Новиков 1990]. А орнамент, – за Р. Мовчан, – «це знак чогось, сукупність якихось зашифрованих змістів, сенсів, він водночас є результатом і знаком гри» [Мовчан 2008: 285].

Феномен орнаментальності, на думку вчених, виявляється у різні періоди історії літератури: його можна знайти вже в давньоруській літературі в стилі «плетива словес» (Д. Ліхачов), літературі XIX століття (у творчості О. Пушкіна, А. Чехова, Ф. Достоєвського (В.Шмід), але найчастіше в літературі XX ст. У зв'язку з цим у сучасній науці як самостійне художнє явище виділяється орнаментальний стиль. Важливими у ньому стають звернення слів до інших слів у тексті, їхня взаємодія за аналогією чи контрастом, що притаманно поетичному тексту. Саме структурний зв'язок з поезією дозволив усвідомити даний стиль як якісно нове явище. Основою орнаментальної прози, за спостереженням Г. Бахматової, є орієнтація на «відображення часу іншими, некласичними засобами, демонструючи перевернуте співвідношення між об'єктивним і суб'єктивним світом» [Бахматова 1989: 20]. Дослідниця зазначає, що у процесі формування орнаментального стилю в українській прозі 20 – 30-х рр. XX століття «можна виділити три джерела: оновлення реалізму за рахунок використання нереалістичної поетики на рівні стилю; художні пошуки й боротьба модерністських течій; проміжні явища, де реалізм і модернізм складно поєднувалися на рівні як стилю, так і методу» [Там само: 16].

Орнаментальну прозу як явище першої половини XX століття найточніше характеризує поняття «ліризація», тому що це художнє явище виникло завдяки рішучим експериментам письменників-модерністів, свідомому привнесенню в текст поетичних елементів. Поетичні прийоми в орнаментальній прозі – це не просто окремий прийом, а основний конструктивний принцип організації тексту. Іншими словами, письменникам-орнаменталістам властивий рух від безпосереднього прийому у тексті до змісту, що особливо підкреслено у творах О. Генрі та А. Любченка.

Ліричні новели О.Генрі написані в традиційній для малої форми розповідній манері від третьої особи. Якщо їх розглядати з погляду літературної традиції, то вони близькі до «оповідань на сторінку» А.Чехова (М. Чудакова). У них, як слушно зазначила ще у 40-х роках Т.Сільман, О. Генрі «шукає незвичайного в звичному, романтичного у повсякденному, поезії в прозі» [Сильман 1946: 11]. Ці новели можна назвати поетичними з формальної сторони, яка, як відомо, формує і змістовну: в силу своєї лаконічності у них присутня словесна «густота», властива віршам, дотримується принцип «тісноти віршового ряду».

Українська орнаментальна проза перших десятиліть XX століття тяжіла до малих жанрових форм, «усуціль ліризованих, де за лаконічною зовнішньою будовою часто був прихований вселенського масштабу смисл» [Яремкович 2006: 46]. Саме жанр поезії у прозі, на думку М. Яремкович, був «доброю можливістю показати плинну, зрушену з місця дійсність, сповнену нестабільності, непевності» та водночас передати «внутрішню силу, волю, віру й переконання активних учасників тієї грандіозної перебудови життя», їх болі, слабкості та трагедії [Яремкович 2006: 46].

Аркадій Любченко не вважається однією з ключових фігур української літератури 1920-х років, але його творчий доробок заслуговує на увагу з тих причин, що еволюція письменника певним чином відзеркалює ті творчі шукання, які були характерні для більшості митців 20 – 30-х рр. А. Любченка по праву можна вважати майстром поетизованої прози в українській літературі. У новелах і повістях письменника, майже невідомого сучасному читачеві, бачимо спробу синтезувати реалістичну й романтичну манеру викладу. Експериментальний шлях прози А. Любченка почав розвиватися паралельно реалістичному і, окрім певної долі «романтики», настрою 20-х років, успадкував ще й дещицю романтизму, імпресіонізму і деякі риси експресіонізму. Розпочавши експериментувати зі стилістикою, ліризуючи нарацію, утворюючи орнаментальні зачини у «Зямі», прозаїк пішов далі у новелі «Гайдар», вдаючись до орієнтирних романтичних зразків, що базувалися на фольклорній традиції. «Гайдар» А. Любченка – за манерою, тематикою, організацією твору – певною мірою перегукується з «Легендою» М. Хвильового й писався, радше, як мистецький пошук. Новел такого кшалту, як «Гайдар», «Зяма», в дискурсивній практиці прозаїка обмаль, проте якраз вони є індикаторами можливого впливу прози М. Хвильового й експресіонізму на творчу манеру А. Любченка.

Зупинимося на явищах *еквівалентності* в новелах О. Генрі та А. Любченка. Наратолог В. Шмід розрізняє *тематичні і формальні еквівалентності*: «Тематична еквівалентність ґрунтується на актуалізованій тематичній ознаці, тобто на відібраній для даної історії властивості, яка поєднує два чи більше елементи історії... За наративною субстанцією... розпадається на еквівалентності персонажів, ситуацій і дій» [Шмид 2003: 247].

Цікаву еквівалентність персонажів знаходимо в новелі О.Генрі «Споріднені душі». Незважаючи на опозицію героїв (злодій – шанований обиватель), переважає схожість – обом дошкуляє ревматизм: «Вам, знаєте, пощастило – адже ми з ревматизмом давні приятелі. І теж у лівій. Усякий інший продірявив би вас наскрізь» [Генрі 2005: 447]. Саме тому вони знаходять спільні інтереси – які ліки найкраще допомагають від цієї недуги. Закінчується новела ще однією парою, цього разу, гетероперсональних еквівалентностей ситуацій. Злодій і обиватель ідуть випити разом (схожість). Опозиція утворюється завдяки комічній ситуації:

– Ледве не пішов без грошей, – сказав він (обиватель)... Злодій схопив його за рукав.

– Гаразд, пішли, – сказав він грубувато. – ...Я вас запрошую. На випивку вистачить» [Генрі 2005: 449].

Схожу еквівалентність використав і український новеліст у творі «Два листи». Історія в історії (текст у тексті) – так можна охарактеризувати композицію новели. Немолодий чоловік отримує листа. Автор листа, молода дівчина, пише своєму другу дитинства Миколі про своє життя. Її розповідь сповнена яскравих спогадів, енергії, нових вражень й оптимізму. Вона запрошує Миколу приїхати до Харкова: «І якщо буде можливість, раджу завітати сюди, до нас, подивитись, як тут кипить життя, переконатись, як переможно ступає історія, повчитись, як треба бути сильним, рішучим, життєздатним» [Любченко 1999: 242 – 243]. Несподіваною розв'язкою новели є те, що адресат послання вже не зможе цього зробити. Читач раптом дізнається, що навіть читає лист не Микола, а його сусід Михайло. Новелістичний пуант разючий: невідправлена відповідь Михайла була лаконічною. В кількох реченнях описується деградація Миколи і його смерть. У такий спосіб новеліст зіставив дві різні долі. Творцями їх були самі люди, які по-різному ставились до життя.

Еквівалентності ситуацій і дій можуть бути *ізоперсональними* (відносяться до одного персонажа) та *гетероперсональними* (належати різним персонажам) [Шмид 2003: 248]. У новелі «Фараон і хорал» спостерігаємо ізоперсональну схожість між діями безпритульного Сопі потрапити до в'язниці на Острові, яка «правила йому за квартиру взимку»: шестикратні порушення громадського порядку, прагнучи бути заарештованим, і всі даремно. І ось тоді, коли герой "під впливом музики, що линула зі старої церкви», вирішує знову стати людиною і перемогти «зло, яке полонило його», утворюється еквівалентність-опозиція: полісмен ні за що забирає його: «На Острів, три місяці, – постановив наступного ранку суддя» [Генрі О. 2005: 56].

Гетероперсональна еквівалентність дій відіграє важливу роль у творах О. Генрі. «Тут за очевидною схожістю дій часто приховується глибокий контраст, і навпаки – протилежне нерідко виявляється цілком сумісним» [Шмид 2003: 249]. Такий приклад несподіваної гетероперсональної еквівалентності зустрічаємо в новелі «Санаторій на ранчо». У ній розповідається про зустріч городянина з людиною із Техасу. «Цвіркун» Мак-Гайр – «колишній боксер категорії пір'їни, жокей, хитрун, спеціаліст у картах і постійний відвідувач барів та спортивних клубів», програвши останні гроші, хворий і роздратований, потрапляє на ранчо Кертіса Рейдлера, який запросив його, завіривши, що сухе і здорове повітря прерії – кращий засіб поправити здоров'я [Генрі 2005: 112]. Зображається зустріч двох ідеологій, двох різних поглядів на життя. Рейдлер ніяк не може зрозуміти, чому його безкорисний намір допомогти слабкому і хворому, недоступний життєвим уявленням Мак-Гайра, а останній не може повірити в добрі наміри скотаря. Наратив побудовано на системі контрастів. Рейдлер зображений як уособлення фізичної могутності і душевної чистоти: «На зріст шість футів два дюйми і широкий у плечах, він був, як кажуть, відкритою душею. Захід і Південь зійшлися в ньому» [Генрі 2005: 114]. На противагу йому, «Цвіркун» був «п'ять футів один дюйм ... Гострий погляд, гострі щелепи й підборіддя, шрами на кістлявому зухвалому обличчі, сухе жилаве тіло, яке вийшло живим із багатьох оказій, – цей хлопець, задерикуватий з вигляду, як шершень, не був явищем новим чи незвичайним у цих краях» [Генрі 2005: 114]. Душа Рейдлера відкрита для добра. Мак-Гайр, навпаки, «оцінював людей міркою мешканця тісних міських кварталів» [Генрі 2005: 115]; «Він не фермер, – міркував полонений, – та й на шахрая не схожий. Що за птах? Ну, будь напоготові, «Цвіркуне», – чи не краплена в нього колода?» [Генрі 2005: 114]. Якщо для Рейдлера людяність і солідарність – це природне ставлення до людини, то Мак-Гайр в кожному бачить ворога. Але повітря і земля повернули «Цвіркуну» радість, любов до життя і здоров'я.

На контрастах побудована і відома новела А. Любченка «Via dolorosa» («Скорботний шлях»), яка дуже нагадує твір американського автора «Поки чекає автомобіль»: кінець новели є антитезою елегійному її початку; протиставляються персонажі твору: романтичний юнак із низів і бездушна цинічна панна. Падіння суспільного статусу останньої натякає на ті зміни, що відбулися в суспільстві. Твір має обрамлення й своєрідну композицію. У новелі застосована персонажна наративна ситуація: герой-оповідач у надвечір'я прогулюється парком. Перед ним розкривається прекрасна картина згасаючого дня. Запізнілий промінь вихоплює з сутінків жіночу постать, і персонаж поринає у спогади про своє минуле кохання: він, бідний парубок, знайомиться з шляхетною панночкою: «Цнотлива, з повільними рухами, вона виходить у білому вбранні і, стомлено глянувши, сідає у лонґшез» [Любченко 1999: 115]. Наратор, розповідаючи про романтичне кохання, іронізує, оскільки старий кінь-шкапа став свідком і персонажем у «благородній комедії». Сюзен виявляється нудьгуючою панночкою, яка дозволяє собі флірт з бідним водовозом. Сентиментальний спогад переривається зустріччю в парку з реальною Сюзен, яка стала пропащою жінкою. Вона дуже змарніла й змінилась: тепер це одягнена в чорне самотня жінка, але в героя виникає сумнів: «Невже чорний скромний одяг був тільки захистом цинізму, а зажура – тільки насмішкою?» [Любченко 1999: 120]. Але ця зустріч не засмучує героя, адже його кредо подібне до думки його товариша: «Життя! В ньому стільки переконуючої сили й повноти, що трудно дозволити собі байдужість чи слабкість» [Любченко 1999: 114]. Підсумковим акордом звучить фабрична сирена, яка сповіщає герою, що завтра знову буде новий день, який породить нові сподівання і мрії.

Контрасна у своїй основі орнаментальна поетика руйнує норми традиційних прозових жанрів. Дійсність практично розпливається у складній, вишуканій тканині оригінальних поетичних образів. На нашу думку, однією з прикметних рис орнаментальних творів О. Генрі і А. Любченка є те, що обидві площини художнього тексту – завуальована дійсність та яскравий поетичний символ чи знак – слово-образ – однаково могутньо промовляють до реципієнта.

У хрестоматійній новелі «Дари волхвів», як і в більшості інших сюжетних творах О. Генрі, сюжет досить банальний: кожен з героїв жертвує найдорожчим в ім'я кохання.

Однак автору в лаконічній формі без детального психологічного опису душевних хвилювань персонажів удалося передати складність внутрішніх переживань героїні. Психологічна ситуація подана в завуальованій формі через орнаментальні прийоми. Побачити її читачу допомагають певні еквівалентності в тексті: за кожною предметно-зоровою деталлю вгадуються змістові атрибути мінливого внутрішнього світу героїв. У новелі «Дари волхвів» чотири рази виникає фразема-еквівалентність «один долар вісімдесят сім центів», звертаючи увагу читача на важливій для оповідання події [Генрі 2005: 9 – 15].

Основною ознакою орнаментальної прози є її особлива поетична мова, для словесної організації якої характерні повтор і виникаючі на його основі лейтмотиви. Вони виконують різні функції в наративі: при достатньо розробленому сюжеті лейтмотиви існують ніби паралельно, а в тому випадку, коли сюжет ослаблений, лейтмотивність компенсує його відсутність. Лейтмотивом може стати будь-який елемент тексту – слово, фраза, деталь, риса портрету, характеру персонажа, окремий епізод, що повторюється в тексті щоразу в новому варіанті, стає «пронизуючим». У такий спосіб текст ускладнюється, стає семантично більш насиченим, він уже не розрахований на пасивне сприйняття, неоднозначність орнаментального тексту вимагає співтворчості з боку читача.

Мовні характеристики персонажів – найважливіший засіб оцінки у творах О. Генрі та А. Любченка. Їм досить однієї-двох реплік, щоб передати внутрішній світ персонажа та своє ставлення до нього. У діалозі рельєфно вимальовується ніби сам по собі людський характер, а авторська оцінка, розчиняючись у мові героя, лише іноді виявляється в невеликих коментарях-ремарках. Обидва письменники уже в ранніх своїх оповіданнях є тонкими стилістами, які майстерно поєднують діалог та авторський опис. Вони володіють мистецтвом індивідуалізації та соціальної типізації мови; характер персонажа виявляється в діалозі, жесті, а деталь несе авторське оцінювання. У коротких авторських описах великого значення набуває художня деталь. Відбираючи деякі подробиці, акцентуючи на них увагу, письменники повертають предмет та особу до читача їх визначальною стороною. О. Генрі не створює розгорнутих побутових картин, він помічає деякі характерні риси, деталі. Містка деталь є заміною докладних соціально-побутових характеристик героїв та обставин, що зображуються у творі. Так, у новелі «Дари волхвів» численні виразні деталі підкреслюють злиденне існування Юнгів (кнопка дзвінка не працює, табличка на дверях потемніла, дзеркало тріснуло). Деталі доповнюють одна одну, посилюючи цим цілісне враження. Пейзажні замальовки в ранніх оповіданнях частіше відсутні («Заради любові до мистецтва», «Золото і кохання», «Кімната на горищі») або є мінімальними («Дари волхвів»: «Вона тепер стояла біля вікна і сумно дивилася на *сіру* кішку, яка гуляла по *сірій* огорожі вздовж *сірого* двору» (курсив наш. – О. Л.) [Генрі 2005: 10].

Різні види і комплекси повторів здатні синтезувати орнаментальне поле підвищеної образності та змушують читача адекватно відреагувати на приховану авторську мотивацію у виборі слова, підказують рух авторської думки і є причиною посилення експресії. Повтори слів і фраз у межах одного твору – характерні риси стилю О. Генрі та А. Любченка, які, очевидно, вважали, що від багаторазового свідомого повторення слів їхнє значення обов'язково сфокусується, проясниться при сприйнятті. «Пані, які роз'їжджають по магазинах в екіпажах, вам цього не зрозуміти. Дівчата, чиї гардероби поповнюються на батьківські гроші, вам не зрозуміти, вам ніколи не збагнути, чому Мейда не відчула холодних крапель дощу в День Подяки... Я повторюю, вам цього не зрозуміти» («Пурпурна сукня») [Генрі О. 2005: 189]. Лейтмотивом у новелі А.Любченка «Via dolorosa» проходять слова шляхетної панночки «Je m'ennuie» (франц. «Мені скучно») [Любченко 1999: 113 – 121].

В. Шмід називає усі вище перераховані прийоми «формальними еквівалентностями», які підкреслюють, виявляють приховану чи створюють неіснуючу досі тематичну еквівалентність, активізуючи тематичну ознаку, що не була відібраною в історії [Шмид 2003: 251 – 258].

Орнаментальний стиль і пов'язане з ним імпресіоністичне «бачення» новел письменника – це результат пошуку нових можливостей власного художнього «голосу», здатного донести до читача найбільш хвилюючі проблеми, оптимально й адекватно виразити

світовідчування письменника, багато в чому екзистенціальне. Центральне місце у творчості О. Генрі займає проблема «маленької людини» та її існування. Звернення письменника до сутнісних основ буття було обумовлено прагненням до щирості в зображенні «правди життя» – часто суперечливої, далекої від офіційних ідеологічних установок, дуже індивідуальної. Людське буття для О. Генрі – це, насамперед, потік переживань, «внутрішня біографія» особистості. Лейтмотивна структура, система образів, сюжети в аналізованих творах новеліста будуються навколо декількох ключових домінант, таких як «свобода» і «самотність, «щастя» і «страждання», «любов» і «ненависть», «доля» і «випадок».

Наші спостереження виразно вказують на гру оповідача цього разу — прозаїчним і поетичним дискурсами. Подібна гра приводить до того, що в нарративі О. Генрі і А. Любченка закладено два принципово відмінних сприйняття зображуваних подій, а у певних випадках це навіть сприяє виникненню двох різних точок зору на те, що відбувається – нараторіальної (коли наратор використовує при передачі подій власну точку зору) і персональної (при якій наратор передає події, застосовуючи точку зору одного чи декількох персонажів), внаслідок чого твір стає двовимірним [Шмид 2003: 127 – 130].

Таким чином, наративні можливості у творчій практиці американського та українського письменників постають перед читачем у сукупності цілого ряду тенденцій, процесів та напрямків, які вичленовуються з багатої текстури новелістики О.Генрі та А.Любченка. Пошукова різнорідність феномена митців, їх творчий поліфонізм, експериментування з нетрадиційними формами позначилися на складності усіх цих тенденцій. Проте сам факт їх використання засвідчує гнучкість та своєрідність творчої методи класиків літератури.

Література: *Бахматова 1989:* Бахматова Г. Український орнаменталізм: загальне і своєрідне (До проблеми концептуальності стилю) / Г. Бахматова // Радянське літературознавство. – 1989. – № 2. – С. 14 – 23.; *Генрі 2005:* Генрі О. Вождь червоношкірих : оповідання / О. Генрі. – Харків : Школа, 2005. – 464 с.; *Любченко 1999:* Любченко А. Вибрані твори / А. Любченко ; передм. Л. Пізнюк. – К. : Смолоскип, 1999. – 520 с. : портр. – (Розстріляне Відродження).; *Мовчан 2008:* Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія. – К.: ВД "Стилос", 2008. – 544 с. ; *Новиков 1990:* Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / Л. А. Новиков. – М. : Наука, 1990. – 181 с.; *Павличко 2002:* Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; передм. Марії Зубрицької. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 679 с.; *Сильман 1946:* Сильман Т. О. Генри : [предисловие] / Т. Сильман // Короли и капуста : избранные рассказы / О. Генри ; пер. с англ. под ред. М. Лорие ; предисл. Т. Сильман. – М., 1946. – С. 3–14.; *Шмид 2003:* Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.; *Яремкович 2006:* Яремкович М. Орнаменталізм прози Гната Хоткевича // Дивослово. Українська мова і література в навчальних закладах. – 2006. – № 4. – С. 46 – 49.

А. Лотоцкая. Игра как "орнаментирование" в нарративной организации новелл О.Генри и Аркадия Любченка.

В статье рассматривается тенденция художественной игры как "орнаментирования" в построении нарратива художественного текста. Эвристическую плодотворность и эффективность в ходе анализа обнаружил нарратологический концепт "эквивалентности" (поэтической структуры нарратива, которая детерминируется во вневременных связях тематических и формальных мотивов, сопоставлениях и противопоставлениях в тексте, которые обнажают угол зрения персонажей и внешне бесстрастного рассказчика), подробно разработанный немецким славистом В. Шмидом.

Ключевые слова: *игра, поэтизация прозы, орнаментальная проза, лиризация, нарратив, эквивалентность, тематические и формальные эквивалентности.*

Зоряна Сушко, викл. (Тернопіль)

ББК 83.3.4 (УКР)
УДК 821.16.091

Концепт комічного в інтерпретаціях Юрія Лісняка (на прикладі перкладів творів Дж.Свіфта, Джерома К.Джерома)

У статті розглядається використання гумористично-іронічних засобів, співмірних оригіналу в інтерпритаціях Юрія Лісняка на основі творів Дж. К. Джерома "Троє в одному човні, як не рахувати собаки", Дж. Свіфта "Мандри Гулівера".

Ключові слова: *переклад, гумор, іронія, сатира, комічність.*

Zoryana Sushko The concept of comic in Yurij Lisnjak's interpretations (based on the works by J. Swift and Jerome K. Jerome)

This article deals with the use of humorours and ironic means comparable to the original interpretations by Yurij Lisnjak based on the works of Jerome K. Jerome's "Three men in a boat", J. Swift's "Gulliver's travels".

Key words: *translation, humor, irony, satira, comicality.*

Осмислення складових художньої майстерності Юрія Лісняка як перекладача дозволяє констатувати, що домінантою стратегії митця є «перекладацький оптимізм» [Ткаченко 2002: 329]. Передусім, це стосується максимально точного відтворення «комічного» коли перекладач, спираючись на типологічні подібності психології мистецтва, переносить словесні коди однієї мови на грунт іншої. «Справді геніально, – зауважує з цього приводу Анатоль Перепадя, – завдяки почуттю гумору Юрія Лісняка, транспортуються елементи сміхової культури – якимись веселими вертушками і сонцями вибухають у моїй вдячній читацькій душі…Охайність (від знання граматики) і вибагливість (від художнього чуття) мовної культури… і ще якась розкута, ніби святкова інтонація … і майже музичне оркестрування слова»[Лісняк 1983: 4].

Яскравим підтвердженням окресленої думки є здійснені Ю. Лісняком переклади творів Дж. К. Джерома «Троє в одному човні, як не рахувати собаки», Дж. Свіфта «Мандри Гулів ера». Повість «Троє в одному човні, як не рахувати собаки» занурює нас у часи «старої доброї Англії» і дозволяє провести час у суспільстві справжніх джентльменів, яким властивий тонкий гумор і пристрасть до подорожей.

Переклад іронії в літературних творах є важкою та кропіткою справою, адже для цього потрібна не лише передача змісту за допомогою певних лексичних та синтаксичних засобів, а й розуміння політичних та світоглядних позицій автора, історичних особливостей часу та способів передачі цих реалій українському читачу. Використання прийому іронії в літературних текстах може бути різноманітним: від жорстокої критики до жартівливої гри, від гіркого скепсису до гротеску.

Головні персонажі базуються на реальних постатях, власне Джером К. Джером (оповідачі Джи) та друзів письменника Джорджа Вінгрейва, а також Карла Хентшела (Гаріс – у творі), з якими він часто вирушав у подорожі по річці. Собака Монморенсі – цілковито вигаданий персонаж, але, як казав Джером К. Джером, «представляє частину сутності кожного англійця, яка обов'язково має в собі собачу природу».

Я, Джордж і Гарріс – три друзі, що відправилися в багатоденну човнову подорож вгору по Темзі і після різноманітних колотнеч втекли на потязі до Лондона, кинувши свій човен під дощем. Всі троє виступають як своєрідний колективний герой гумористичної хроніки подорожі, що ведеться від першої особи. Оскільки разом з описом власне пригод у тканину розповіді вводяться різноманітні додаткові епізоди, пов'язані з кожним з мандрівників, наявність більш, ніж одного головного героя, з яким відбуваються «тридцять три нещастя», частково знижує монотонність оповідання.

Загалом герої практично невиразні: всі вони –аристократи, не обмежені в засобах, класичні персонажі жанру гумористичної подорожі. Автор дуже влучно викриває неспроможність представників вищого класу здолати звичайні буденні труднощі. Іронія в творі постає органічним елементом розповіді про безтурботне життя англійських аристократів, заглиблюючи читача в світ фантасмагоричної реальності. При перекладі іронії

на іншу мову дуже важливим є найточніше відтворення суті зображеного. Але закономірним є те, що перекладач неминуче зазнає «втрат», які намагається відшкодувати за рахунок додаткових образних ресурсів своєї національної мови. У зв'язку з цим рівень еквівалентного перекладу іронії в цьому творі розглядаємо за наступними критеріями: повне збереження іронічного змісту при перекладі; часткові втрати відображення іронії внаслідок адаптування перекладачем твору для кращого розуміння українським читачем; повна втрата іронічного змісту.

До першої групи можна віднести приклади, в яких іронічне значення реалізується шляхом повторення вагомих, лексично навантажених частин висловлення: «I have not got *housmaid's knee. Why I have not got it I don't know, but the fact remains that I* have not got *it. Everything else I have got»* [Jerome K. Jerome 1994: 9] – «*У мене нема раку сажотрусів. Як це так вийшло, що я його не підхопив, пояснити не можу, але це факт, що його в мене не має. А всі інші хвороби в мене є»* [*Джером К. Джером 2003*: 17]; «*And they* didn't give me pills *they* gave me clumps*…»* [Jerome K. Jerome 1994: 10] – *«І пілюль мені ніяких не давали, самі лише запотиличники*». [Джером К. Джером 2003: 19]

До наступної підгрупи відносимо речення, в яких іронія виражається антифразом: *"I can't sit still and see another man slaving and working. I want to get up and superintend, and walk round with my hands in pockets, and tell him what to do"* [Jerome K. Jerome 1994: 36] –*"Ну, я не такий. Я не можу спокійно сидіти й дивитись, як хтось надсаджується. Мені хочеться встати й командувати, ходити довкола з руками в кишенях і давати вказівки, що треба робити і як його зробити"* [*Джером К. Джером* 2003: 53]; *"…all went merryas a funeral bell"* [Jerome K. Jerome 1994: 32] – *"…і їхали весело, мов в похоронній процесії"* [*Джером К. Джером 2003:* 46].

Важливим компонентом є каламбур: – *What can I* get you*, sir? /* Get me *out of this.* [Jerome K. Jerome 1994: 37]

– *Чого вам принести, сер?*

– *Краще винесіть мене звідси.* [*Джером К. Джером* 2003: 56]

У деяких випадках іронія відчутна завдяки певним словам, вжитим, з першого погляду, у невластивому їм контексті: «*The debate was by common assent, adjourned to the following night; and the assembly put on its hats and went out*» [Jerome K. Jerome 1994: 22] – «Отож за спільною згодою, обговорення планів відклали на наступ ний вечір, і учасники зборів, понатягавши капелюхи, вийшли надвір» [Джером К. Джером 2003: 34].; «*a general disinclination to work of any kind*» [Jerome K. Jerome 1994: 31] – «*Гостра нехіть до будь-якої праці»* [Джером К. Джером 2003: 46].

Треба також відзначити метафоричні конструкції, завдяки яким іронічний сенс здобуває додаткову емоційну оцінку: «*Cheese, like oil, makes too much of itself. It wants the whole boat to itself*» [Jerome K. Jerome 1994: 31] – «*Сир, як і гас, занадто високої думки про себе» [Джером К. Джером 2003:* 46].; «*On Friday you wish you were dead»* [Jerome K. Jerome 1994: 32] [Джером К. Джером 2003: 46].

Яскравим прикладом другої групи з частковою втратою іронічного змісту слугують наступні: «*Rainwater is the chief* article of diet *at supper»* [Jerome K. Jerome 1994: 20] – *«Головна складова ващої вечері – дощова вода»* [*Джером К. Джером 2003:* 31]; «*we smiled sadly …we supposed we had to swallow a bit»* [Jerome K. Jerome 1994: 11] – *"Ми сум но посміхнулися і відповіли, що, мабуть, спробуємо щось проковтнути"* [Джером К. Джером 2003: 19]; *"She's a lady that's got* ***funny tomb,*** *and I want to see it"* [Jerome K. Jerome 1994: 63] – *" Якась жінка. Я чув, що у неї цікавий надгробок"* [*Джером К. Джером* 2003: 87]; *"She was nuts on public-houses, was England's Virgin Queen"* [Jerome K. Jerome 1994: 49] – *"Ох, як вона любила корчми, наша королева – панна"* [*Джером К. Джером* 2003: 69].

Треба зазначити, що іронічний зміст дещо спотворюється, втрачаючи своє першочергове значення, але все одно, читач здатний розпізнати іронію.

Найменш чисельною є група випадків, де зміст іронії загалом випускається з тексту перекладу, або перекладається без збереження іронії. Яскравим прикладом цього можуть служити наступні: «*"He lived simple and blameless life on thin Captain's biscuits (I mean that*

biscuits were thin not the captain)" – "Сухарики (частина в дужках пропущена при перекладі)";"poor Uncle Podger" – "покійний дядечко Поджер";"I always get red bathing drawers. They suit <u>*my complexion*</u> *so"* [Jerome K. Jerome 1994: 58] – *"Купальні труси я завжди купую червоні. Я подпбаюсь сам собі в червоних трусах"* [*Джером К. Джером* 2003: 81]. Виділене слово перекладається як «колір обличчя», тобто він стає на пляжі таким же червоним, як його купальні труси.

До прийому іронії постійно звертається у своїх творах Джонатан Свіфт, зокрема у «Мандрах Гулів ера». Вона наявна на різних рівнях твору, що співвідносяться між собою на основі іронічного протиставлення, у кожній частині – своєрідне їх відображення. Уся сцена перевезення Гуллівера до палацу імператора побудована на прийомі іронії. Автор використовує численні прикметники та числівники зі значенням великої кількості або високого ступеня виявлення ознаки, коли насправді мова йдеться про дуже малі й незначні для нормальної людини речі: *"He often builds his* largest *men of war, whereof some are nine feet long…"* [*Svift J. 1994*: 18] – *"Він часто будує* величезні *військові кораблі, декотрі до дев'яти футів завдовжки…"* [*Свіфт Дж.* 1983: 38].

Або: *"*Fifteen hundred *of the emperor's* largest *horses, each about four inches and a half high"* [*Svift J. 1994*: 18] – "Півтори тисячі найсильніших *коней імператорських стаєнь, кожен зростом у чотири з половиною дюйми…"* [*Свіфт Дж.* 1983: 39]. Іронія у творі дуже часто побудована на порівнянні поняття розміру: автор розповідає про щось досить велике для ліліпутів, яке для звичайної людини це здавалося б дуже маленьким, іронізуючи таким чином над поняттям відносності усього в світі. Холоднокровність, з якою герой перелічує усі жахіття долі приготовані для нього в Ліліпутії, вказують на те , що за задумом автора, читач не повинен сприймати цю небезпеку занадто серйозно.

Так само наратор перебільшує позитивні риси характеру та різні чесноти жителів Ліліпутіії, і це адекватно відображено в перекладі: *"He is taller by almost the breadth of my nail, than any of his court; which alone is enough* to strike an awe into the beholders*"* [*Svift J. 1994*: 23] – *"На зріст він майже на цілий мій ніготь вищий за всіх своїх придворних, і вже цього досить***,** щоб викликати шанобливий трепет*"* [*Свіфт Дж.* 1983: 41].

Під час опису Імператора Ліліпутії Дж. Свіфт звертається до іронії, підкреслюючи його велич. Проте в перекладі Ю. Лісянк оминає іменник «beholders» (в перекладі «глядач, очевидець»), тому що саме словосполучення «шанобливий трепет» звучить досить іронічно і не потребує ще більшого уточнення. Автор навмисно увиразнює вдавану величність тубільців, а завдяки прикметникам та іменникам на позначення великого ступеня виявлення ознаки підкреслюється іронічність та комічність ситуації, що повністю віддзеркалено в перекладі: *"By which the reader may conceive an idea of the* ingenuity *of that people, as well as the* prudent and exact economy of so great *a prince"* [*Svift J. 1994*: 39] – *"З цього читач може судити, які здібні тамтешні люди і який розумний і водночас ощадливий їхній великий монарх"* [Свіфт Дж. 1983: 54].

Геніальна винахідливість автора виявляється в зменшенні пропорції Гуллівера та тубільців, щоб продемонструвати нікчемність усього того, що демонструє своєю величчю та могутністю імператор Ліліпутії. Серйозний тон оповідача ще більше загострює абсурдність ситуації: *"And so unmeasureable is the ambition of princes, that he seemed to think of nothing less than reducing the whole empire of Blefuscu into a province, and governing it, by a viceroy; of destroying the Big-endian exiles, and compelling that people to break the smaller end of their eggs, by which he would remain the sole monarch of the whole world"* [Svift J. 1994: 48] – *"Честолюбність монархів на має меж, і йому, напевно, заманулося не більше й не менше, як обернути всю імперію Блефуску на свою провінцію з призначеним від нього віце-королем, стративши вигнанців Тупоконечників, що знайшли собі там притулок, і примусивши всіх блефускуанців розбивати яйця з гострого кінця, після чого він став би єдиним володарем усього світу"* [Свіфт Дж. 1983: 61].

Метод фізичного зменшування в перших двох частинах посилюється використанням антитези: в Ліліпутії герой виступає в ролі спостерігача життя пігмеїв, отже, цим мотивується увага автора до змалювання людської нікчемності, як вона виявляється зовні, цебто в

політичному і загалом суспільному житті. На рівні цілого твору іронія автора набуває свого вираження в явищі так званої «іронії долі». Перша та друга частини твору мають паралелі у своїй будові. Це можна простежити на основі порівняння трьох ситуацій: спосіб транспортування Гуллівера до тубільців, місце, де його поселили та причину. Перша і друга частини роману становлять своєрідну цілісність і якщо в країні Ліліпутів превалює однорівнева «внутрішня» іронія (Гуллівер порівнює себе з маленькими тубільцями, що є пародією на англійські реалії), то друга частина має вже трьохрівневу будову іронії (порівняння Гуллівера, ліліпутів та велетнів). Якщо б першої частини не існувало, друга здавалася б скоріше трагедією, ніж іронічним твором.

У другій частині «Мандрів» Гуллівер потрапляє до країни Бродінгнег, населеної велетнями. Проте велетнями вони здаються лише в порівнянні з самим Гуллівером. Іронічність полягає ще й тому ,що в країні ліліпутів все здавалося надзвичайно маленьким, а в країні велетнів мандрівник сам опиняється в ролі ліліпута: «*All I ventured was* to raise mine eyes towards the sun, and place my hands together in a supplicating posture, and to speak some words in a humble Melancholy tone*, suitable to the condition I then was in: for I apprehended every moment that he would dash me against the ground, as we usually do* any little hateful animal*, which we have a mind to destroy»* [Svift J. 1994: 88] – «*Я тільки дозволив собі звести* вгору очі, благально скласти руки і вимовити кілька слів сумним, приниженим тоном*, який найбільше пасував до мого становища. Я весь час боявся, що він жбурне мною об землю, як ми кидаємо* маленьке бридке звірятко, *збираючись розчавити його»* [*Свіфт Дж.* 1983: 92].

Перекладач влучно передає іронію ,проте прикметник «*Melancholy»* (в перекладі: похмурий, пригнічений сумний) замінює прикметник «*принижений*». А іменник «*animal»* перекладено як *«звірятко»,* завдяки зменшено-пестливій формі підкреслюється незначущість та малий розмір героя.

Велетні не ставляться до Гуллівера серйозно, а сприймають його як іграшку або домашню тваринку. Сам герой стає нікчемним в своїх власних очах, і в багатьох випадках здається собі смішним і жалюгідним: «*She said, her papa and mamma had promised that Grildrig should be hers; but now she found they meant to serve her as they did last year, when they pretended to give her a lamb, and yet, as soon as it was fat, sold it to a butcher»* [Svift J. 1994: 98] – «*Вона сказала, що тато й мама пообіцяли віддати їй Грілдріга в її цілковиту власність, але тепер вона бачить, що вони її обдурили, як і торік, коли подарували ягнятко, а потім продали його різникові, ледве воно відгодувалося»* [Свіфт Дж. 1983: 99].

У третій частині твору розповідається про подорож Гуллівера до кількох країн: Лапути, Белнібарбі, Глабдабдрібу, Лаггнеггу. Іронічне ставлення до безглуздих наукових досліджень, а також надмірного захоплення наукою жителів Лапути, повсякчас представлене у творі, не що інше, як енергійна атака на сучасну Свіфтові науку в усіх її розгалуженнях. Яскравим прикладом використання іронії є опис життя та звичаїв тубільців: *"It seems the minds of these people are so taken up with intense speculations, that they neither can speak, nor attend to the discourses of others, without being roused by some external taction upon the organs of speech and hearing"* [Svift J. 1994: 172] – «*Виявилось, що розум цих людей так захоплюють глибокі міркування, що вони не можуть ні говорити, ані слухати чужих слів і привести до пам'яті їх можна, тільки доторкнувшись до їхніх органів слуху та мови»* [Свіфт Дж. 1983: 151].

Описана ситуація скидається на фарс, а іронія розкривається у тому, що «глибокі міркування» є безцільними, непотрібними, марними, відірваними від потреб реального життя: *"young man with a flap came up to my side, and* flapped me gently *on the right ear; but I made signs, as well as I could, that I had no occasion for such an instrument; which, as I afterwards found, gave his majesty, and the whole court, a* very mean opinion *of my understandin g"* [*Svift J. 1994:* 173] – *"один з пажів зараз же* ляснув мене *по правому вуху, але я знаками, як зумів, пояснив, що не потребую цього. Як виявилося згодом, така поведінка дуже пошкодила мені, бо на цій підставі його велич ність і весь двір склали* дуже низьку ціну моїм розумовим здібностям» [*Свіфт Дж. 1983:* 152]. Четверта частина твору – це апогей, до якого підноситься сатиричний пафос Свіфта. Гуллівер потрапляє до країни Гуїгнгнмів, розумних

коней, та єгу, які схожі на здичавілих людей. Змалювання повсякденного життя – це жахлива пародії на людину в усіх її моральних та фізичних особливостях.

Зниження людини в цій частині виявляється не в зменшенні її фізичних пропорцій, а своєрідним зведенням духовного її життя до елементарних дій єгу, тонким та глибоким установленням генетичного зв'язку між найскладнішими проявами психіки цивілізованої людини з елементарними інстинктами людини кам'яного періоду. Сатирична сила зображення морально «оголеної» істоти досягається тим, що Свіфт, пройнявшись ідеями нової філософії, яка розглядає людину як продукт природи, з убивчою ґрунтовністю показує фізіологічну спільність між єгу і людиною. Політична сатира досягає найбільшого розмаху саме в цій частині: *"Difference in opinions has cost many millions of lives: for instance, whether flesh be bread, or bread be flesh; whether the juice of a certain berry be blood or wine; whether whistling be a vice or a virtue;* whether it be better to kiss a post, or throw it into the fire*; what is the best colour for a coat, whether black, white, red, or gray; and whether it should be long or short, narrow or wide, dirty or clean; with many more"* [Svift J. 1994: 271] – «*Багатьох мільйонів жертв коштувала й різниця в поглядах, як-от, наприклад: чи визнавати хліб за тіло, чи тіло за хліб, а сік деяких ягід за кров чи вино; чим вважати свист - гріхом чи чеснотою;* що краще – цілувати стовп чи вкинути його в огонь; *який колір найбільше придатний для верхнього одягу - чорний, білий, червоний чи сірий; чи має бути той одяг довгим, а чи коротким, чи широким, а чи вузьким, чи брудним, а чи чистим і таке інше»* [Свіфт Дж. 1983: 221].

До найжорстокіших за своєю гостротою іронії місць у цілій книзі належить опис зовнішності єгу. Єгу – карикатура на людину, але в цій карикатурі надзвичайно тонко схоплені риси схожості з оригіналом. Іронія знову будується на порівнянні, цього разу людини та єгу. Єгу – брудні, хитрі, жорстокі й підлі істоти: *"you throw among five YAHOOS as much food as would be sufficient for fifty, they will, instead of eating peaceably, fall together by the ears, each single one impatient to have all to its elf"* [Svift J. 1994: 289] – *"Коли п'ятьом єгу, сказав вік далі, кинути їжі на п'ятдесятьох, те вони, замість того щоб спокійно їсти, починають бійку, і кожен намагається захопити все для себе самого"* [Свіфт Дж 1983: 234].

З цих порівнянь виходить, що людські примхи мало чим відрізняються від звичок єгу, що бійка між сусідами за дрібницю дуже виразно нагадує судові звичаї Англії та інших європейських країн. Таким чином, аналогія проведена від початку до кінця в усіх деталях і дрібницях, проголошує безпощадний осуд людству. Все, чим живе людина, всі форми суспільного співжиття, всі прояви моральних прикмет людини, минуле й сучасне людства, все, чим воно пишається і чого прагне,– все позначено рисами жорстокості, розумової обмеженості, егоїзму. Завдяки вдалому та адекватному перекладу серйозні міркування та дії героя вже не сприймається серйозно, а, навпаки, з іронічною недовірою: читач переконується, що промови та переконання є насправді вигадкою автора.

Як бачимо, гумористично-іронічні засоби зображення дійсності у наведених творах сприяють, яскравішому відтворенню художніх образів, повнішому розкриттю життєвих позицій, національного духу оригіналу.

Перекладач цілком відчув «поріг» комічності оригіналу, використавши співмірні йому гумористично-іронічні засоби. Переклади Ю. Лісняка стали помітним явищем національної літератури й сприймаються українським читачем як оригінальні твори.

Література: *Джером К. Джером 2003* – Джером К. Джером. Троє в одному човні (як не рахувати собаки). – К.: Основи, 2003. – 241 с.; *Літературознавчий словник-довідник 2006* – Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва. – К. : ВД «Академія», 2006. – 752 с.; *Лісняк Ю.* - Лісняк Ю. (автобіографія творча, нариси, протоколи: із особистого архіву Зоряни Сушко).; *Свіфт Дж. 1983* – Свіфт Дж. Мандри Гуллівера/ Пер. З англ. Ю. Лісняка. – К.: Дніпро, 1983. – 288 с.; *Ткаченко 2002* - Ткаченко А. Розмовні переклади одного вірша як матеріал компаративіста // Літературознавча компаративістика. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002.– С. 318 – 336.; *Ткачук 2009*: Ткачук М.П.Естетична категорія сміху // Ткачук М.П.Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси. – Суми: Вид-во СумДУ, 2009. – С. 111 – 124;

Jerome K. Jerome 1994 – Jerome K. Jerome. Three men in a boat. – London: Penguin books, 1994. -185 p.; *Svift J. 1994* – Svift J. Gulliver's travels. – London: Penguin books, 1994. – 329 p.

В статье рассматривается использование юмористически-иронических средств сопоставимих оригиналу в интерпретациях Юрия Лисняка на основе призведений Дж. К. Джерома «Трое в одной лодке, если не считать собаки», Дж.Свита «Путешествия Гулливера».
***Ключевые слова**: перевод, юмор, ирония, сатира, комичность.*

Богдан Чуловський, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 4(Нім)
УДК 82.436 - 31

Художня своєрідність класичних драм Фрідріха Шиллера

У статті аналізуються класичні драми Ф.Шіллера, характер їх конфліктів, сюжетно-композиційна організація, система образів і мистецтво їх моделювання, а також жанрова природа п'єс драматурга.
Ключові слова: драма, трагедія, сюжет, композиція, художній світ, класика, класицизм, романтизм.

Bohdan Chulovsky Artistic originality of the classic dramas by Friedrich Schiller.
The article examines the classic drama by F. Schiller, the nature of their conflicts, plot-compositional organization, the system of images and art of modeling, as well as drama genre nature of the playwright.
***Key words**: drama, tragedy, story, song, art world, classical, classicism, romanticism.*

Десятиліття, що пройшли від часу написання «Дона Карлоса» до виходу «Валенштейна» (1787 – 1797), стало для Ф. Шиллера часом творчої зрілості. Подібно до Гете, котрий пережив справжнє духовне перевтілення у Веймарі та під час подорожі до Італії, Ф. Шиллер спрямував свою творчість у нове русло під враженням від вивчення історії в Єні та кантівської філософії, що надали його драмам нової теоретичної основи та збагатили необхідними фактичними матеріалами. Ф. Шиллер також навчався і в Гете. У своїх творах періоду «Бурі і натиску» він хоче власноруч творити, переконувати і доводити. В класичних драмах Ф.Шиллер прагнув до об'єктивності, подолання життєвих труднощів через мистецтво. Своїм завданням драматург бачить вразити і зачепити читачів та глядачів за живе.

У «Слуханні» в 1797 році Ф. Шиллер опублікував працю «Про поезію, розмір складів і мову», де висловив думку, що загалом трагедія і поезія пов'язані з ритмом і розміром вірша. Тому драматург свої твори пише п'ятирядковим ямбічним віршем, починаючи із «Дон Кіхота» (1784).

Задум написати драму про Валенштейна виник вже у 1791 році при вивченні «Історії Тридцятилітньої війни», але роботу над твором Ф.Шиллер почав лише через п'ять років. Джерелом для твору слугувала праця Муртса «Внески в історію Тридцятилітньої війни». У 1797 році був створений втуп до драми, де розроблялася мотивація образу головного героя. Пізніше драматург деякі прозові сцени переписав ямбічним віршем. П'ятиактна драма «Валенштейн» була закінчена 1798 р., а через два роки вийшла друком. Її постановка на сцені відбулася ще до відкриття Веймарського театру 12 жовтня 1798 року.

За формою «Валенштейн» є трилогією, але насправді це десятиактна драма зі вступом, котра з технічних міркувань була розділена на дві п'ятиактних частини і вступ. У *художньому дискурсі* твору автор змальовує події, що відбуваються в оточенні полководця. Спочатку в таборі панує спокій, але страта в Пільзепі та інформація кайзерівських делегатів наштовхує вахмістра і трубача на думку, що проти Валенштейна щось назріває. Поступово життя в таборі жвавішає, рудокопи танцюють під музику. Перелом викликає проповідь монаха, котрий виступає проти шанованого воєначальника і котрого солдати не підтримують. Кірасири приносять звістку, що вісім полків повинні відправити в Нідерланди, а це ослабить владу Валенштейна. Тому солдати відкрито протестують проти цього.

У «Піколомні» полководець наказує прибути в табір до Пільзепу молодшому командирові, дружині і дочці Теклі. Він хоче припинити війну і зайняти місце кайзера у країні. Тому Віденський двір недарма підозрює і боїться, що Валенштейн може використати

вірні йому війська для державного перевороту. Але Октавіо Піколоміні, начальник, котрий стоїть на боці кайзера, ужив усіх заходів, щоб знешкодити Веленштейна при найменшій спробі того вчинити державний переворот. Його син, Макс Піколоміні, за власним бажанням перейшов на сторону бунтівного воєначальника, дочку якого Теклю кохає.

Проте Валенштейн надто довіряє зіркам і своєму астрологові Зені, що змушує його вагатися перед прийняттям важливого рішення. Він знає, що потрапив у немилість Віденського двору, але під впливом своїх генералів – Терцкі та Ільо – поквапився укласти угоду зі шведами. Валенштейн укладає її для того, щоб проти волі кайзера утримувати в своїх руках «долю Європи». Вимагаючи присяги у вірності від своїх генералів, полководець робить хитрий маневр: під прикриттям свята і бенкету підмінити цей документ зміненою копією. Але Макс Піколоміні розкриває обман, а Октавіо просвітлює його щодо наміру Валенштейна, намагається показати того як зрадника, котрий веде подвійну гру. Але ідеаліст Макс ніяк не може повірити у лицемірство Валенштейна, навіть тоді, коли посередника воєначальника Сесіна упіймали і посадили за ґрати. Син не хоче вірити своєму батькові, доки не почує правду від самого Валенштейна.

У «Смерті Валенштайна» полководець все ще не наважується сам прийняти остаточне рішення, знову ж таки під впливом зірок. Тому шведський посередник Врангеля виклав йому головний план. Валенштейн мусить іти до кінця, адже він сам спланував цю зраду. Не останню роль у цьому відіграла графиня Терцкі, котра почала докоряти йому боягузтвом і хвалькуватістю. Тоді Валенштейн доручає Октавіо Піколоміні завдання – заручитися підтримкою кайзерівських генералів, а сам розповів Максу про свою зраду і свій союз зі шведами. Від цього часу все пішло не так. Полк Терцкі та драгуни Бутлера залишаються з воєначальником. Макс розчарувався у своїй вірі в полководця, повів воїнів проти шведів і поліг у бою. Валенштейн відступає до Егера, де чекає на шведські війська. Розуміючи, що тоді вже нічого не змінити, Бутлер приймає рішення вбити Валенштейна. Послані ним убивці проникають у палатку до сплячого полководця і заколюють його кинджалом. Октавіо, хоча й отримав титул князя за смерть Валенштейна, шокований, бо втратив сина і принизився сам.

Драма Ф. Шиллера «Валенштейн» – вершина його творчості. Насиченість подіями зберігає вражаючу повноту матеріалу: історичні факти, що відбулися з 5 січня по 25 лютого 1634 р., автор умістив лише у чотирьох днях і показав їх у двох місцях (8 дій проходять у Пільзепі і 2 дії – в Егері).

Вступ до «Табору Валенштейна» – грандіозна експозиція, що задає настрій усій драмі. «Піколоміні» підводить усі події до кульмінації, а «Смерть Валенштейна» зображує розв’язку, крах усіх сподівань і загибель головного героя. Валенштейн є кумиром усієї армії. Він обережний у вчинках, мужній, енергійний, терплячий, гордий, честолюбний. Хоча він і вважає себе чоловіком, який знає людей, проте з Октавіо він зазнає поразки, бо не зміг побачити його справжню натуру. Проте це можна пояснити особливостями його характеру, адже чоловік із таким почуттям честі і прагненням до влади мусить щось вибрати між злочином і малозначимістю. Валенштейн Ф. Шиллера дуже близький до свого історичного прототипу. І як значну особистість його оточували різні люди.

Драматург змальовує широкий типаж героїв. Октавіо Піколоміні – реаліст, як і Валенштейн. Він став зрадником зрадника, оскільки завжди досягає своєї мети поганими засобами. Те, що він не хоче стати проти кайзера на бік зрадників – благородно, але те, що він вдає із себе друга Валенштейна і готовий діяти проти нього – недостойно. Бутлер – слухняний кар’єрист, з міцним характером без комплексів. Ільо та Терцкі – сліпі прибічники Валенштейна. Ізолані – кінний генерал, котрий б’ється за того, хто йому платить. Макс, Текля – вигадані автором персонажі, у яких обов’язок завжди перемагає над почуттями. Графиня Терцкі, сестра Валенштейна керується лише власним і політичним честолюбством. Лише Валенштейнова дружина не виступає проти нього.

Солдати з «табору» по-різному характеризують своїх генералів: канцлер – смішний, точнісінька мініатюра Валенштейна, кірасири схожі на відкритого благородного Макса, драгуни – до потішного Бутлера, аркебузири – до вірного кайзеру Тіфенбаха, краяти – до поганого найманця Ізолані. Мисливець служив так, як і його генерал Гольк, – різним панам.

Монах зображений за зразком Абрагіма Санта Клара. Досконалими є сюжетно-композиційна організація твору, мистецтво змалювання картини світу: драмі передує пролог, який «повертає» читачів до часів високої драми. «Табір Валенштейна» написаний віршами, «Піколоміні» і «Смерть Валенштейна» – п'ятирядковими ямбами, однак мова усюди є зрозумілою і майстерною.

З появою «Валенштейна» дослідники пов’язують створення великої німецької класичної історичної драми. Твір завдяки ідеї і характерам виходить далеко за межі історичного джерела, створює універсально змальовану картину сили і влади. Літературознавці в усі часи й епохи вивчали драми, починаючи з дня виникнення, та розкривали, як і в «Фаусті», нові горизонти її осмислення. Важливо, що Ф. Шиллер свої важкозрозумілі пояснення світу і мистецтва, які робив не без впливу вчення І. Канта, в «Валенштейні» спробував ввести у світ живих людей. Автор, як і Гете, вважав, що зі світу ідей треба перейти до дійсності, котру він ставить на вищий рівень.

Драму «Марія Стюарт» Ф. Шиллер писав з квітня 1799 р. по червень 1800 р. Вже п'ятьма днями пізніше у Веймарі відбулася прем'єра п’єси, а у 1801 році вона була надрукована. До цього часу вже існувало декілька драм про Марію Стюарт, через це матеріал був в загальному відомим. Джерелами для твору Ф. Шиллера були «Історія Шотландії» Гобертсона і «Історія Англії» Гуме, котрі він використовує без жодних посилань. Хоча Шиллер і змальовує історичну ситуацію та боротьбу за політичну владу, але власне об'єктом драми є доля страждаючої королеви і її дорога до внутрішньої свободи.

Марія Стюарт, королева Шотландії, перед повстанням утекла до Англії, сподіваючись від королеви Елізабет притулку і допомоги. Оскільки вона була для англійської королеви суперницею на англійський трон і опорою партії католиків, то Елізабет ув’язнила Марію, а згодом засудила її до смерті, звинувативши Марію у важкому вбивстві – смерті її чоловіка. Спроба Елізабет таємно вбити Стюарт була невдалою через суворий контроль її тюремщика Паулета.

Марію намагаються врятувати двоє: юний, страждаючий від кохання Мортімер, посланий з Гиму, котрий для виду вступає на службу до королеви Елізабет, щоб визволити Марію; і «підозрілий» граф Лайкестер, котрий видав себе за прихильника Елізабет і таємного коханця Марії. Він розуміє, що для Елізабет головне виграти бажану зустріч з Марією. Саме ця неісторична бесіда вирішує остаточний хід подій для шотландської королеви. Адже Марія для Елізабет більше, ніж суперниця на трон, вона також красива, шанована жінка, до котрої англійська королева відчуває лише ревнощі.

Мортімер переконує Марію у тому, що від Лайкестера користі ніякої, після сварки дорога до помилування закрита, тому єдиною надією Марії є він, Мортімер. Проте його план порятунку жорстокий і кривавий, і для неї неприйнятний. Водночас він намагається оволодіння Марією. Під впливом своєї наростаючої пристрасті він дедалі більше робить жахливі речі.

Після невдалого замаху на Елізабет, зривається встановлений план дій щодо визволення Марії. Наслідками замаху є виселення французьких посланців з двору, припинення відносин з Францією і плану щодо одруження. Лайкестер, як таємний союзник Мортімера, також опинився під загрозою. Проте він рятується, тоді як Мортімер закінчує життя самогубством. З його смертю зникає остання надія Марії. Елізабет одразу ж підписує смертний вирок і передає доручення на його здійснення державному секретареві Дивізіону.

Перед обличчям смерті Марія демонструє справді королівську стійкість. Вона прощається зі своїми вірними слугами, сповідує свої гріхи перед Богом. Мельвін вислуховує її сповідь, її попередню вину, через котру вона хоче піти на незаслужену смерть. Марія приймає прощення гріхів і причастя. Попросивши здійснити її останнє бажання, вона спокійно помирає, без жалю і злоби до своїх ворогів, до Лайкестера, котрий її зрадив. Останній, будучи свідком її смерті, розуміє, що він пусте місце.

Бурлайг доповідає королеві про здійснення вироку. Елізабет, бажаючи скинути з себе всю вину, проганяє Бурлайга, змушує Дівізіона постати перед судом і хоче вибрати собі за

порадника благородного Тальбота. Після запитань поставлених Лайкестеру, королева дізнається, що останній з її вірних слуг залишив її і вирушив до Франції.

Сюжет обертається навколо мотиву долі, що породжує інтригу для засудженої Марії: чи підпише Елізабет смертний вирок, чи ні? Усі спроби Марії врятуватися лише наближають її загибель. Ворожі табори чітко відділені один від одного: Марія з її вірними слугами та Елізабет з її такими різними порадниками.

Події відбуваються протягом трьох днів – 6,7,8-го лютого 1587 р. Обидві королеви є суперницями не лише в політиці, а також в любові. Тому автор зображує шотландську правительку молодшою. Юна Марія змушена взяти на себе важку вину у злочині, через який вона засуджена до смерті (співучасть у вбивстві її жорстокого чоловіка Дарнлея). Лише після того, як вона щиро покаялася, королева може спокійно померти.

«Марія Стюарт» – перша жіноча драма Ф. Шиллера, де протиставлено обох королівн. Марія постає стражденною, відкритою, її слабості і хиби згладжуються покаянням. Елізабет, навпаки, виставляє напоказ горду, холодну, примхливу натуру, тому вкінці і пожинає плоди свого лицемірства. Ззовні тріумфуючи, всередині вона усвідомлює свою поразку. Драма, як і попередній твір, написана ямбічним віршованим розміром, що частково переходить у римовані строфи.

Драма «Юна діва з Орлеону» (1801) складається із прологу і п’яти дій. Задум написати твір виник у Ф.Шиллера після вивчення першоджерел. Над драмою він почав працювати у вересні 1800 р., а закінчив у квітні 1801 р. У Берліні, Гамбурзі постановка п’єси викликала бурхливе захоплення. У Лейпцигу прем'єра відбулася у вересні 1801р.

Джерелами для написання твору Ф. Шиллером були ті ж, що він використовував для написання «Марії Стюарт», а також матеріали судової справи, «Дивні випадки з судової практики» Пітавіля, шекспірівський «Генріх VI» і вольтерівський «Ла Пукеле».

Образ Жанни Д’Арк до Шиллера мало знайшов різні втілення. Наприклад, у «Генріху VI» (1591) В. Шекспіра все, що Жанна виконує, робить за допомогою чорта. Французи й англійці її зневажали, вважаючи особою легкої поведінки і брехункою. У «Ла Пукеле» (1762) Вольтера Жанна – єдина дівчина серед багатьох солдатів з низьким походженням. Тут автор хоче змалювати віру в чудеса смішного.

Шиллерова Жанна, навпаки, не лише виправдовує національне захоплення, а й наділена надприродними силами. Вона чудотворна, а не лише релігійна фанатка. Події твору Ф. Шиллера відбуваються у XV ст. в Франції. Завдяки розмові Тібаута з його дочками та їхніми нареченими ми дізнаємося про важке становище в Франції. Англійці вдерлися в країну, і вже стоять під Орлеаном. Жанна, дочка Тібаута, проста сільська дівчина з Домремо, покликана божественними голосами піти на війну і визволити батьківщину. Умовою успіху є те, що вона мусить відректися від любові.

Король і країна знаходяться в дедалі важчому становищі. Суворому почуттю обов'язку мужнього Дунеїса протиставляється нерозумність безвладного короля. Члени муніципалітету Орлеану змушені без надії відійти вбік. Агнес Сорель, коханка короля, хоче пожертвувати свої прикраси, щоб допомогти королю і батьківщині. Переговори з герцогом Бургундії зазнали поразки. Карл скинутий з трону, натомість Генріх VI коронований королем Англії і Франції. Тут Гауль робить доповідь про перемогу, котру вони отримали внаслідок прийняття Жанною рішучих дій. Повідомленням про своє божественне покликання і своїми надприродними знаннями вона доказує своє «божественне» появлення (завдяки Богу) і стає на чолі армії. Жанна визволяє Орлеан. Другий успіх подарований долею. Вона звільняє від полону герцога Бургундії для служби королю і примирює їх обох.

На вимогу Дунеїса і Ла Гіра Жанна вирушає назад. Вона ще має здійснити великі подвиги, зумовлені її божественною місією. Із захопленням дівчина вітає будь-яке покликання до боротьби. Перед Раймсом англійці потерпіли цілковиту поразку, в бою гине їхній хоробрий полководець Табольт. А Жанна – на вершині успіху. Але застережливий голос чорного лицаря, котрий хоче віддалити її від місії, наповнює серце героїні тривожними передчуттями. У битві вона зустрічається з ненависним їй Ліонелем. Жанна перемагає його і

вже піднімає руку, щоб вбити його, та раптом відчуває співчуття і любов до красивого лицаря-ворога. Вона дарує йому життя, але цим зраджує своїй божественній місії.

Вже при коронуванні, коли Жанна повинна нести прапор, її вина постає перед нею так яскраво, що вона не може себе не звинувачувати. За цим ідуть «страшні» звинувачення її батька. Але Жанна не пробує захистити себе і йде. У вигнанні її супроводжує лише вірний Раймонд, земляк дівчини. Тоді, як битва розгортається по-новому, Жанна йде через ліс, але помиляється і потрапляє у руки жителів лісу, котрі зневажають її як відьму, а потім передають у неволю до англійців. Посаджена у в’язницю, вона чує повідомлення про битву, що розгорілася вже з новою силою. Під впливом почутого Жанна розриває ланцюг, атакує в битві, визволяє короля і здобуває перемогу. Проте за перемогу юна діва мусить заплатити власним життям. Завдяки її великому зусиллю над собою «переступити вину», вона визнається людьми як чиста, свята, як небесне перевтілення.

Багатство матеріалу змусило поета відмовитися від закінченої форми драми і наблизитися до шекспірівської Жанни. Центральне місце у творі посідає конфлікт між обов'язком та любов'ю, де обов'язок виступає переможцем (Кант). Шиллерова Жанна, на відміну від шекспірівської і вольтерівської, ідеалізована. Вона дотримується своєї божественної місії, чинить чудеса, повністю віддана своєму небесному покликанню, ставить своїх рідних нижче нього і немилосердно вбиває кожного ворога. Але при цьому вона – слабка жінка, котра може підкоритися людському почуттю. Проте Жанна успішно перемагає свою слабість і гучно закінчує своє геройське життя. За автором, вона помирає не на вогні для спалення єретиків, як історична Жанна, а гине в битві. Король Карл VI також піднісся до ідеалу героя. Слабак стає мрійником, котрий може вступити у битву, поки ще Жанна не пристала до прапору французів. Твір ще більше, ніж «Марія Стюарт», насичений різнобарвністю мови, п'ятистопні ямби знову і знову переходять у римовані строфи.

Вплив романтизму відчутний не лише у лірично-романтичні формі строф і монологах в стансах, а також у зображенні середньовічного світу лицарства, церковної розкоші, чудес і відмови від суворих класичних форм при вільних почуттях і національному пафосі та етиці.

У 1802 р. почалася робота над драмою «Наречена з Месіни», а в лютому 1803 р. п’єса була закінчена. Її прем'єра відбулася у Веймарі у березні 1803 р. Цього разу автор не спирався на різні історичні та літературні джерела. Сюжет твору вигаданий. Мануель і Цезар, сини князя Месіни, з дитинства ворогують між собою. І от князю явився сон, що його дочку вбили сини і що його цілий рід знищений. Він розказав свій сон, сподіваючись, що сварливий норов синів об'єднається в любов, але його надіям не дано було здійснитися. Коли у князя народилась дочка, матір одразу віддала її в монастир на виховання. Після смерті правителя сини знову стали ворогувати між собою, розділивши країну на два табори. На зібранні матері вдалося примирити синів і як новину для них повідомила їм про наявність сестри, і що вона вже послала за нею. Сини виступали проти, кажучи, що матір може вибрати для кожного з них дружину.

Мануель в саду при монастирі познайомився з дівчиною, своєю сестрою Беатріче, не впізнавши її. Але Цезар також побачив Незнайомку на похоронах свого батька і закохався в неї. З купцем, котрий знову побачив дівчину в місті, він поспішає до неї, представляє їй себе як князя Месіни і залишає охорону для її захисту.

Раптом повертається старий Дієго із звісткою, що корсари викрали Беатріче. Обоє братів поспішають на пошуки, щоб визволити сестру. Дон Мануель починає вже здогадуватися про зв'язок між своєю сестрою і коханою. Тому він поспішає до коханої, шукаючи пояснень. Але дон Цезар помічає свою кохану в руках Мануеля, вбиває його і поспішає геть, щоб знайти сестру. Слабку, без свідомості Беатріче він звелів принести до княгині. Радість матері перетворюється на сум, коли приносять труп Мануеля. Мало-помалу відкривається таємниця родинного зв'язку. Беатріче впізнає в своїй матері княгиню Месіни, у вбитому коханому і його вбивці – своїх братів. Дон Цезар впізнає в коханій сестру і зізнається у вбивстві брата. Проклятий матір'ю і відкинутий сестрою, він вбиває сам себе, розплачуючись за свій вчинок.

Драма містить ідею долі. Зразком до цього є софоклів «Цар Едіп». Спільною рисою в обох династіях є прокляття, що збувається вкінці. У Софокла – це двозмістове передбачення, у Шиллера – дві протилежні мрії. Здійснення прокляття полягає у любові рідних. Новим у Шиллера є те, що він вводить у твір мотив ворогуючих братів.

За формою драма є аналітичною трагедією (як «Валенштейн» і «Марія Стюарт»). Остаточний поділ на дії відбувся у 1869 р. Кількість місць, де відбуваються події, і кількість персонажів невелика. У творі також використовується античний хор, котрий поділяється на дві частини і звичайно змальовується як похоронна процесія обох братів. Його завдання полягає у зізнанні обох сторін, пояснення подій і висновку про основний смисл твору. Метрична форма твору змінюється з п'ятистопний ямб. У майбутньому ідея шиллерового твору була підхоплена Захаріясом, Вернером, Адольфом Мюльнером і Францом Грільпарцером.

Романтичними барвами позначена драма «Вільгельм Тель» (1804). Джерелами твору були: «Гельветська хроніка» 1570 р. Чудіса, «Історія швейцарської конфедерації» Йогана Мюллера. Сюжет уже був опрацьований в епічному та драматичному вигляді. Ніколи не бувши в Швейцарії, Ф.Шиллер зумів змалював країну і її людей своєрідно та достовірно.

Основним мотивом п’єси є протест проти тиранії і витівок габсбурзьких кайзерівських намісників. Завдяки долі Телль рятується на озері. Коли швейцарці мучаться в ярмі, Вернер Штауффахер виступає як рятівник з біди. Найгірше становище в Урі, де жителі мусять самі будувати замок. У князя Вальтера Мельхталь почував себе ніяково, адже його батько був осліплений людьми намісника. Але Ульріх Гуденц, племінник із стародавніх дворян, це заперечує і приєднується до поневолювачів своєї країни, щоб Берта з Брунеска здобула спадок Геслера.

На Потлі (гора в Швейцарії) зібралися представники трьох кантонів: Урі, Унтервальдену і Швіцу та поклялися зруйнувати нестерпний замок силою зброї. Напад повинен відбутися на Різдво. Та тут з’являється рятівник – Вільгельм Телль. Коли він не вклонився капелюху Геслера на площі базару в Альтдорфі, він змушений збити яблуко з голови його дитини, і не дивлячись на обіцянку подарувати йому волю, взятий в полон і приведений до Кюснахту. Під час бурану Телль дістає змогу врятуватися, схоплює намісника і вбиває його. Вчинене ним вбивство Геслера він виправдовує як необхідну самооборону. Цей вчинок стрілою несеться до побратимів на Потлі і закликає до дії. Гуденц з Бертою, які є спадкоємцями Геслера також приєднуються до земляків. Тиранія Урі зруйнована, Варненський замок Гуденц Вільгельм Тель взяв штурмом, а Берту врятував з полум'я, звільнені від ярма люди пішли до будинку Телля, щоб прославити їхнього рятівника. Вбивцю кайзера Йогана Парікуду Телль відправляє до Риму. Він не ставить себе на один рівень з ним: вбивство, здійснене ним, він оцінює як вчинок задля свободи, а вбивство Парікіди – вбивство родича. Берта простягає руку Гуденцу, дворянство і народ об'єднуються на правах волі.

Події твору можна чітко поділити на три складові частини: 1). Загальне повстання швейцарів проти їх поневолювачів (дія швейцарів); 2). Особиста війна Телля проти Геслера (вчинок Телля); 3). Романтичний епізод (вчинок Гуденца). Тривалість дії п’єси – 4 дні (у жовтні і листопаді 1307 р). Зображені характери надзвичайно чітко відповідають віку і стану. Телль – людина дії, а не поради. Геслер – суворий тиран, який не знає співчуття і жалості. Князь Вальтер і Штауффахер – це два обранці народу, з міцним характером, Мельхталь уособлює палку молоду діяльну особу, Гуденц проникає зі «світу селян» у двірську пишноту, поки не дізнається про своє походження і земляків. Берта – дворянка, котра змушує нареченого стати на бік народу. П'єса була прийнята глядачами із захопленням і була популярнішою, ніж будь-який інший твір Шиллера.

П’єса «Димитрій» (фрагменти) має історичне підґрунтя. Дмитро Іванович (Демитрій), наймолодший син царя Івана IV Грозного, був замордований 1591 р. за наказом князя Бориса Годунова, котрий прагнув стати царем. Невпевненість у його смерті призвела до того, що багато осіб видавали себе за Демитрія. Перший самозваний Демитрій з’явився в 1603 р. З польською підтримкою він переміг царя Бориса Годунова, увійшов у Москву, вступив на трон, але через його недостатню владу як царя і через одруження з польською католичкою,

був убитий в 1605 році. У 1607 р. з'являється другий самозваний Демитрій. Третій Демитрій-самозванець був страчений у Москві 1613 р. Ф. Шиллер зобразив долю першого самозваного Демитрія.

Події твору розгортаються бурхливо. Польський сейм. Демитрій вимагає підтримки Польщі у своїй претензії на російський трон. Король Сигізмунд сватає його з честолюбною дочкою воєводи, Маріною. Марія, вдова царя, не може повірити, що її син живий, але все ж скликає для нього збори. Незаконний цар приймає отруту, коли підходить Демитрій.

Ось Демитрій перебуває на вершині влади, однак протиріччя між поляками і росіянами стають дедалі помітнішими. Від убивці справжнього Демитрія самозваний Демитрій «дізнається», що він, сам того не бажаючи, є брехуном. Він страчує вбивцю справжнього Демитрія, який один знав таємницю, і тепер йде без віри своєю дорогою, якою донині йшов з вірою. Віднині він стає свідомим брехуном і втрачає душевну рівновагу. Вдова царя не може лицемірством добитися материнського напуття і видає несправжнього Демитрія. Через одруження з Аксенією, дочкою померлого царя, Демитрій шукає свого утвердження на троні. Його наречена з Польщі змушує Аксенію випити отруту. Бунт росте, всі відступаються від Демитрія. Він ховається в матері, котра його відштовхує. Як жертва таємної змови він падає, простромлений мечем, до її ніг.

Незрозуміло, яким чином автор хотів закінчити свій твір. Очевидно, що перед смертю Ф. Шиллер додав новий матеріал до драми, наприклад, великомасштабні масові сцени, на зразок збирання польського сейму, виступів народу в Москві. Незабаром після смерті Шиллера Гете планував закінчити твір, але не вдалося. Фрідріх Гебельс «Демитрія» також залишив незакінченим.

Література: *Шиллер 2004*: Шиллер Ф. Лірика. Драми. – Харків, 2004.; *Шалагінов 1999*: Шалагінов Б. Ф.Шиллер // Вікно у світ. – 1999. – № 1.; *Либинзон 1969*: Либинзон Э. Е.Коварство и любовь Ф.Шиллера. – Москва, 1969; *Лозинская 1990*: Лозинская Л.Ф. Шиллер. – М., 1990.

В статье анализируются классические драмы Ф.Шиллера, особенности конфликта, сюжетно-композиционная организация, система образов и искусство их моделирования, а также жанровое своэобразие пьес драматурга.

***Ключевые слова**: драма, трагедия, сюжет, композиция, художественный мир, классика, классицизм, романтизм.*

МОВОЗНАВСТВО

Володимир Буда, доц. (Тернопіль)

УДК 811 161. 1 (081. 2)
ББК 81.2 (УКР)

Перифрази на позначення «свій» – «чужий» у романі Василя Шкляра «Чорний ворон»

У статті аналізуються перифрази, які є засобом характеристики персонажів. Вказано, що описові звороти з негативним оцінним навантаженням вживаються на позначення представників загарбницької більшовицької влади, з нейтральним чи позитивним – українських повстанців. Зауважено, що у романі переважають авторські перифрази, для творення яких використовуються епітети, метафори, вульгаризми.

***Ключові слова**: перифраз, емоційна лексика, епітет, вульгаризм.*

Volodymyr Buda. Periphrases, which are used to represent meanings «sviy»(one's own) – «chuzhyy»(someone else's) in the novel «Black Raven» by Vasyl Shkliar.

Periphrases, which are means of description of characters, are being analyzed in the article.

It is indicated that descriptive constructions with negative evaluative meaning are used to mark representatives of the invasive Bolshevik power and those with neutral or positive meaning are used to denote Ukrainian rebels. Furthermore, author's periphrases, which are created with the help of epithets, metaphors and vulgarisms, predominate in the novel.

Key words: *periphrase, emotional vocabulary, epithets, vulgarisms.*

Роман Василя Шкляра «Чорний Ворон» («Залишенець») – явище небуденне у сучасній українській літературі. Він викликав певний резонанс не лише в політичному середовищі, а й неоднозначне трактування професійними критиками. Так, Олександр Михед вважає, що кожна сцена твору «просякнута водевільним гумором» (сайт «zaxid.net», 05.02.2010). Заперечуючи цю думку, Іван Андрусяк стверджує, що, насправді, роман «засвідчує повернення його автора з «попси» в літературу» (Українська літературна газета, 18.12.2009).

Насправді істина десь посередині, про що й пише Костянтин Родик: «…критики вперто кваліфікують сильні боки його (Шкляра – Б. В.) масової прози як «недолітературність». Тут би нагодився коментар одного з його екзотичних персонажів: «– Хуня, – сказав Ходя китайською». Зрештою, Сенкевич за свою «попсу» дістав Нобелівську премію» [Родик 2010: 10].

Власне, свою премію, Шевченківську, до того ж народну, отримав уже й Василь Шкляр. У романі чітко проходить ідентифікація персонажів на «свій» – «чужий». Принцип відбору дуже простий: хто не з нами – той проти нас. Особливо ця ситуація загострилась після розформування армії УНР, коли тисячі колишніх петлюрівців не припинили боротьби проти загарбників, а пішли у степи та ліси для ведення війни партизанської – їх називали «залишенцями».

Одними із яскравих засобів характеристики персонажів у будь-якому творі є перифрази, які «вживаються не як основні назви понять, а як синоніми до інших лексем» [Пономарів 1992: 60]. І важливим тут є той фактор, що перифрази дають оцінку тому, що вони називають: «Поява перифраз стимулюється, як правило, позамовними факторами. Вона виникає у зв'язку з бажанням мовця дати предметові, явищу чи дії емоційну оцінку або у зв'язку з певними евфемістичними причинами» [Коломієць 1985: 4].

Стилістичний план перифразів цікавив таких українських мовознавців, як Кобилянського І. Ю., Коломійця М. П., Регушевського Є. С., Юрченка О. С. та інших. Але у кожного письменника є свої індивідуально-авторські описові звороти, які потребують окремих наукових досліджень.

Отже, предметом нашого аналізу є перифрази як система емоційно-оцінних засобів при характеристиці персонажів у мові роману В. Шкляра «Чорний Ворон». Оповідь у творі ведеться від імені отамана Чорного Ворона (історичної особи), який особливо не вибирає виражальних засобів для характеристики супротивника. Але й своїх отаман теж не ідеалізує, адже боротьба програна не через силу ворога, а завдяки неузгодженості у середовищі українства.

Як відомо, виникнення перифразів у художньому тексті пов'язане із взаємооцінками персонажів: «Тому вони (перифрази – *Б. В.*) властиві, як правило, прямій та невласне прямій мові, а мові автора перифрастичні звороти надають певної суб'єктивності» [Буда 1998: 98]. Таким чином, ведучи оповідь від першої особи, письменник надає зображеним картинам максимальної об'єктивності.

У романі показано багато смертей: гинуть повстанці, але й вони швидкі на розправу і не щадять представників більшовицької влади. Власне, коли йдеться про самого Чорного Ворона, який пережив Першу світову та громадянську війни, а потім і партизанську боротьбу, то смерть для нього *кістлява свашка* [Шкляр 2010: 27] чи *кістлява сваха (32)* – відомий евфемізм іще зі старих козацьких часів. Коли ж повстанці знищують представників окупаційної влади, то у романі на позначення поняття ліквідувати (убити, розстріляти…) надибуємо поширені описові конструкції, у яких активно використовуються канцеляризми. Очевидно, таким чином підсилюється думка, що партизани винищують, перш за все, представників адміністрації, які гноблять українське населення: *спровадив до небесної канцелярії (48, 154), послати у небесну канцелярію по довідку (185), вивільнив чотири вакансії у … міліції (268), сказати, … кому в земельний комітет (306) тощо.*

Неоднозначно у творі виписана тема єврейства, яке жило разом з українцями, але масово пішло на співпрацю з комуністичною владою. Тому поряд з позитивними (*милий і*

чемний жид (35) – Бень) чи співчутливими (*народ гнаний, розсіяне плем'я (256)* – євреї) перифразами знаходимо іронічні описи галасливо-наляканої єврейської самооборони (*завзяте плем'я (214), войовниче юрмисько (212), юдине воїнство (215))*.

Місцеве селянство підтримувало залишенців усіма можливими ресурсами, але після прийняття НЕПу масово відвертається від партизанів, не усвідомлюючи, що ця влада пізніше візьметься й за них. Таких Чорний Ворон називає *хитрими дядьками (63)* чи *хитрими скнарами (327)*. А у лавах холодноярівців з'являються перші дезертири – ті, *що піддалися на амнестію (11)*. Лайлива й вульгарна лексика притаманна описам, які характеризують українців, що пішли на службу до ворога: *московські прихвосні (91), червонопикий здоровило (106), сучий тельбух (108)*.

Сама ж радянська влада не є органічною для Центральної України, тому герої твору наголошують на її чужорідності (*вошива кацапня (32), московські кати, жидо-кацапська комуна (65)),* ідентифікують загарбників за зовнішніми ознаками (*рило невмите (186), плескаті морди (143))* чи елементами військової форми (*червоні кашкети (319), білі кітельки (53), гаспиди рогаті (74))* – бо у рогатих будьонівках).

У романі немає жодного позитивного опису представників більшовицької влади, бо хіба може отаман повстанців бачити щось добре в окупантах, які прийшли грабувати його землю, вбивати мирне населення, нищити усе традиційне українське. Тому зустрічаємо тут перифрази від комічно-іронічних (*червоне начальство (151), козирна братія (54)* – керівництво повіту) до зневажливих (*миршавий чекіст, зелене щеня (64)* – чекіст Птіцин) чи й зовсім вульгарних, з використанням обсценної лексики (*штатная б-дь (294)* – чекістка).

Характеризуючи тих, хто боровся за Україну, їх помічників чи членів родин, Чорний Ворон, як уже зазначалось, не творить контрастних позитивних образів. Очевидно, отаман не бачить величі у вбивстві, хай і вимушеному, людини людиною.Винятком є лише два жіночі образи, які символізують оте втрачене життя, яким би хотіли жити усі повстанці на своїй вільній землі.

Перш за все, це кохана Чорного Ворона – Тіна. Перифрази, що створюють картину її зовнішньої привабливості, будуються за простою конструкцією – прикметник (епітет)+іменник: *чарівна жінка (246), відзігорна пані (136), ясна пані (137).* Аби показати ніжність дівчини, її внутрішню красу, незалежність, використовується метафора пташка, поширена оцінним означенням: *білогруда пташка (140), пташка перелітна (141), солодка пташка (253).* Наголошуючи на небуденності коханої, її умінні постояти за себе, отаман вживає поширені описові звороти: *панна непролетарської зовнішності (241)* і *вихователька хамського воїнства (250).*

Найтрагічнішим у романі є образ Ганнусі, молодої матері, дружини пропалого безвісті отамана Веремея. Для командира карателів вона *вєдьомскоє отродьє (166),* для Чорного Ворона – *душе моя пречиста (167).* Така контрастність у сприйнятті однієї людини підкреслює увесь трагізм буття цивільного населення на загарбаних землях.

Усі інші позитивно забарвленні описові звороти на позначення «своїх» не грішать зайвим пафосом. Чорний Ворон сприймає повстанців за їх бойовими характеристиками, як воїнів, що чесно виконують важку роботу. Тому вони для нього просто *хлопці з тризубами на рукавах (240), хлопці з лісу (134), наші люди (208, 342).*У романі наголошується, що повстанці не були бандитами, не займались мародерством чи грабунками цивільного населення, а командирами загонів були, як правило, колишні сільські інтелігенти. Тому про отамана Дерещука так і повідомляється – *колишній народний учитель (231).*

Отже, можна зробити висновок, що у мові роману В. Шкляра «Чорний Ворон» переважають авторські перифрази, які є дієвим засобом характеристики представників двох ворогуючих сторін. Об'єктивність перифразів підсилюється тим, що оповідь ведеться від імені головного героя твору.

У романі переважають бінарні описові звороти (*солодка пташка),* але для більш глибокої характеристики персонажа автор використовує полікомпонентні сполуки (*панна непролетарської зовнішності*). На позначення загарбницької більшовицької влади, її окремих

представників знаходимо лише емоційно негативні описові конструкції; «своїх» Чорний Ворон характеризує нейтральними, часом позитивними перифразами, але без зайвого пафосу.

Література: *Буда 1998*: Буда В. А. Лінгвостилістика сучасного історичного роману про добу козацтва (60 – 90 рр. ХХ ст.). – К.: Рідна мова, 1998. – 164 с.; *Коломієць 1985:* Коломієць М. П., Регушевський Є. С. Короткий словник перифраз. – К.: Рад. школа, 1985. – 150 с.; *Пономарів 1992:* Пономарів О. Д. Стилістика сучасної української мови. – К.: Либідь, 1992. – 258 с.; *Родик 2010:* Родик К. «Тарас Бульба з Холодного Яру» // Україна молода. – 2010. – 20 лютого. – С. 10.; *Шкляр 2010:* Шкляр В. Чорний Ворон. – К.: Ярославів Вал, 2009. – 356 с.

Владимир Буда. Перифразы для обозначения «свой» – «чужой» в романе Василия Шкляра «Чёрный ворон».

В статье анализируются перифразы, выступающие средством характеристики персонажей. Указано, что перифразы с отрицательной оценкой употребляются для обозначения представителей оккупационной власти большевиков, с нейтральной или положительной – украинских повстанцев. Замечено, что в романе большинство перифраз авторские, для их создания используются эпитеты, метафоры, вульгаризмы.

***Ключевые слова**: перифраз, эмоциональная лексика, эпитет, вульгаризм.*

Олена Гоменюк, асп. (Тернопіль)

УДК 81’373=16
ББК 81.401.1=3

Лексико-семантична група назв флори в пісенних записах Володимира Гнатюка: семантико-стилістичний аспект

У статті здійснено аналіз лексико-семантичної групи назв флори на матеріалі пісенних записів В. Гнатюка. Виокремлено чотири підгрупи таких назв: дерева, кущі, квіти, злакові культури. Проаналізовано прямі та символічні значення найбільш частотних номенів флори, засвідчених в українських народних піснях, записаних В. Гнатюком.

***Ключові слова**: назви флори, символ, номен, лексико-семантична група, українські народні пісні, В. Гнатюк.*

Gomeniuk O. O. The lexico-semantic group of names of the flora in Volodymyr Hnatiuk's songs: semantic-stylistic aspect.

The article deals with the lexical-semantic groups of flora’s names on the basis of V. Hnatiuk song recordings. Defined four subgroup of names: trees, bushes, flowers, cereals. Analysed the direct and symbolic meanings of the most used names of flora in Ukrainian folk songs, recorded by V. Hnatiuk.

***Key words:** names of flora, symbols, nomen, lexical-semantic group, Ukrainian folk songs, V. Hnatiuk.*

Володимир Гнатюк був відомим етнографом, мовознавцем, літературознавцем, перекладачем, публіцистом і журналістом. Проте в його науковій спадщині найбільш цінними є фольклорні праці. Дослідник розробив наукові принципи систематизації й опрацювання фольклорних текстів. Він розумів фольклор не як пережиток старовини, не як мертву, застиглу й відтворювану механічно традицію минулого, а як живу творчість, що розвивається і не згасає в рамках народного колективу.

Пісня стала для В. Гнатюка не тільки «сердечною дружиною», «відрадою серця в дні горя і сліз», а й тією невмирущою красою, служінню якій він присвятив усе своє життя [Яценко 1971: 5]. Як зазначав О.Довженко: «Українська пісня – це геніальна поетична біографія українського народу. Це історія українського народу, народу-трудівника, народу-воїна, що цілі віки бився, як лев, за свою свободу» [Довженко 1961: 360]. Саме тому джерелом нашого дослідження стали «Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка». У центрі уваги науковця перебували різні пісні, зокрема гаївки, колядки, щедрівки, балади, співанки-хроніки, коломийки, чебарашки, козачки та ін.

У системі народної поетичної мови разом із ритмікою, римою, емоційно-забарвленою лексикою та іншими художніми засобами використовуються символи, що допомагають розкрити думку й почуття, відтворити картини реального світу, людських переживань, створити особливу емоційну атмосферу [Микитів 1999: 56]. Як зауважує В. Жайворонок,

мова, «занурюючись своїм корінням у міфологічний світ давнього народного світосприйняття, зберегла для нас багато воістину неперевершених зразків етносимволіки слова й виразу» [Жайворонок 2006: 3]. Наші предки сповідували культ природи, що й став основою первісного релігійного світогляду. Незважаючи на прихід християнства, оживлення, одухотворення й олюднення природи присутнє в нашому світосприйнятті та світорозумінні. Сьогодні можемо це простежити в народних піснях, казках, легендах, поезії, а отже, й у мові. Тому в роботі зосереджуємо увагу на етносимволах, репрезентованих лексико-семантичною групою назв флори, в українському пісенному фольклорі.

Записані В. Гнатюком українські народні пісні вражають своїм лексичним багатством. Однією з поширених тематичних груп лексики є номени флори. Рослинний світ завжди оточував людину, певним чином впливав на її свідомість, що відобразилось у народній творчості.

У досліджуваному фольклорному матеріалі можна виокремити чотири підгрупи назв флори, а саме: дерева, кущі, квіти, злакові культури. Найпоширенішими у межах першої є такі назви дерев, як: *дуб*, *яблуня*, *явір*, *сосна*, *вишня*, *верба*, *береза*. До менш вживаних належать: *груша*, *черешня*, *бук*, *горіх*, *тополя*, *смерека*, *слива*, *тис*. Досить часто український народ звертається до образу дуба. У тлумачному словнику подано таке пряме значення слова *дуб*: «багаторічне листяне дерево з міцною деревиною та плодами – жолудями» [ВТССУМ 2005: 250]. В аналізованому фольклорному матеріалі назва цього дерева також часто вживається у прямому значенні, наприклад: *«Парубки вийдуть, дубочка зітнуть, дубочка зітнуть, гніздечко розметуть, гніздо розметуть, діти розженуть»* [УНП 1971: 46]. В уявленнях українського народу дуб – символ могутності та довговічності, цілісності й здоров'я, а також – повноти життя, могутньої сили й величної краси. Він є деревом життя, символізує наймогутніших богів: Зевса, Юпітера, Перуна. З дуба, вважається, був зроблений Хрест Господній [Багнюк 2009: 737]. Тому часто з деревом порівнювали людину. Подібні контексти знаходимо в народних піснях, де з дубом зіставляється молодий парубок, козак: «*Ой ти, дубе кучерявий, лист на тобі рясний, ти, козаче молоденький, словами прекрасний»* [УНП 1971: 202]. Під час характеристики дуба особливо актуалізується роль епітетів, адже вони доповнюють семантичне поле новим емоційним чи смисловим нюансом. У словнику-довіднику «Знаки української етнокультури» зафіксовано словосполуку: *сухий дуб* – «обрядова дубова жердина з приладнаним на ній колесом (сонцем), яку закопували на Зелені свята за селом, прикрашали травами, стрічками і довкола якої відбувалися молодіжні ігри з піснями» [Жайворонок 2006: 204]. Певною мірою трансформоване значення нерідко об'єктивуються у зібраних В. Гнатюком фольклорних матеріалах: *«Бодай же ти, козаченьку, тогди оженився, як у лузі при дорозі сухий дуб розвився»* [УНП 1971: 98]. Потрібний контекст втілює відповідний хронотип.

Другим за частотністю вживання можна вважати номен *яблуня* – символ цілісності й розумності земних бажань і тілесних прагнень, як вираження чуттєвості й сентиментальності: *«Чому ти, голубко, не хочеш ой їсти, ні пити, лише ти під зелену ябліночку плакати йдеш?»* [УНП 1971: 89]. У цьому прикладі аналізована лексема привертає увагу своєю незвичною демінутивною формою. У світогляді українців яблуня також є символом щедрості й щирості, бо своїми плодами вона обдаровує частіше і більше, аніж будь-яке інше плодове дерево, наприклад: «*А в нашої Касі високая яблінь, прийшов до неї миленький її: – Касуню, душко, зверж ми яблушко. – Я тобі звержу, бо тобі держу!»* [УНП 1971: 55].

Поширеним у народних піснях є і слово *явір* – «дерево родини кленових з великим п'ятилопатевим листям; білий клен (іноді цим словом називають осокір та деякі інші тополі)» [ВТССУМ 2005: 1421]. Дерево належить до найбільш опоетизованих в українському фольклорі. Воно супроводжує закоханих, засвідчуючи красу почуттів: *«А ци явір, ци не явір, ци зелена іва, межди тими панянками хіба їдна моя мила»* [УНП 1971: 68]. Символізує тугу парубка: «*Сидить явір над водою, в воду похилився, чогось милий, чорнобривий тяжко зажурився»* [УНП 1971: 282], а також печаль дівчини, розлученої з милим: «*Стоїть явір над водою, що я 'го садила, не є того та й не буде, кого я любила»* [УНП 1971: 280].

Символом життєвої сили і сильного характеру, вірності й стійкості виступає *сосна*, засвідчена відповідною лексемою: *«Соснонька палає, дівчина вмліває, соснонька горить, дівчина говорить, що соснонька скрипне, то дівчина крикне: – Хто в лісі ночує, хто рубає бука, най сі йде дивити, яка мені мука»* [УНП 1971: 189]. За переказами, коли робили хреста для розп'яття Ісуса, то виявилося, що сосна непридатна ані на хрест, ані на цвяхи до нього, і Бог благословив її бути вічнозеленою [Жайворонок 2006: 571].

Доповнює персоніфікований ряд дерев слово *береза* – назва дерева, яке в народу виступає символом дівочої чистоти, символізує жінку, дівчину, на противагу *дубу* та *явору* – символам чоловіків, наприклад: *«Росте явір, росте й ся вигинає, на білу березу верхом нахиляє»* [УНП 1971: 207]; «*На невісточці ростуть дві берези, а на синоньку два дубочки»* [УНП 1971: 208].

Серед підгруп, які репрезентують номени флори у зібраних В. Гнатюком українських народних піснях, постійно вирізняється мікросистема «кущі». За лексикографічним джерелом, кущ – це «низькоросла дерев'яниста рослина, гілки якої ростуть майже від кореня» [ВТССУМ 2005: 476]. До цієї групи належать кущі позначені такими номенами, як: *калина*, *ліщина*, *рута*, *терен*, *дерен*, *черемха*, *лоза*. Найчастотнішим є слово *калина*. З огляду на червоні ягоди вона символізує передусім сонце, вогонь, а отже, все червоне. Це символ українського роду і неньки-України, духовної нескореності і світлої пам'яті. Саме тому вона має рости біля кожної хати, кожної садиби українця: *«Ой зацвіла калина в порозі, десь мій Ясьо в далекій дорозі»* [УНП 1971: 85]. Епітет *червоний* найчастіше трапляється в різноманітних контекстах зі словом *калина*, що символізує красу, радість, здорову повносилу жінку. Тому червону калину часто використовують у весільних обрядах, де вона засвідчує ще й дівочу чистоту, наприклад: *«Ми до слюбойку йдемо, молоду си ведемо; молоду, як ягоду, рум'яну, як калину»* [УНП 1971: 74].

Слово *ліщина* – символ вразливості й непоказної краси: *«Ой шуміла ліщинонька від вітру буйного, а ще буде раз шуміти від голосу мого»* [УНП 1971: 259]. Хоча частіше цей номен трапляється у прямому значенні саме як назва рослини, але такої потрібної для українців, наприклад: «*Ходить бондар по ліщині, обручів шукає»* [УНП 1971: 96].

Часто об'єктивується в текстах народних пісень і назва *терен*, яка є полісемантичним символом в українській етнокультурні. Насамперед терен уособлює важкі життєві дороги, бо, як кажуть, «через терни – до зірок», а також життєві страждання і муки, символізовані терновим вінком, покладеним на голову Христа, наприклад: *«Анцю ведуть тернинов'ю. Анця ніжки пробиває, кровця слідки заливає»* [УНП 1971: 169].

Кількісно невелику підгрупу становить мікросистема "квіти", яку репрезентують номени *барвінок* і *мак* (вживаються часто), *рожа*, *лілія* й *фіалка* (зустрічаються рідше). Барвінок – «трав'яниста рослина з вічнозеленим листям і яскраво-блакитними квітами» [Жайворонок 2006: 27]. Це народний символ життя і безсмертя людської душі. Його садять на могилах, тут він символізує зв'язок життя і смерті. Барвінок також виступає символом дівоцтва, дівочої краси, міцності і святості шлюбу, коханої людини. Використовується у ритуальних діях, зокрема весільних обрядах. Ним прикрашають одяг гостей, святковий коровай, з нього плетуть вінки: «*Ми йдемо на барвінок, Іванові на вінок, на любе вінчанейко, на довге мешканейко»* [УНП 1971: 65]. Символом безконечності зоряного світу вважають *мак*. Він сигналізує, що і дрібненьке і маленьке, якщо воно в єдності та спільності, то має велику силу: *«Ци видиш же ти, як мак цвіте? Ош то так цвіте мак!»* [УНП 1971: 34].

Яскраво представлена в досліджуваних текстах підгрупа «злакових», що засвідчує індивідуально-авторську концепцію формування фольклорного матеріалу В. Гнатюком. Найчастіше в українських народних піснях ми зустрічаємо назву *пшениця*. «Це рослина родини злакових, із зерна якої виготовляють біле борошно, крупу та інші продукти» [ВТССУМ 2005: 1007]. Вона символізує достаток, радість, заможне життя, наприклад: *«Він пшениченьку продає, мені грошей не дає»* [УНП 1971: 236]. Плодючість і багатство також символізує й назва *жито*: *«То вродиться жито, жито, пшениця, жито, пшениця, всіляка пашниця»* [УНП 1971: 42]. Рідше вживаються інші номени з цієї підгрупи: *овес*, *гречка*, *просо*.

Загалом, лексико-семантична група назв флори у пісенних записах В. Гнатюка репрезентована великою кількістю назв, що виступають символами українства та передають наступним поколінням культурні надбання нашого народу. Дослідник не тільки тонко розумів і глибоко знав народну поезію в її найпотаємніших нюансах, а й сам був носієм фольклору та знаходив у ньому душевну розраду в найтяжчі хвилини свого життя.

В. Гнатюк займає одне з провідних місць в історії слов'янської фольклористики, а його праці за своїм змістом, точністю запису та науковим рівнем мають світове значення. Саме тому дослідження такого мовного матеріалу дасть змогу глибше зрозуміти природу українських етносимволів та змоделювати національну мовно-концептуальну картину світу українців.

Література: *Багнюк 2009:* Багнюк А. Символи українства. – Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2009. – 832 с.; *ВТССУМ 2005:* Великий тлумачний словник сучасної української мови: 250 000 слів і словосполучень / Авт. проекту та гол. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: Перун, 2005. – 1728 с.; *Довженко 1961:* Довженко О. П. Народна пісня // Українські письменники про літературу та мову / Упоряд. В. Іванисенко, М. Коцюбинська – К.: Радянська школа, 1961. – 462 с.; *Жайворонок 2006:* Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.; *Микитів 1999:* Микитів Г. Символи рослин і птахів в «Українських народних піснях у записах Володимира Гнатюка» // Українська мова і література: історія, сучасний стан, перспективи розвитку. Науковий щорічник / За заг. ред. доц. С. Панцьо. – Тернопіль: Збруч, 1999. – 320 с.; *УНП 1971:* Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка. – К.: Музична Україна, 1971. – 323 с.

Гоменюк О. О. Лексико-семантическая группа названий флоры в записанных песнях Владимира Гнатюка: семантико-стилистический аспект.

В статье предложен анализ лексико-семантической группы названий флоры на материале, записанных песен В. Гнатюком. Выделены четыре подгруппы таких наименований: деревья, кусты, цветы, злаковые культуры. Рассмотрены прямые и символические значения наиболее частотных номенов флоры, представленных в украинских народных песнях собранных В. Гнатюком.

Ключевые слова: *названия флоры, символ, номен, лексико-семантическая группа, украинские народные песни, Владимир Гнатюк.*

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

Микола Зиморя, проф. (Дрогобич); ***Наталія Науменко***, проф. (Київ)

Покликання та доля (Анатолію Гуляку – 50)

Либонь, ніхто не має сумніву, чи правдива та істина, якою вона є в устах народу. Ось – одна з них: «Учитель – духовна основа нації». Та буває і так: похитуєш головою, ніби погоджуючись, а сльози пеленають заплакані очі. Це трапляється щоразу, коли бачиш кривду: і не одну, і не дві. Приміром, несподівано навчитель розгублює останнім часом свою колишню потужність. Може, саме тому нині окремі слова стали такими важкими й невимовними. Щоправда, на селі ще можна почути колись часто вживані сполуки: «Дякую красно»; «Вибачте, прошу». Так, згадуємо те, що минуло тільки тому, бо нерідко пересихає горло, коли сьогодні навкруг так багато дрібного й мізерного. Того, що заважає бути учителеві справді провідником поміж зрілими та дітьми. Неначе відчуваєш серпневу спрагу, хочеться пити, але не мовчати. Господи, де ж то позначене місце з географічним центром Європи? Кожний допитливий школяр знає напевно: то село Дулово, що розташоване на Срібній землі – в Закарпатті. Чи воно насправді є фактом? Так чи не так, а пам'ятний знак як

свідчення стоїть поблизу Дулова. І не перестає радуватися. Хоч наш співрозмовник зі Сходу, а для нього всі місцини в сонячному Закарпатті по-материнському милі й рідні.

Такою лагідною видалася того незабутнього дня бесіда з Анатолієм Гуляком. Лагідність була якоюсь «зажуреною», бо співрозмовник вмів приголубити увагу двох слухачів то китицею віршованих строф з-під пера Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, а також трьох Василів – Симоненка, Стуса, Голобородька (звісно, для нього найбільш зручно – з пам'яті), то дзвінким співом запальної пісні «Ой, у лузі червона калина похилилася…». Мимоволі хотілося закроювати різнотем'я, аби дізнатися більше про те, що сумісне чи несумісне із «загальнолюдським щастям». І він охоче вів свій монолог. Зрозуміло, хто має власний духовний арсенал, той легко розпізнає причину як первинного, так і похідного. Чому колись пишні Карпати, що були покриті вічнозеленими пралісами, тепер такі геть чисто оголені; вони дивляться на людей, як незрячий на сонце – з болем. Чому колись Мурованокуриловецький район був повсюди знаним, бо тут медом пахла гречка, обіймаючи її нектаром землицю, а безмежні поля манили до себе золотом пшениці? Гаю-гаю, вони тепер тут і там марніють, бо зарослі куколем, чортополохом, блаватами та ще якимсь нечувано високим лопухом… Складається враження: йому оповідати, як комусь повчати. Словом, щось виразно добре, щире та до болю *привітне* виринає з його роздумів про долі людські. Ага, звідкіль його привітність? Або, сказати б за Миколою Євшаном (1889 – 1919), його риторичним запитальним від 1912 року – «Куди ми прийшли?».

То ж відповідь (проста, як дріт) у контексті заданої розмови: у село *Привітне*, що на Вінниччині, де й Анатолій Гуляк народився 3 липня 1961 року. Воно якось відрізняється з-поміж інших сіл Мурованокуриловецького району. Може, передусім тим, що його односельці (як і всі вінничани) мають особливий дар – хліборобський. Поза всяким сумнівом, його й перебрав від односельчан Анатолій Гуляк, нині визначний український вчений-літературознавець, доктор філологічних наук, професор величного Храму науки у Києві, що по праву носить ім'я всенародного пророка – Тараса Шевченка. А що полишилося за плечима? Власне, етапні сходинки. Середню школу закінчив у Гнівані, де дотепер мешкає його мати Марія (нар. 14 жовтня 1928 р.)[39]. А відтак – навчання на відділенні української філології Вінницького педінституту (1977 – 1982). Студії на філологічному факультеті – то був його свідомий вибір. Адже любов до слова, читання книжок ще від шкільної лави, – все це зародило в його душі прагнення стати неодмінно вчителем, нести до дитячих сердець словесні скарби Ця мрія збулася: Анатолій Гуляк був невтомним, коли судилося працювати учителем, а потім – упродовж чотирьох років – заступником директора по навчально-виховній роботі у середній школі № 17 міста Вінниці. З успіхом керував літературним гуртком, проводив факультативні заняття, зацікавлюючи не лише учнів, а й колег-педагогів. Навіть служба у військових лавах не спричинила той мотив, що, як правило, не зміцнює, а послаблює почуття по-тичинівськи любити «шелест тихий вербової гілки» (Леся Українка). Де б він не був, а в душі животворило прагнення – вчитися далі. Так і сталося. У 1989 році вступив до аспірантури при Київському педагогічному інституті, який від 1994 року має статус університету імені Михайла Драгоманова. Невдовзі – захист кандидатської дисертації (1991), створеної під науковим керівництвом академіка Петра Панасовича Хропка (роки життя 1928 – 2003). В її основу молодий дослідник поклав творчість Олександри Судовщикової-Косач, відомої письменниці під прибраним літературним прізвищем Грицько Григоренко (1867 – 1924). Від 1992 року працював старшим викладачем, доцентом кафедри української літератури у стінах своєї Alma mater, нині – Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова. Відтоді й перебуває не лише в полоні студентства, розкриваючи сокровенні таїни зі скарбниці рідного слова, а й серед активних дослідників українського письменства загалом. Численні статті, розділи підручників і навчальних посібників – усе це стає добром послужить кожному, для кого «Троянди й виноград» Максима Рильського – ні, не дереворити, а розсипи живої коштовної краси.

[39] Коли готувався до друку цей матеріал, з Гнівані надійшла сумна звістка: 15 травня 2011 року життя батько Анатолія Борисовича відійшов у Вічність, не доживши до свого вісімдесятиліття (19 серпня) лише трьох місяців…

Примітний факт: у співавторстві з науковцями Київського національного університету імені Тараса Шевченка й Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова – Оленою Гнідан, Людмилою Дем'янівською та Ларисою Йолкіною – Анатолій Гуляк видає унікальне монографічне дослідження «Володимир Винниченко, Грицько Григоренко. Штрихи до портретів» (К., 1995). Воно вирізняється новими ракурсами осягнення творчості цих двох сподвижників української національної ідеї, втіленої в художньому слові.

Підґрунтям до розділу про Грицька Григоренка стала згадана дисертація, в основі якої – розгляд її прозового та поетичного доробку. Доскіпливе вивчення архівів, детальне прочитання та інтерпретація художніх текстів дало можливість вченому створити літературний портрет письменниці. На сторінках монографії виявилося вміння Анатолія Гуляка синтезувати засоби наукового, публіцистичного та художнього стилів. Завдяки цьому кожен, хто бере до рук це видання, має нагоду прилучитися до не спрощеного, а розгалуженого творчого процесу, що мав місце в життєвій хроніці багатьох носіїв української художньої світобудови.

Діапазон зацікавлень Анатолія Гуляка як науковця справді широкий. У його колі найперше – це постаті майстрів слова, власне, унікальних своїм стилем, світоглядом, внеском у розвиток національного красного письменства. Дослідник не лукавить, коли зізнається: «Такі митці для мене, як світло далеких зірниць – загадкове, невідкрите, часом не завжди легке і просте для осягнення розумом. Але принадне своєю значущістю освітлення подальшого шляху нашої літератури, її визначних етапів, що як спалахи думки, ідеї, творіння».

Є така метафора: коли зірка згасає, то світло її, пронизуючи увесь Всесвіт, лине на Землю ще протягом багатьох-багатьох сотень літ. Суголосною – стосовно колориту й домінування конкретних рис – постає й мистецька спадщина того письменника, який відійшов за межу Вічності. Одначе створені ним образи продовжують обігрівати, а радше – освітлювати чин сущих. Скажімо, художні надбання Олени Пчілки, матері геніальної Лесі Українки. Анатолій Гуляк написав монографію «Олена Пчілка. Нарис життя і творчості» (К., 1996), а також окремий розділ про доробок письменниці, уміщений на сторінках підручника з історії української літератури останньої третини XIX століття. У цих працях багатогранно розкрито творчу манеру Олени Пчілки, визначальні історико-типологічні закономірності доби, світоглядні позиції талановитої володарки царства слова, за образним висловом Михайла Драй-Хмари – слова барвистого, повнодзвонного. Такого, яке йде з глибин національного буття та осмислення місії письменника у житті народу. Відтак поетика малої та великої прози, наратологія, історичний дискурс літературного процесу в Україні, – все це та проблематика, що сьогодні й складає осердя наукових устремлінь професора Анатолія Гуляка.

Напередодні третього тисячоліття, коли з усією гостротою постало питання самовизначення українського народу, усвідомлення ним свого праслов'янського коріння, нового прочитання знакових історичних подій, – вчений достойно став на шлях, яким прямує – ні, не манівцями. Він прагне усебічно вивчити етапи становлення українського історичного роману, з'ясувати його ціннісні орієнтири у текстовій площині. Це розпочалося ще 1993 року, коли вступив до докторантури при кафедрі української літератури рідного університету ім. Михайла Драгоманова. Його науковим консультантом стала талановита жінка, давня сестра по перу – доктор філологічних наук, професор Олена Дмитрівна Гнідан. Закінчивши докторантські студії, А. Гуляк від 1997 року працює професором кафедри української літератури, сказати б, драгоманівського наукового осередку. Тут і судилося 1998 року успішно захистити докторську дисертацію на тему «Становлення українського історичного роману». Поважні фахівці з української літератури високо оцінили це капітальне дослідження, що побачило світ також окремим монографічним виданням «Становлення українського історичного роману» (К., 1997. – 293 с.). Центральне місце в авторській концепції відведено висвітленню доробку Пантелеймона Куліша (1819 – 1897), передусім його роману «Чорна рада» (1846). За слушним твердженням дослідника, саме у названому

творі відбивається весь розвиток цього складного жанру. Він охоплює модальність історичного досвіду на рівні його переємності від Пантелеймона Куліша до сучасних зразків «субстанції тексту» (Ф. Джеймсон) з-під пера Валерія Шевчука, Миколи Сиротюка, Володимира Малика, Романа Іваничука, Раїси Іванченко, Петра Угляренка, Івана Долгоша, Юрія Мейгеша. Ось, приміром, одне із свідчень Анатолія Гуляка: «Постать Пантелеймона Куліша – майже епохальна… Життя та різнобічна літературна діяльність письменника перебували під глибоким впливом національно-визвольного руху XIX століття. Його творчість стала одним із суттєвих чинників цього руху, відігравши значну роль у формуванні суспільної та національної свідомості, у подоланні хибних поглядів на дійсність, у боротьбі проти соціального лиха». Не буде перебільшенням, коли сказати: Анатолій Гуляк має завжди своє бачення проблеми. І це співвідноситься з його визнанням як авторитетного знавця загальнозначущих питань теорії літератури, порівняльного літературознавства і, зокрема, українського письменства. Тому й закономірно, що 1999 року йому було присуджено вчене звання професора. Від 2000 року він очолює кафедру україністики Національного медичного університету ім. О. Богомольця, а також обіймає посаду професора кафедри української літератури XX століття (згодом – кафедри новітньої української літератури) Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Портрет ученого не був би повним, якщо б не виокремити ще й такі факти. Керуючи науково-методичною комісією з літературознавства при Міністерстві освіти і науки України, Анатолій Гуляк спричинився до поліпшення різноманітних програм. Упродовж кількох каденцій є членом спеціалізованої вченої ради Д 26.001.15 Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка; донедавна репрезентував і спеціалізовану вчену раду К 26.053.04 Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова.

І все ж головне для нього – це дослідницька праця. Дослідницька – з будь-яких аспектів науки про літературу… і не лише про неї. Монографія «Числова символіка міфу», видана 2002 року у співавторстві з Оленою Бондаревою, засвідчила синтез методів літературо- та мовознавства, фольклористики, нумерології у прагненні пізнати особливості застосування чисел у міфічній оповіді, їхнє місце у секвенціях подій і доль.

Концептуальний підхід розробив Анатолій Гуляк до методики викладання української літератури: уникати банальностей, простого переповідання біографічних фактів, відірваності автора від тексту, а натомість подавати матеріал так, щоб викликати до нього цікавість у читача будь-якого віку та статусу. Промовистим доказом цьому є ціла низка навчальних посібників із історії української літератури різних періодів, серед них – «Історія української літератури 20 –40-х років XIX століття» (співавтори – Семенюк Г.Ф., Гаєвська Н.М., 2009); «Історія української літератури 70 – 90-х років XIX століття» (співавтори – Гнідан О.Д., Гаєвська Н.М., Ткачук М.П. та ін., 1999); «Історія української літератури 70 – 90-х років XIX століття» (співавтори – Гнідан О.Д., Гаєвська Н.М., Ткачук М.П. та ін., 2002); «Історія української літератури 70 – 90-х років XIX століття (розділ «Олена Пчілка»), співавтори – Семенюк Г.Ф., Гаєвська Н.М., Ткачук М.П. та ін., 2005); «Історія української літератури кінця XIX – початку XX століття: Навчально-методичні рекомендації до вивчення курсу» (співавтори – В.Стеценко та ін., 2002); «Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: У 2 кн.» (співавтори – Семенюк Г.Ф., Гаєвська Н.М., Ткачук М.П. 2002).

І ще. Тільки в 2000 – 2010 рр. Анатолію Гуляку довелося виконувати, хоч і непоказну, але вельми важливу місію. Йдеться про його активну участь у публікації творів української класики – зібрань, яких так бракує у нинішній книговидавничій практиці. На скрупульозну увагу літературознавця здобулися знакові постаті – Іван Нечуй-Левицький, Володимир Винниченко, Андріан Кащенко, Євген Гуцало, Олександр Довженко, Пантелеймон Куліш, Олесь Гончар, Григір Тютюнник. До видань їхніх творів професор Анатолій Гуляк написав ґрунтовні передмови: вони – самі собою непересічне явище в українській літературній критиці.

На ґрунті не лишень звичних анкетних даних (дати народження та смерті письменника, хронологія творчості тощо) вибудовується ціла історія, з якої пізнаються таємниці творчої лабораторії митця, становлення його індивідуального стилю. Таким чином,

ця історія під пером науковця може викристалізуватися в абсолютно несподіваному жанровому вимірі – романі у новелах, віршах у прозі, приватному листі, детективі. Наприклад, кількома місткими фразами науковець окреслює літературний портрет Володимира Винниченка, за яким постають риси світогляду письменника, його філософія життя. Ось, приміром, така його добре обґрунтована рефлексія: «*Його рання новелістика (1902–1906)… являє нам надзвичайно широкий і точний соціологічний зріз українського суспільства, показаний спостережливим автором з акцентами на різних соціальних контрастах…*

У романах і п'єсах 1907 – 1916 рр. … Винниченко свідомо відштовхнувся від старосвітської манери письма, намагаючись розширити художні можливості нашого письменства, збагатити його психологічний спектр, тематичні обрії…

У третій, останній період творчості (1920 – 1951) Володимир Винниченко зосередився на соціально-філософських питаннях, що стосувалися можливостей побудови гармонійного суспільного ладу…

Твори Винниченка… мають дотепно й уміло розроблений сюжет, цікаві теми, глибокий драматизм дійових осіб і багаті мальовничі засоби в його літературній манері.

Це все легко об'єднати в одному слові – майстерність».

Що ж, аби допомогти початкуючим пізнати секрети становлення та еволюції індивідуального стилю митця, Анатолій Гуляк розробив особливий спецкурс під назвою «Літературна майстерність письменника». Він розрахований для студентів старших курсів. До його концепції увійшли такі важливі поняття: майстерність як естетична категорія; майстерність прозаїка, поета та драматурга; майстерність «друзів літератора» – літературознавця, критика та перекладача; віршова та прозова мова як чинники становлення стильової письменника; образи автора, героя та адресата, жанрова семантика та стильова домінанта твору в контексті майстерності. Власне, цим моментам і присвячено підручники «Принципи аналізу літературного твору» (співавтори – П.П. Хропко, І.В. Савченко, 1993), «Жанрова специфіка літературного твору» (співавтор – П.П. Хропко, 1994), «Композиція літературного твору» (співавтор – П.П. Хропко, 1995) «Деякі аспекти аналізу літературного твору» (співавтори – П.П. Хропко, Н.М. Скоробагатько, І.М. Цуркан, 2000); «Основи віршування: Посібник для студентів вищих навчальних закладів» (2003), а також «Версифікація: теорія та практика віршування», що витримав уже два видання (2003; 2008).

Як відомо, кожен з нас прагне долучитися до таємниць художнього слова, хоча й не всякий надалі обирає для себе царину поетичної творчості. Звідси – закономірне запитання: *чи можна навчитися писати вірші? Які умови становлення та розвитку індивідуального поетичного стилю? Яким метричним системам надає поет перевагу на тому чи тому етапі творчого шляху?*

На ці запитання належну відповідь дали учені Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Йдеться про авторів навчального посібника «Версифікація: теорія і практика віршування». Двоє з них – Григорій Семенюк та Олена Бондарева – фахівці з історії та теорії драми. Анатолій Гуляк уславився чималим науковим доробком у галузі великої та малої прози. Проте в дослідженні поезії це не те, що не вадило, а й, навпаки, допомагало; адже вірш і проза завжди йдуть обіруч у долі кожної людини, а драма є виразником складних перипетій життєвого й творчого шляху, взаємин зі світом та людьми.

За первісним задумом ця праця – підручник. Відповідно й визначено її структуру. У кожному розділі рух наукової думки простежується від загального до конкретного: від первин художнього мовлення – поезії та прози – до особливостей екзотичної строфіки та вільного віршування – архетипу поезії, який, за задумом авторів, цілком логічно завершує «мандрівку по таємничій країні віршових форм».

Ілюстративний матеріал напрочуд удало дібраний відповідно до тематики кожного розділу. Завдання для практичних, семінарських занять і самостійної роботи, безперечно, надихають студента на самостійні творчі порухи у царині віршованого слова. Утверджена на основі порівняння єдність різних естетичних концептів – поетичної фоніки, лексики та

синтаксису, метрики, ритміки, жанру та стильової парадигми – розгортає широку панораму української поезії кількох століть та вітчизняної перекладацької школи. XX століття – це «час складного зростання та пошуку». Віршознавство – наука компаративна. І цей компаративний елемент відбивається у кожному розділі підручника, спонукуючи читачів до пізнання «чарівної природи вірша» завдяки послідовному вивченню всіх його складників.

Чималий внесок зробив Анатолій Гуляк і в шкільне викладання літератури. Статті, присвячені розглядові програмних творів, були першими в його доробку. Ще в 1990 році в журналі «Українська мова і література в школі» видруковано розвідки «Дієслівність як стильова домінанта прози Грицька Григоренка», «З безодні народного горя: Штрихи до портрета Грицька Григоренка». Вони й нині у вжитку вчителів української словесності, зокрема у викладанні літератури останньої третини XIX століття. Немало статей, присвячених аналізові творчого доробку Пантелеймона Куліша, за безперечний позитив мають неупереджені, нові підходи до становлення і розвитку поетики історичного роману, малої прози та теоретичних праць видатного письменника.

Наукові розвідки та навчальні посібники примітні на тлі великої хрестоматії програмових творів «Срібний птах» (К., 2005), упорядкованої у співавторстві з Григорієм Семенюком і Миколою Ткачуком. Хрестоматія має концептуальну відмінність від «забронзовілих» посібників і підручників попередніх років: окрім власне творів, у виданні «Срібний птах» вміщено зразки критичного розбору текстів, які, без сумніву, вироблятимуть в учнів навички самостійного наукового пошуку. Перу Анатолія Гуляка належить розвідка «Концепція особистості в творчості Олеся Гончара», присвячена романові «Собор». Тут розглянуто постаті головних героїв твору, окреслено роль символічних деталей та образів, зокрема по-новому утверджено метафору «собор душі» як вияв біблійного концепту «людина – храм».

Численні наукові та навчально-методичні праці Анатолія Гуляка можна назвати виявом відродження об’єктивного погляду на літературні явища. Це відчувається у пасажах, не позбавлених гострої полемічності та публіцистичності, типологічного зіставлення з аналогічними явищами у світовому письменстві, текстологічного та архетипно-критичного підходів до прояснення творчого задуму митця та шляхів його реалізації.

Згадаймо також Франкове порівняння митця з деревом, яке корінням углибає в рідну землю, а кроною проростає в горішні сфери загальнолюдської культури. Воно, це дерево, синтезує в собі сили землі, води, вогню (сонця) та повітря й розвивається як самобутнє явище. Із таким деревом можна порівняти й наукову школу Анатолія Борисовича, яка повноцвітним галуззям буяє серед обширів українського письменства, синтезуючи слово мовлене, слово співане та слово писане й на основі цього синтезу виводячи своє, неповторне бачення культурних явищ.

Значний внесок зробили учні професора А.Б. Гуляка в розбудову новітньої концепції погляду на українську літературу кінця XIX – початку XX століття. Багатогранністю поглядів на добре знані та маловідомі феномени зазначеного періоду вирізняються кандидатські дисертації Олени Єременко «Творчість Олексія Плюща у контексті розвитку української літератури кінця XIX – початку XX ст.», Леоніда Козинського «Творчість Євгенії Ярошинської і український літературний процес кінця XIX – початку XX ст.», Олени Колінько «Мала проза Стефана Коваліва у контексті розвитку української літератури кінця XIX – початку XX ст.», Надії Комарівської «Творчість Надії Кибальчич у контексті української літератури кінця XIX – початку XX століття», Дмитра Курчія «Творчість Михайла Ломацького: світ ідей та образів, жанрово-стильові особливості», Валентини Лавренчук «Творчість Олександра Катренка у контексті розвитку української літератури кінця XIX – початку XX ст.», Олени Наконечної «Творчість Володимира Леонтовича (Рух проблематики і поетики)», Вікторії Подзігун «Творчість Ганни Барвінок у літературному контексті другої половини XIX ст.», Юлії Потіпак «Творчість Євгена Мандичевського: жанрова природа і стильові домінанти», Надії Скоробагатько «О.Кониський на тлі своєї доби (Життя. Діяльність. Творчість)», Романа Ткаченка «Декаданс як форма вияву авторської

свідомості», Ірини Хоцянівської «Мала проза Леся Мартовича у літературному контексті доби», Ірини Ципнятової «Творчість Якова Жарка: жанрово-стильові модифікації».

Жанр роману, один із чільних наукових інтересів Анатолія Борисовича, став також об'єктом усебічного вивчення в роботах його послідовників: Тетяни Белімової «Інтертекстуальна основа романів В. Петрова «Дівчинка з ведмедиком» і «Доктор Серафікус»; Володимира Лавренчука «Художня рецепція образу Івана Мазепи в романах Григорія Колісника та Юрія Хорунжого»; Аліси Меншій «Романи Юрія Хорунжого і українська історико-біографічна проза 60 – 90-х років ХХ століття»; Світлани Підопригори «Романний триптих «Вогненні стовпи» у жанровій системі історичної прози Романа Іваничука»; Ірини Приліпко «Український роман зв'язку часів: ідіостиль Валерія Шевчука»; Ігоря Цуркана «Роман М.Старицького «Розбійник Кармелюк» крізь виміри жанру».

Проблемам розвитку сучасного українського письменства різних родів і жанрів присвячено дисертації Олени Бондаревої «Художня реалізація міфопоетичної свідомості в українській драматургії 80-х років ХХ ст.», Тетяни Кислої «Жанрова семантика фемінних романів у художній системі українського постмодернізму», Наталії Навроцької «Мала проза Євгена Гуцала у літературному контексті доби», Оксани Присяжнюк О. «Жанр поеми у творчості Дмитра Павличка», Олени Федосій «Жанрові моделі сучасної української малої прози (Людмила Тарнашинська, Галина Тарасюк, Володимир Даниленко, Олександр Жовна)».

Серед численних робіт учнів Анатолія Гуляка, які представляють новітню українську філологію, є й одна дисертація з педагогічних наук, проте якнайтісніше пов'язана з літературою, – «Формування національної самосвідомості старшокласників у процесі вивчення творів історичної тематики» (автор – Марина Давидюк).

І, нарешті, за порівняно недовгий час Анатолій Борисович підготував та випустив у високий науковий світ чотирьох літературознавців вищого рангу – докторів філологічних наук: Олену Єременко (тема її роботи – «Синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини ХІХ – початку ХХ століть»), Віталія Мацька (тема – «Концепція «людина-світ» в українській діаспорній прозі ХХ століття»), Наталію Науменко (тема – «Генеза і шляхи розвитку українського верлібру кінця ХІХ – початку ХХІ століть») та Ксенію Сізову (тема – «Трансформації міметичних принципів портретування в українській літературі ХІХ – ХХ століть»).

Далі буде…

Світло високих зірниць завдяки старанням вченого стає надбанням широкого загалу шанувальників літератури, майбутніх поколінь учителів-словесників і науковців.

Давно відомо: коли на столі лежить паляниця, то й буде знак народження чогось нового, зокрема, продовження задумів. Тому й лунатиме пісня. Її завжди чекає Анатолій Гуляк, а третього липня цьогорічного літа дзвенітиме в його устах – Ювіляр зустріне свій Полудень віку. В уяві – образ Срібного птаха: летить до рідного села з красномовною назвою Привітне. Відвідає рідні місця, а ще побуває там, де жив у Вінниці уродженець села Войнилово (нині – Калуський район, Івано-Франківська область) Микола Євшан, його улюблений літературознавець, автор цінної праці «Національне виховання» (1919). Саме тут і окреслено роль Вчителя в історії народу. Анатолій Гуляк – у дорозі. Кожний його крок – це рух до того, щоб активно повертати культурну спадщину її творців українському народові.

З цією думкою й адресуємо Ювілярові віршовані рядки:

***А** що сонце опівдні промінням заграло,*
***Н**ад усі міста й села осанну співало.*
***А** що осінь принесла Вам дари чудові,*
***Т**ак Ви й нам несете дар пошани й любові.*
***О**д Сяну та й до Дінця полетить новина:*
***Л**юд учений привіта свого Батька й Сина!*
***І** не жити більше нам у біді й напасті, –*
***Ю**ність, Радості сестра, Вам бажає щастя!*

Гомонів правічний ліс на Йвана Купала,
У гущавині старій папороть засяла, –
Лиш одному Вам свій цвіт заповість природа,
Як у полудень стає сонячна погода,
Коли в хмарі веселка грає ледь помітна,
Увела Вас у щастя Вінниччина рідна!

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Навколо світлого кола слова (Петрові Засенку – 75)

Скажу одразу: Петрові Засенку як авторові поетичної збірки «Князівство трав», що побачила світ понад сорок літ тому, пасували б здавна похвальні епітети. Проте по-різному буває з тими означеннями. Звісно, одному вони даються якось легко, іншому – ні. Мабуть, чи не кожному відома ця істина. Однак справжніх носіїв поезії це, як правило, не хвилює, бо для них найголовніше – творіння. Звідси – мимовільне риторичне запитання: хто знає, що осмислював Іван Гнатюк, коли стверджував: «…нема жодного українського письменника, який би так мучився, як я. Жодного…». До речі, на це зізнання звернув увагу Євген Баран в одній із нотаток змістовного видання «Наодинці з літературою» (Луцьк, 2007).

Авжеж, Петро Засенко належить також до тих, хто мучився. Власне, відтоді, як почав 1955 року виходити з друкованими віршами до читача. І, без сумніву, він обнадіяв світ власним голосом, себто своїм потужним словом. Саме таким, яке було для доби «шістдесятників» найбільш продуктивним джерелом мислення. Так, він був характерником у творчих уподобаннях і виділявся з-поміж активних учасників шістдесятництва. Духовний досвід цього помітного в історії руху – тією чи іншою мірою – збагатили В. Симоненко, В. Стус, Г. Тютюнник, Є. Гуцало, М. Вінграновський, Д. Павличко, Ліна Костенко, І. Драч, Б. Олійник, В. Базилевський, П. Мовчан, М. Сом, Б. Нечерда, О. Чорногуз, П. Скунць, а також Петро Засенко. І важко судити, чому він не значиться у гурті хрестоматійних імен. Як на мене, то художній доробок автора таких промовистих книжок, як «Зірниця» (1962), «На ярмарку вітрів» (1965), «Князівство трав» (1969), «Косовиця» (1986), заслуговує однозначно високої оцінки й ширшого відлуння у критичному цеху. Щоправда, добре слово про творчі змагання Петра Засенка висловили свого часу М. Рильський, Д. Білоус, В. Швець, а відтак – у проміжку між поважними ювілейними датами – писали П. Мовчан, В. Базилевський, Р. Ткаченко, Г. Кирпа, В. Барна, О. Лупій, Л. Горлач, О. Гижа, В. Мордань, Т. Дінай, В. Ясиновський, Н. Гнатюк, А. Камінчук.

Що ж вабило давно й вабить нині шанувальників у поетичних устремліннях Петра Засенка? Поза всяким сумнівом, читацький загал хвилює передусім його самобутня репрезентація правди. Ні, не «метеликом» летить вона до сучасника, а цілісним пластом переживання за її вічні барельєфи, власне, на тлі реальної дії:

Аж поки кров –
червона слава –
З грудей не вибрезне у вірші.

Живу сутність такого світотворення Петро Засенко зафіксував у вірші «Поетові». Йдеться про своєрідну рефлексію, що має націленість на конкретику читацького сприйняття: «У серце людське гордовите / Не пронесеш пісні на сховок – / Воно на сто сторін відкрите, / Та й замкнене на сто засовок…».

Ці, сказати б, по-філософськи закроєні рядки цитую зі збірки «Князівство трав», яка зазнала нечувано злого вироку: весь 5000-й наклад був арештований і знищений можновладцями тогочасної системи. Зрозуміло, можна тільки здогадуватися, якою брилою цей удар ліг на серце поета. Його було звинувачено – за тієї епохи – тяжкими оцінками, що мали самоозначення «українського буржуазного націоналізму». Ця сумнозвісна «домена»

містила те, що народжувало страх. Так, можновладці трактували його спосіб художнього мислення, як «викривлене зображення» справді підневільного життя трудівників на колгоспній ниві. Адже так звані «трудодні» упосліджували людину, аморально творячи з неї існуючий матеріал. І поет проголошував своє – сконцентроване у кількох строфах – інакше розуміння аналогічних кривд. Ось, візьмімо для прикладу його своєрідний монолог у вірші «Є тривожне знамення цієї доби». Тут він винятково ілюстративно й переконливо розгорнув яскраву картину узагальненого болю як образу та його концепції: «Є тривожне знамення цієї доби – / Вимирають по селах старенькі баби, / Випадають із літ, як сніпки із гарби, / Стугонить по Вкраїні земля об гроби. / Кожній бабці правління колгоспу в ці дні / Видає по новенькій сосновій труні: / В ній бабуся лежить на потертім рядні, / На якім рахувала свої трудодні. / Трудодні! – знай будили куранти в Кремлі. / Трудодні… Ані крихти нема на столі… / Трудодні й трудоночі в пекельній імлі / Позгинали стареньких бабусь до землі».

Можна тільки пошкоджувати, що подібні поетичні квінтесенції були буквально заборонені й, таким чином, не увійшли у свідомість широкої читацької аудиторії упродовж 60 – 70-х рр. Маючи чутливу душу, Петро Засенко ніколи не залишався байдужим до фактів, явищ і подій, що мали місце в життєстверджуючій хроніці рідного народу. Ні, либонь, не буде перебільшенням, коли скажу: кожен його вірш – це промовиста сторінка поетової біографії. У свої тридцять три, коли побачила світ збірка «Князівство трав», він засвідчив нею не тільки творчу зрілість, але й тверду громадянську позицію – йти вперед зі своїм народом. Хоч долі його поділені, як сільські ділянки: «А літо знов на український лад / Гуде бджолою в творчому натхненні… / Городи рідно туляться до хат – / Картопляні держави суверенні…».

Так, справді, Петро Засенко вміє промовляти до читача щиро й схвильовано. Тут нема місця фальшивій ноті чи претензійності. Тому йому не можна не вірити, коли він стверджує ним пізнані істини, приміром, у поезіях «Очима Тараса», «Весняне»,«Чорнозем», «Країна матері», «Хата», «Здрастуй, коню, «В князівстві трав», «Яблуневе думання», «Хліб», «На ярмарку вітрів», «А ми братове, не в світлиці світу, «До України», «Ах, осене», «Мій плач», «До матері». «Золоті відерця» та ін.

А наслідки? Вони були. Ось так діяла раціонально притлумлена логіка чину за тогочасної доби: поета звільнено з роботи, а ще – заборона друкуватися. Та не буду акцентувати на цих чутливостях, що несуть із собою знак біди. Радше варто зауважити: Петро Засенко не піддався утискам тоталітарної системи, не зазнав запопадливої спонуки, аби піти шляхом конформізму. Адже чимало було й таких, які трималися «всього сущого, видимого й невидимого», щоб тільки не полишитися без розкішних можливостей жити.

Що примітне для 60-80-х? На цей період припадає поява багатьох книжкових новинок, до яких Петро Засенко був безпосередньо причетний, власне, як редактор видавництв «Молодь», «Музична Україна»,»Веселка», а від 1983 року – завідувач відділу поезії журналу «Київ». Вони належали таким авторам, як Н. Гнатюк, Д. Онкович, І. Калинець, Д. Чередниченко, О.Шугай, С.Жолоб, В. Фольварочний, Л. Скирта, В. Базилевський, О. Сенатович, М. Барандій. Л. Танюк, В. Мельник, Т. Костецька, Д. Шупта. До речі, за його редакцією побачили світ збірки В. Симоненка, І. Драча, Б. Нечерди, М. Клименка, М. Гірника, В. Лучука, В. Коломійця, П. Усенка. Можна лише подивуватися, яким чином редакторові вдалося видати твори В. Симоненка, а також підготувати до друку перші збірки І. Калинець, В. Голобородька, М. Холодного. Та, на жаль, вони були вилучені з видавничого плану. Тут Петро Засенко явив не розвихреність інтелектуальних зусиль, а їхнє вміле поєднання зі стратегією потужного емотивного заряду переконання, акумуляції тактичних ходів супроводжувати рукописи крізь лабіринти владних і цензорських структур. Це потверджувала резонансна збірка поезій Володимира Підпалого «Тридцяте літо» (1967). Мало хто відає про те, що й верстка книжки Б. Олійника під назвою «Рух» була розсипана 1968 року. Ще один красномовний факт: твори репресованого Василя Стуса друкувалися під псевдонімом В. Петрик. На шпальтах часопису «Київ» були опубліковані добірки ув’язнених – І. Гнатюка, М. Адаменка, Т. Мельничука, О. Різниківа, С. Сапеляка. Наголошую на цих штрихах, бо вони також складають окрему сторінку творчого життєпису Петра Засенка. Все це – достатній привід для того, щоб широко закроїти тему про засади його громадянської

позиції. Звісно, не йдеться про спробу навести такий собі бронзовий глянець. Проте, як не згадати, що час стирає не тільки всі невагомі деталі. Бувають і суттєві.

Що ще виповісти, як випала ювілейна наснаженість? Отак не нахилить голівку, а з піднесеною інтонацією припече: «Хто ж нам винен, що завжди співаємо чужих пісень? Гаю-гаю, дуби – дубами?». Звісно, є у голосі дещиця гіркоти, а більше – розуміння впливів тієї зовнішньої сили, що ламає камінь. Та Петро Засенко належить до рідкісного типу життєлюбів. Додам риску: поет побачив світ 22 травня 1936 року у селі Любарці, що на Київщині. Ні, невипадково подейкують: хто народився навесні, той має – не за гороскопом – запал до невтомної праці на довгі-довгі літа. І завжди він не смикався, а прагнув зберегти суверенність поступу. Може, саме тому серед винагород тільки благородні знаки: він – лауреат літературних премій ім. Павла Тичини, Андрія Малишка, Павла Чубинського, Володимира Булаєнка, а також Фонду Тараса Шевченка. Одне слово, плоди праці. До того ж йому щастило, як правило, безпомилково розглядіти художню якість рукописів побратимів по перу. Зрозуміло, власних також. Та сумніву нема: серед усіх талантів, якими Петра Засенка природа обдарувала, найперший його талант – це бути щедрою на душевну теплінь людиною. Хіба забути авторові цих рядків ту зустріч, знак якої полишився у його дарчому написі на титульній сторінці рідкісної книжечки «Князівство трав»: Рідній душі – Миколі Зимомрі із запізненням дарую цю «грішну» збірку. Одначе з немеркнучою симпатією – Петро Засенко».

У чому поет переконаний, то й виражає словом, яке має пізнавальний характер. Воно видається наскрізь повчальним, бо за ним – досвід на всі чотири пори року. І це слово його неодмінно будить, власне, пробуджує високі міркування про красу й добро людських вчинків. Без упину він і далі у пошуках свого цвіту папороті. До речі, цей утаємничений мотив присутній у зразкові Засенкової публіцистики – нарисі «Троянди Паміру» (1966). Будьмо певні: ніхто й ніщо не стане на перешкоді, бо ж творець зізнається: «Маною, привидами, чарами / Мені перейдено путі, / А осінь їде кіньми чалими, / А в них підкови золоті…»

На подячне слово заслуговує перекладацький доробок Петра Засенка. У його високохудожніх інтерпретаціях зазвучали українською мовою твори Якуба Коласа («Савось-бешкетник» – з білоруської), Г. Вієру («Лічилочки»; «Мамина пісня» – з молдавської), З. Гамсахурдія («Твою молитву прийме Бог» – з грузинської), Г. Акопяна («Пісні відваги та любові» – з вірменської), Р. Гамзатова («Родинне вогнище»; «Пісні гір» – з аварської). З іншого боку, ціла низка поезій українського автора перекладено болгарською, білоруською, російською, польською, литовською, грузинською, казахською, молдавською, арабською та португальською мовами. Що ще додати? Одне слово, чимало б можна додавати, щоб укласти панорамну мозаїку того, що окреслює життя та творчість Петра Засенка. Ось, приміром, один з багатьох штрихів. Щойно з'явилася книжка «Ворожба вітру» (Київ, 2010) Ярослава Веприняка (1974–2008). Її уклав та написав передмову до збірки Петро Засенко, який своїм редакторським пером збагатив письмо, на жаль, передчасно згаслого поета.

Нумо, ще якась мить – і він цього року зустріне свою 75-ту весну. Відрадно, що його творче видноколо, як це було і тридцять чи сорок літ тому, не обмежується якоюсь однією темою у сполуці з похідною. Бо вона давно стала для нього обов'язком, що служить своєрідним началом. Аби знову відкривати нову стежку до читача. Як свою долю…

НАШІ ПУБЛІКАЦІЇ

Олександр Ткачук, к.ф.н. (Тернопіль)

Сидір Воробкевич у рецепції Володимира Гнатюка

Жанр некролога може набувати різних змістових форм, починаючи від замітки з приводу смерті людини, хвалебних слів на її адресу, що в поетичній формі набув рис панегірика, до докладного інформування про діяльність померлого. Володимир Гнатюк у некролозі з приводу смерті Сидора Воробкевича подає підсумковий огляд діяльності й оцінку творчості письменника.

Постать Сидіра Воробкевича (1836 – 1903), автора пісні «Мово рідна, слово рідне», не даремно привернула увагу В.Гнатюка, оскільки відіграла важливу роль у національно-культурному відродженні українців на Буковині у 80 – 90-х роках XIX століття. Ці українські землі перебували у складі Австро-Угорської імперії й місцеве населення зазнавало негативного тису з боку румунізаторів та німецьких колонізаторів. У культурному житті українців Буковини значну роль відігравали русофільські організації, які пропагували ідеї політичного та культурного москвофільства. В таких несприятливих умовах просвітницька, національно зорієнтована культурна діяльність української інтелігенції відігравала значну роль у становленні політичного обличчя української нації. Цей аспект діяльності Сидіра Воробкевича насамперед підносить Володимир Гнатюк, а стосовно літературної творчості зазначає, що Воробкевичу довелося бути піонером української літератури в 60 – 70-х роках XIX століття.

Українська громада високо оцінила діяльність Воробкевича, що засвідчило проводи в останню путь, які в тогочасних обставинах відігравали роль політичної акції: «Похорон своєю грандіозністю перевершив усі подібні церемонії, що їх до того часу бачила столиця Буковини», – писала газета «Буковина», вказуючи промовисту деталь, що засвідчила здобутки української громади: «За винятком делегатів від румунських товариств, усі надгробні промови виголошувались українською мовою. Не відважився промовляти по-румунськи над прахом автора «Рідної мови», виступаючи від імені консисторії, навіть Мирон Калиновський – той самий, який всього двадцять років перед тим не допустив жодної української промови над гробом Григорія Воробкевича!»[40] Українська преса, в тому числі москвофільська, відгукнулася численними некрологами. Прикладом високої оцінки постаті Сидіра Воробкевича є слова Мелетія Кічури, який у некролозі, опублікованому у віденському часописі «Ruthenishe Revue», поставив Воробкевича в один ряд з Маркіяном Шашкевичем, Юрієм Федьковичем[41]. (с.107).

Володимир Гнатюк дав високу оцінку йому як редактору і видавцю, а також діяльністі як композитора, диригента. Однак, вслід за І.Франком, він найбільше підносить поетичну творчість буковинського митця, автора понад тисячу ліричних та ліро-епічних творів. Віддаючи належне важким умовам, в яких доводилося творити Данилу Млаці (псевдонім Воробкевича), В.Гнатюк відзначив, що з погляду сучасного стану розвитку української літератури поет не перевищив рівня середнього рівня. Причиною цього Гнатюк вважав середовище, в якому творив поет. В контексті опозиції мистецтво-досконалість, що притаманне класицизму і мистецтва-творчості, властиву романтизму[42], такий підхід вказує на перше розуміння: мистецтво – це краса, гармонія, досконалість. На думку автора некролога, поетові потрібно навчатися постійно, художньо правдиво змальовуючи світ і людину, прагнучи до краси, адже недаремно для класицизму характерне формулювання правил та

---

[40] Старик В. Від Сараєва до Парижа. Буковинський Interregnum 1914-1922. (Між націоналізмом і толерантністю). – Чернівці: Прут, 2009. – С.107.
[41] Там само. – С.107.
[42] Татаркевич В. Історія шести понять. – К.: Юніверс, 2001. – С.249.

приписів, яким підлягають довершені мистецькі твори. Проте не слід вважати Гнатюка апологетом схоластичного мистецтва, коли він наполягав на потребі вдосконалення художньої майстерності поета, то звертав увагу на мову творів С.Воробкевича, вказуючи на необхідність постійно оновлювати стилістичну палітру творів, вивчаючи літературну мову, оскільки на межі кінця XIX – початку XX століття митцю мало знати тільки живе розмовне мовлення. Українські митці своїми творами сформували літературну мову. У цьому контекст скептично дивився В.Гнатюк на москвофільські спроби запровадити «язичіє», що стало віджилим явищем.

Оцінюючи поеми С. Воробкевича, Гнатюк віддає перевагу естетичним принципам, відзначаючи невисоку їх художню вартість, дидактизм; автор їх створює, «маючи надію розігріти ними духа не зовсім іще свідомої національної інтелігенції». На думку Гнатюка, пізнавальна функція твору є не головною, а естетична, виховна, адже твір не має промовляти лише до розуму читача, а впливати на його естетичні смаки, почуття, примушуючи читача замислитись над життям і тим, що відбувається у світі. Натомість прозові твори Воробкевича В.Гнатюк відніс до масової літератури, вважаючи їх вартими публікації, оскільки серед народу були дуже популярні.

Відтак у некролозі Володимир Гнатюк сформулював погляд на мистецтво як дієву силу культурного буття народу; з цього огляду він вимагав від митця знати традиції попередників, мистецькі пошуки сучасників, особливості літературного процесу сусідніх народів, закликаючи поетів до ретельної праці над мовою творів і версифікаційної майстерності. Це – передумови справжньої літератури. Тому необхідною умовою її європейськості є прагнення до новаторства, вимога не лише відтворювати дійсність, а виражати сучасні ідеї, пропускати через власне сприйняття, відчути, переживати написане. Правда, одні тільки патріотичні мотиви виправдовуються масовою популярністю творів. За цими міркуваннями Гнатюка проступає усвідомлення, що українська література пройшла період становлення: перед нею постало нове завдання – бути естетично довершеною. Так формується новий дискурс, який утвердився вже у модерністській літературі початку XX століття.

Володимир Гнатюк

Сидір Воробкевич

(Некролог)

Сей рік зазначився досить сумними слідами в нашій літературі: помер Іляріон Грабович, помер Остап Левицький, помер Корнило Устиянович, а дня 19 вересня прийшла черга на Сидора Воробкевича. Крім Грабовича, всі три інші належали до найстарших діячів нашого народного відродження в Галичині і на Буковині, найбільша їх заслуга лежить не так у літературі, як у тім, що всі вони були піонерами нових думок між нашою інтелігенцією в 60-х та 70-х роках, що своїми виступами потягли за собою цілий ряд інших людей та дали підставу до нинішньої сили наших націоналів і національної ідеї загалом. Се факт занадто важний, щоб на нього не звертати уваги і не признати заслуг перших його творців. Значна частина тієї заслуги спадає власне на С.Воробкевича, який довгий час разом із Юрієм Федьковичем був виключним представником Буковини в нашій літературі. Завдяки тим першим піонерам вийшли з поля, засіяного ними, теперішні наші молодші письменники, з яких багато здобуло собі славу вже й поза нашою тіснішою вітчизною. А не було б їх, коли б не було Воробкевичів, Левицьких, Устияновичів та інших. Так буває в кожній літературі, так було і в нашій.

Покійний Сидір Воробкевич народився 1830 р в Чернівцях, де його батько був катехитом у тодішнім ліцеї. Осиротівши скоро (1845 року), виховувався зразу у свого діда, протопопа в Кіцмані, а опісля – в Чернівцях, де ходив до нормальних шкіл, гімназії, а потім – до духовної семінарії, яку скінчив 1860 року. В 1861 році висвятили його на священика і призначили до Давидовець, а опісля – до Руської Молдавиці. Склавши іспит у віденській

консерваторії з науки гармонії, генерального баса і контрапункта, одержав 1868 року місце вчителя співу у православній духовній семінарії в Чернівцях із титулом і характером професора богословія; на тім становищі і пробув до недавна. Перед декількома роками іменовано його архипресвітером-ставрофором, а окрім того, дістав він орден Франца Йосифа. Останніми часами сильно хворів, а від довшого часу не видів на одне око.

Діяльність покійного Воробкевича була досить різнорідна. Довгий час був він редактором руського відділу в румунському церковному часописі «Candela», що виходив у Чернівцях, де й надрукував багато своїх «наук для народу». В 1877 році видав перший буковинський альманах «Руська хата», де, окрім своїх творів, помістив твори свого брата (Наума Шрама), Ю.Федьковича, Корнила Устияновича, О. Поповича, П.Куліша і Кулішевої, Шанковського та Мартиновича*. Брав, мабуть, участь у редагуванні серії буковинських календарів, що носили тоді назву «Буковинсько-руський місяцеслов».

Окрім редакційної роботи, писав популярні статті для народу, друковані переважно в тих «місяцесловах», як «Дещо про музику давніх євреїв», «Фанаріоти в Болгарії», «О хмарах», «Склянка чаю», «Дещо про письмо, папір, перо і чорнило» та інші. Брав також діяльну участь у громадській роботі як член товариств і виділовий, зокрема в «Буковинськім Бояні», який іменував його за заслуги своїм почесним членом так само, як товариство «Руська Бесіда».

Воробкевич відомий також як композитор і то не лише у нас, але й у Румунії. Він видав дві церковно-слов'янські і дві румунські літургії, збірники руських і румунських пісень для народних і середніх шкіл та інші. В галицьких і буковинських русинів мав славу композитора головно своїми мелодрамами і оперетками, які довгий час виставляв Галицько-руський театр, та композиціями до своїх і чужих пісень, як-от: «Ой чого ти почорніло» – Шевченка**, «Мово рідна», «Буковино моя мила», «Гей орлику, соколику, світами літаєш», «Чабан вівці зганяє», «Щебетлива пташка в лузі», «Млиночку, ставочку, до вас я вертаю», «Соловейко щебетав: цикіть, цикніть», «Сни, дитятко, спи» – Воробкевича, «Гей річенько бистренькая» – Шашкевича, «Там де Ятран круто веться» – Богдана Залеського та інші. Деякі його пісні співають у Галичині та на Буковині й належать до незвичайно популярних, як-от: «Ви дівочі сині очі», «Як бим була я зазулев», «Над Прутом у лузі», «Сонце ся сховало за високі гори», «Чом красна Буковина» й інші.

Найбільшу славу, одначе, мав Воробкевич як поет. На літературне поле він виступив рівно сорок літ тому назад. У 1863 році надрукував Богдан Дідицький у літературнім збірнику «Галичанин» перших п'ять його віршів під назвою «Думки із Буковини». Від того часу він поміщав щорічно свої вірші в таких галицьких і буковинських виданнях, як «Нива», «Правда», «Галичанин» (додаток до «Слова»), «Слово», «Родимий листок», «Буковинський альманах», «Буковинський місяцеслов», «Буковинський православний календар», «Candela», «Руська хата», «Бібліотека для молодіжи» й інші свої твори, головно вірші. Своїм ім'ям підписувався звичайно лише на композиціях, а на літературних творах – переважно псевдонімом Данило Млака; вживав одначе й інші псевдоніми: Морозенко, Семен Хрін, Демко Маковійчик. Та слабість до псевдонімів була у покійного так далеко посунена, що доводила до смішного, хоч, зрештою, зовсім невинного сміху. На всіх, приміром, його композиціях, в яких тексти були його власністю, підписував: слова Данила Млаки, музика Ізидора Воробкевича.

У 1887 році відзначали буковинські русини 25-літний ювілей літературної діяльності покійника***. У святкуванні взяли участь делегати галицьких Русинів, О. Барвінський та Є.Олесницький. Останній виголосив власний вірш, присвячений ювіляру, який був

---

* Так твердить пок. Ом. Огоновський і так стоїть у титулі книжки. Одначе мені відомо напевно, що не лише план видання, але її ціле його виконанє було ділом Володимира Барвінського. «Руська Хата» друкувалася у Львові його заходом, він збирав для неї матеріали, а яка була в тому виданні участь пок. Воробкевича, не знаю. *Ів. Фр.*

** У мене в руках була рукописна збірка Воробкевичевих композицій, на яких 40-50 поезій Шевченка, в друку булоб того на великий том. *Ів. Фр.*

*** За вихідну точку для святкування ювілею взято 1862 р., в якому Воробкевич написав перші свої вірші, друковані на почату 1863 р. в «Галичанині».

надрукований в 57 ч. «Діла» того ж року. Ювілей пройшов дуже гарно і належав, безперечно, до найкращих днів, які пережив покійник.

Поетична спадщина Воробкевича складається з коротких ліричних віршів, балад та поем (переважно історичних). До кращих його творів, зокрема ліричних, належать такі вірші, як «Гуцул-сиротина», «Сумні веснянки», «Фата Моргана», «На чужині», «Звіночок долом чути», «Дика рожа у роскошах», «Як ми вірно ся любили», «Клонить вітер всі тополі», «Снує ся паутина», «Згадка старини» та інші. З них видно, що у Воробкевича справді був поетичний талан, який за сприятливіших обставин розквів би далеко краще, проте до того треба було йому жити в більшому місті, спілкуватися з високо освіченими людьми, стежити за літературними творами і напрямами в інших народів. Цього не було в нього в Чернівцях, отож і не дивниця, що він не знісся у своїм леті понад звичайний обрій пересічного, середнього поета. Та всеж залишив по собі значне число «дрібних, ліричних пісеньок, в яких являється вповні паном своєї сили, розсипає велике багатство життєвих спостережень, осяяних тихим блиском щирого, глибоко людського і народолюбного чуття», як каже др. Іван Франко (порівняйте його передмову до збірки поезій Воробкевича «Над Прутом»).

Заглибившись у нашу бувальщину, Воробкевич задумав зобразити її в низці історичних поем, маючи надію пробудити ними дух у не зовсім іще свідомої національної інтелігенції. І справді, оприлюднив друком їх цілий ряд, як-от: «Мурашка», «Нечай», «Тимош Хмельницький», «Стефан Дашкевич», «Богдан Ружинський», «Іван Підкова», «Конашевич-Сагайдачний», «Гетьман Наливайко», «Гетьман Павлюк», «Казнь Івана Підкова», «Богдан Хмельницький». Такі речі мають розбудити ентузіазм, мусять промовляти не до розуму, але до серця, мусять бути гарячі, мусять розпалювати всі почування читачів, навіть ті, що приховані дуже далеко і які не легко збудити; тим часом поемам Воробкевича бракувало всього того: вони були зимні, тяжкі, і через те нині вони цілком забуті. Ще гірші були його уривки, так званих, «довших поем»: «Клеопатра», епічна поема, частина першої пісні; «Пожога Роми», вступ до поеми «Нерон»; «Цар Іван Грозний», історико-епічна поема в XII піснях. Омелян Огоновський говорить про них так: «Та й ніде правди діти, довші його поеми заповняються часто риторичними фразами або прозаїчним оповіданням, у котрім лише подекуди зустрічається поетичний опис природи або й вдале порівняння. Іменно в тих поемах, що надруковано лише в уривках, не видно того талану поетичного, котрий з'являвся в давніших думах і баладах Млаки.* А про Івана Грозного пише той самий автор: «Неприродні патетичні ситуації обмінюються тут з млявими прозаїчними рефлексіями; втім, мова в сім уступі є тверда, яка досі у творах Млаки ніколи не виявлялась»** Взагалі треба зазначити, що Воробкевич не був ніколи стилістом, а мову знав лише з бесіди, бо ніколи не студіював її, навіть в елементарних нарисах. Задля того його мова не світла, хоч народна; виїмок становлять лише його твори, друковані в москвофільських виданнях («Родимий листок», «Бесіда»), де вона досить «язическая». Цікаво було б знати, чи він для тих видань писав спеціально «язичіем», чи його звичайну мову перероблювали на «язичіе» в редакціях. Може, хто з дотичних редакторів схоче цю справу з'ясувати.

Найкращі між тими історичними поемами Воробкевича: «Мурашка та Нечай». Між баладами ліпші: «Кифор і Гануся» і «Мертвецька нічна гульня». Докладніше говорити про його поетичну діяльність на разі досить трудно, головно із-за того, що його твори порозкидані по різних виданнях і досі не були разом зібрані. Виняток становить одинока невеличка збірка «Над Прутом», видана 1901 року заходами української видавничої спілки та маленька збірочка «Флояра», що побачила світ 1902 року в Чернівцях. Та се лиш мала частина його творчості, тому не може бути основою оцінки її в цілості тим більше, що по нім полишалися ще й недруковані твори. До останніх належать три мелодрами: «Гнат Приблуда», «Бідна Марта», «Новий двірник» та чотири оперетки: «Три ґрації», «Золотий мопс», «Молода з Боснії», «Янош Іштенгази». До текстів підложив він сам і музику, але про неї, як і взагалі про його композиторську діяльність, повинен заговорити хтось із фахових музик.

---

* Пор. Історія лит. рус. II, 1, ст. 338.
** Там же, с. 339.

Прозою написав Воробкевич декілька оповідань: «Амброзій Остапкевич», «Турецькі бранці», «Месть Чорногорця», «Хто винен», «Муштрований кінь і Старий Мартин». Оповідання ці не відзначаються особливими прикметами, але не зашкодило б видати їх окремою книжечкою. Особливо селянам подобались би вони, напевно.

Багато творів Воробкевича мають патріотичний зміст; із того погляду не зле було б їх позширювати між простими верствами нашого народу. У збірці «Над Прутом» надруковані вони навіть в окремім відділі під назвою «Чом красна Буковина».

На кінці належить іще звернути увагу на один момент у творчості Воробкевича. Багато віршів творив він під впливом або народних пісень, або інших поетів, і від того впливу полишалися сліди в його творах. Але дуже рідко вони дорівнюють первовзорам. Докладно розібрати це питання можна лише в окремій статті, тут вистачить зазначити. Отож не може підлягати ніякому сумніву, що його «Заповіт» зложений під впливом Шевченкового «Заповіту». Та який же він блідий, який слабий проти Шевченкового ! Ось він :

На цвинтарі не ховайте
Моє тіло, як умру:
Доста трути за життя ще
Вляли люди у мою
Душу; мира, супокою
І в могилі не дадуть.
Занесіть мене, де бистро
Гра водами синій Прут,
Де на березі високім
Верболози знай шумлять,
Де в повітрі риболови
Колесуючи летять.
Прут невпинним хвилі шумом
Мою тугу розжене –
Над синеньким Прутом, браття,
Поховайте ви мене*.

«Гарна Волошка»** мимоволі нагадує народну пісню: «Ти дівчино чорноока, / Не ходи ти до потока, / Бо в потоці зимна вода, / Як ся втопиш, буде шкода». А отся пісня, майже зовсім узята з народної так, що до неї навіть не треба подавати паралелі: «Як ми вірно ся любили, / Сухі дуби буйно цвіли; / Як любитись перестали, / То й зелені геть пов'яли, / Дівчино моя!»*** Та треба признати, що вона дуже гарна і майже зовсім не уступає оригіналові; але це, мабуть, виїмок, бо більше подібних наслідувань не вдалося нам – на борзі – знайти.

Розуміється, що поет, пишучи свої вірші, не парафразував чужих, не повторяв, не наслідував змістом, але поодинокі слова і розмір виразно вказують на такий вплив. Сей вплив зауважив Омелян Огоновський, пишучи про нього ось що: «Подекуди повертають у його думках ті гадка, які давнішнє висловив Шевченко; одначе Млака вміє згармонізувати свій подив для більшого поета зі самостійним виявом своєї поетичної вдачі, із-за чого тужливі його поезії, мимо деяких слідів вправного переспіву думок Шевченкових, уважаються твором оригінальним»****.

Така менше-більше характеристика Воробкевича як поета, написана зі становища, що узгладнює час і обставини, серед яких він писав. Коли б до його творів прийшлося приложити мірку теперішності, то осуд їх був би гострішим для поета. Головне, що тут можна йому закинути, – це невідчуття писаного, непережите ним, а звичайна механічна майстерність (у більшій частині): він не писав кров'ю серця, тому й не може промовити до нього, ні його пірвати. Взагалі спосіб віршування Воробкевича досить примітивний, старомодний; вірші тяжкі, хропаві; форма їх не дуже різнорідна, ті самі ритми повторюються раз-у-раз. Коло думок його також не широкий; він часто повторюється у віршах і через те стає монотонний у читанні. Та все ж, як сказано вже, тепер інші вимоги ставляться до поета, а інші ставлено тоді, коли Воробкевич написав більшу частину своїх творів. Через те не можна його осуджувати гостро, а його становище як письменника, що належав до перших будителів національного духу і національної ідеї, буде все красуватися на визначнім місці в пам'яті

* Над Прутом, ст..62.
** Там же, с. 8.
*** Там же, с. 36.
**** Історія лит. Рус. II, 1, с. 335 - 336.

нашого народу.

21 вересня відбулися величаві його похорони, на які запрошувано цілою десяткою порозліплюваних по місті плакатів українською (5), німецькою (3) і румунською (2) мовами. Маса народу, значне число різних делегатів, кількадесять вінців (між ними від «Просвіти» і «Руської Бесіди» зі Львова) вказували виразно на значення і симпатію, яку мав покійник у широких колах. Галичан репрезентували два делегати: О.Борковський (представляв «Діло», «Просвіту» і «Руську Бесіду») та С.Горук (преставляв «Руслана») як колись на 25-літнім ювілеї його літературної діяльності, немов нагадуючи 40-літний її ювілей, що припадав сього року.

Редакція нашого журналу вислала зі свого боку кондоленційну телеграму на руки родини.

(*Літературно-науковий вісник. Річник VI, том XXIV. – Львів, 1903. – С. 43 – 50*).

РЕЦЕНЗІЇ

***Олександр Астаф'єв*,** проф. (Київ); ***Микола Ткачук*,** проф. (Тернопіль)

Літературна епоха Юрія Лавріненка: спроба окреслити не окреслене

(Тетяна Шестопалова. На шляхах синтези думки (теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка). – Луганськ, 2010. – 320 с.)

Дослідниця поставила собі за мету реабілітувати й адекватно, відповідно до вимог сучасної науки, прочитати й інтерпретувати теоретичну спадщину Юрія Лавріненка, чиє ім'я тривалий час замовчувалося в нашому літературознавстві. При цьому Тетяна Шестопалова усвідомлює інтелектуальну спадщину вченого «не як осередок готових методологічних формул, теоретико-літературних стандартів, зразків, термінів, а в сенсі культурної інспірації власного інтелектуального пошуку, у результаті якого вона заявляє про себе як буттєва повнота, що передбачливо та актуально містить у собі багатство доступних людині способів (також і науково-теоретичних) контакту з дійсністю та мистецтвом як формою вираження» (с.15 – 16). Загалом же таке розуміння прийнятне, тобто відповідає гуманітарному дискурсові кінця ХХ – початку ХХІ ст. Варто його уточнити: Юрій Лавріненко через систему наукових категорій не лише виражає розмаїття контактів мистецтва з дійсністю, характерних для ХХ ст., а й випереджає їх, проектуючи можливі перспективи і вектори науки майбутнього.

У монографії сфокусовано увагу на персонологічних засадах кристалізації наукової свідомості Юрія Лавріненка та концептуальному аналізові його теоретико-літературних ідей, в основу яких покладено опозицію «свідомість – концепт». Відтак для реалізації поставленої мети Тетяна Шестопалова розв'язує кілька тактичних завдань: осмислює поняття «теоретична свідомість» як маркер гуманітарного дискурсу ХХ – початку ХХІ ст. і наукового доробку Юрія Лавріненка зокрема, аналізує зміст і обсяг категорії «концепт» відповідно до нинішньої наукової практики і простежує його інтеграцію у наукових творах ученого. Враховуючи модифікації категорії мімезису, розкриває онтологічний статус Лавріненкової науково-критичної думки і «кухню» її численних репрезентацій. Окреслює літературознавчу перспективу феномену еміграції як онтологічної категорії і на тлі її наукового розвою «прочитує» теоретичну спадщину вченого. Намагається розрізнити в його доробку головні теоретико-методологічні тенденції літературознавства ХХ ст., сформувавши їх як окремі, всебічно обґрунтовані концепти, вписані в нинішній «пейзаж» гуманітаристики, з'ясовує їх етнонаціональну ґенезу та зумовленість, ідеологічні відношення з іншими суголосними ідеями. І, що дуже важливо, нарівні з теоретичними емпіреями, вперше вводить у науковий обіг джерельні матеріали – документи з особистого архіву Юрія Лавріненка в

Колумбійському університеті та його родини у США, документи НТШ і Музею-архіву УВАН у Нью-Йорку.

Об'єкт дослідження – опубліковані і розшукані в колекції архівних документів Юрія Лавріненка його літературознавчі та культурознавчі праці, епістолярій, редакторські матеріали журналів «Сучасність», «Літературно-науковий збірник», «Української літературної газети», річників «Слово» та авторські дописи до цих та інших періодичних видань, тексти його радіопередач на хвилі радіостанції «Свобода», чернетки антології «Розстріляне відродження», науково-критичні праці його сучасників.

Предмет дослідження – теоретична свідомість Юрія Лавріненка та її основні концепти – біографічний, герменевтичний, рецептивний, феноменологічний, інтерсеміотичний, інтертекстуальний та інші.

Теоретико-методологічну базу книги складають праці провідних філософів, культурологів, літературознавців означених напрямів мислення, де акцент лягає на герменевтику, рецептивну естетику, феноменологію, нову критику, постколоніальні студії та структурно-семіотичну естетику. Це забезпечує цілісний і всебічний аналіз літературознавчих рефлексій Юрія Лавріненка.

У композиційному відношенні монографія складається із вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаних джерел.У вступі подано проблемно-тематичний огляд наукових джерел, визначено методи дослідження, розроблено термінологічний інструментарій.

У першому розділі «Евристичні пріоритети дослідження» Тетяна Шестопалова подає панорамну картину еволюції і трансформації категорій теоретичної свідомості, за якою стоять представники окремих шкіл та напрямів із своїми яскраво вираженими доктринами. Тут знайшлося місце для огляду здобутків шкіл і доктрин філософії життя (А.Шопенгавр), феноменології (Е.Гуссерль), фізикалістської концепції (М.Шлік, Р.Карнап, К.Ґемпел), логічного біхевіоризму (Л.Вітгенштайн, Г.Райл, Д.Люїс), теорії тотожності (Г.Фейгл, Дж.Смарт, Д.Армстронг), елімінінативної філософії свідомості (Р.Рорті, П.Фейграбенд, П.Чорленд), функціоналізму (Г.Патнем, Д.Денет, С.Шумейкер) та інші. Все це забезпечило широку поліфонію методологічних розробок, понятійних маркерів, контекстів мислення, на тлі яких проаналізовано еволюцію індивідуальної свідомості Юрія Лавріненка як інтегровану єдність репрезентованих ним онтологічних засад. Це дозволило, за словами дослідниці, поставити проблеми лавріненкознавства «в місткий емпіричний контекст документів його писемної спадщини та скерувати дослідження в напрямі осягнення здобутків особистості як буттєвих актів, що включають у себе людину в ролі онтологічної проблеми» (с.28 – 29).

У підрозділі «Методологічні підстави вивчення теоретичної свідомості Ю.Лавріненка» проаналізовано питання теоретичної свідомості як гносеологічного об'єкта гуманітаристики і як літературознавчої категорії.

Дослідниця наголошує на тому, що в силу потужної інтердисциплінарності сучасного знання концептуальний, а точніше концептний спосіб мислення не обмежується філософією, а охоплює широкий спектр наукових зацікавлень гуманітаристики. Це коло проблем проаналізовано в підрозділі «Літературознавча перспектива застосування поняття «концепт». Тут, зокрема, виокремлено термін «концепт» у предметній галузі філософії та лінгвокультурології та особливості його застосування у літературознавстві. Уточнено, що в цій сфері він асоціюється з «одиницею думки», виявляє себе в розмаїтих контекстах діяльності суб'єкта і в той же час сприймається як «наскрізна» тема в доробку вченого і його дискурсивна практика. Тетяна Шестопалова формулює структуру контексту: «мовний маркер (образне уявлення) способи конституювання предметної галузі як буттєвого середовища (гештальт, символ, прототип) – теоретико-логічний конструкт (чи їхня сукупність), що дозволяє визначити і досліджувати концепт у сукупності емпіричних характеристик та співвідносити його з іншими подібними утвореннями – контекстні зв'язки та розширення текстового смислу як духовної реальності, з якою співвідносить себе» (с.47).

На погляд дослідниці, персоналізований суб'єкт є носієм настанови на творення певної картини світу (культури, мистецтва) та конструювання предметів, що зумовлене його

власним досвідом (розділ «Персонологічний зріз наукового мислення Ю.Лавріненка»). Тут розглянуто проблеми: 1) література особистого документа як джерело дослідження; 2) концепт біографії в спадщині Юрія Лавріненка; 3) його біографічний текст.

Біографічний текст розгортається через екзистенційну ситуацію «згадування», де в феноменологічній перспективі вчений відстежує власну історичність, реконструюючи моменти минулого і наснажуючи ним сучасність у всіх її модусах, насамперед через тенденції феноменологічні, герменевтичні, структуралістські і поструктуралістські, неоісторичні і т.д. Досліджено чотири складові біографічного тексту вченого: формування критичної свідомості; шлях в еміграцію (Західна Європа); організація українського літературного процесу у США; науково-критична діяльність 60-х – 70-х рр. ХХ ст.

Із спогадувальною субстанцією тісно пов'язаний герменевтичний вимір літературознавчої спадщини (розділ «Герменевтична складова теоретичної свідомості Ю.Лавріненка»). Про пріоритетні напрями анотомізації наукової творчості вченого свідчать назви підрозділів: «Літературна критика як емпірико-суб'єктна засада вивчення теоретичної спадщини»; «Концепт критики в спадщині Ю.Лавріненка», де проаналізовано його семантичну, прагматичну, риторичну і жанрову модифікації; «Рецептивна інтенція літературної критики»; «Концепт читача в доробку Ю.Лавріненка», де акцентується на перцептивний та рецептивний (смисловий) конструкти; «Буттєвий ареал літературної критики: антропоцентричний модус мислення Ю.Лавріненка».

Спираючись на есе «Література вітаїзму» з антології «Розстріляне відродження», дослідниця з'ясовує Лавріненкове розуміння концепту літератури в системі відношень з іншими концептами, конструктами і структурами. Література, на думку вченого, одешевлена життям, це ірраціональне явище в національному просторі, що виражене через мову і зав'язане на архетипних структурах, аж після цього з її системи можна виділити політику, стиль, міфо-символічні контексти, конототивний, герменевтичний, інтерсеміотичний, естетичний, антропологічний та інші коди. Тетяна Шестопалова майстерно і переконливо аналізує концепт «літератури вітаїзму», виокремлюючи такі його складові, як фрейм «злочину – помсти» («злопомсти») в Миколи Гоголя, опозиція «диктатура і покора» в Олександра Блока, «кларнетизм» у Павла Тичини. Вертикаль художньої літератури обумовлена онтологічним, світоглядним, герменевтичним, інтерсеміотичним та антропологічним кодами, які дозволяють наочно ідентифікувати літературу як вияв вітаїзму, зумовлений «відповідальним серцем» митця і традиціями ренесансу, бароко (точніше, необароко – тобто «кларнетизму»), неоромантизму, неокласики, футуризму, експресіонізму, екзистенціалізму і навіть натуралізму – реалізму.

У підрозділі «Категорія мімезису та основоположні критерії літературознавчого розмислу» розглянуто всеможливі модифікації мімезису в працях Г.Шпета, Ж.Дерріди, П.Рікера, Г.-Ґ.Гадамера, В.Ізера, М.Мерло-Понті та інших. Тут Тетяна Шестопалова простежує «молекулярні єдності» цих розмаїтих парадигм з науковою рефлексією Юрія Лавріненка, оскільки остання дуже тісно прив'язана до згаданого контексту.

Свого часу Юрій Лавріненко у статті «Література межової ситуації» доволі переконливо персоналізував критичні стани літературно-мистецької свідомості на порозі виживання або смерті. Трагічні знаки станів свідомості української літератури всебічно проаналізовані в працях Ю.Коваліва, Ю.Луцького, М.Наєнка, М.Ткачука, С.Павличко та інших. Засаднича в тоталітарному дискурсі ідея життя як мистецької інтенції призводить до зміни вихідних завдань літератури, модифікації природи творчості, перерозподілу функцій між царинами ідеологічної діяльності. Наскільки непросто літературній критиці в умовах «межової ситуації» бути інструментом соціального контролю і регулятором ціннісних відношень між літературою та соціумом, свідчить останній розділ книги «Роль культурно-історичної ситуації у формуванні теоретичних підвалин мислення Ю.Лавріненка». Тут у центрі уваги цілий комплекс проблем: культрегерство як офіційний модус критичної теорії на межі 20 – 30-их років ХХ ст.; соціологічне літературознавство та його актуальні смисли в працях Юрія Лавріненка; стиль як наскрізна тема Лавріненкових праць у 20-х роках ХХ століття; концепт еміграції в соціокультурному та літературознавчому контексті вченого.

Наші спостереження свідчать, що приблизно так уявляє собі зміст і обсяг теоретичної свідомості Юрія Лавріненка його дослідниця Тетяна Шестопалова, яка, як ми вже показали, намагається простежити її глибинність та багатоструктурність, присутність у ній біографічного тексту вченого, впорядкування його рефлексій у відповідних логіко-понятійних парадигмах, екзистенційне саморозгортання його теоретичних інспірацій через категорії біографістики, феноменології, герменевтики, рецептивної естетики, інтерсеміотичності та інтертекстуальності. При цьому враховано той важковербалізований аспект його теоретичного мислення, який І.Кошелівець назвав «сугестивністю», бо Лавріненковим концептам притаманні, як узагальнює дослідниця, «потужна асоціативна здатність, що розгортається в націоментальному, індивідуально-біографічному, літературно-мистецькому напрямах, робить їх спроможними інтенсифікувати внутрішнє життя особистості, коли вони потрапляють до фокусу її свідомості, тобто «переживатися» як автором, так і реципієнтом, наново» (с.44).

Монографія Тетяни Шестопалової – перша ґрунтовна праця, яка показує синтетичний і кількавимірний характер теоретичної свідомості Юрія Лавріненка, аналізує її базові структури і основні концептуальні ідеї, апелює до головних здобутків філософії і літературознавства ХХ ст. і знаходить у них елементи еквівалентності з теоретичними імплікаціями вченого, розглядає тенденції та засоби репрезентації його концептів. На думку дослідниці, сучасна літературознавча праця «не відкриває й не завершує розмову про способи й теоретичні ключі наукового опису, аналізу, інтерпретації літератури, але дозволяє побачити в суб'єктній конкретизації наукового предмету необхідний чинник народження теорії, її ословеснення й понятійної артикуляції» (с.18). Варто б доповнити, що описаний дисертанткою модифікаційний потенціал концептів теоретичної свідомості Юрія Лавріненка не лише відповідає потребам літературознавства ХХ – ХХІ ст., але й випереджає їх, особливо в тих моментах, коли вчений формулює категорії поліфонізму методологічних розробок, виходить на проблеми неоісторизму, інтерсеміотичності, інтертекстуальності, когнітивного літературознавства та інше.

Монографію обговорено і рекомендовано до захисту на засіданні кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Окремі аспекти дослідження оприлюднено в багатьох доповідях на Міжнародних та Всеукраїнських наукових конференціях.

Микола Сулятицький, к.ф.н. (Івано-Франківськ)

У гронослові імені твого – Україна

(Качкан В., Качкан О. Нев'януча галузка калини: Українські літератори, вчені, громадські діячі – в діаспорі. – К.: ТОВ ВПЦ «Літопис ХХ», 2011. – 272 с., Пастори слова: Українські письменники, вчені, громадські діячі – зі священницьких родин. – К.: ТОВ ВПЦ «Літопис – ХХ», 2011. – 360 с.)

Українське літературознавство у сьогорішню провесінь поповнилося двома працями авторського тандему: В.Качкана та О.Качкана, що вийшли згідно з постановою вченої ради ЛННБ ім.В.Стефаника Національної академії наук України та за загальною редакцією д-ра іст.наук, проф., члена-кореспондента НАН України Мирослава Романюка. Перша з них, що засвічує імена видатних та водночас малознаних у материковій Україні літераторів, учених та громадських діячів діаспори, уприявнюючи метафоричну сентенцію «нашого цвіту по всьому світу» – представляє щедро налитий українськими талантами кетяг емігрантських творчих персоналій, які зуміли в екзильних умовах вибуяти, не зачахнути, а дати живодайні плоди гуманітарної науки та культури.

Вочевидь, ніхто більше, ніж вони, не засвітили на чужині світлий образ висококультурної української нації, яка в умовах бездержавного під'ярем'я була змушена прошкувати далекими манівцями у надії прихистку для власної долі. Та не сирітське

пасинкування ставилося в карб цими велетами духу – їхня ревна роботизна увінчалася авторитетом у світовому культурницькому просторі.

У першій книзі у хронологічній послідовносто представлені творчі набутки титанів української культури в контексті загальноцивілізаційного поступу. Саме вони лучили нашу національну гуманітарну думку із науковими здобутками та естетичними уподобаннями XIX – XX століть, підносячи її на висоти культурологічних звершень тогочасся, про що і наголошують автори в інтродуктивному передбрам'ї видання: «У різні часи, за різних життєвих обставин немало достойних синів і доньок нації опинилися поза межами материкової батьківщини. Там по-різному влаштовували життя, продовжували творити, чим і забезпечили неперервну тяглість українства, його історичну місію, його державотворення й націозбереження».

Починається книга розвідкою про великого українського вченого загальноєвропейського рівня Михайла Драгоманова, який відкривав нашу землю як незнану Атлантиду не тільки для південної слов'янщини (викладав у Софійському університеті), але й наповнював добірним науковим зернословом найповажаніші наукові антології та часописи, горів бажанням видавати україномовний журнал навіть у такому ментально до нас не спорідненому англійському вченому середовищі, але з причин упереджених, шовіністично налаштованих російських причіпок – зреалізувати мрію не судилося…

На переважно не знаному для нас, порозсипаному у найрізноманітніших, в основному в зарубіжних виданнях матеріалі, В.Качкан та О.Качкан перевеслять повноколосі інформаційні оберемки про незвичайну постать української культури – Катрю Гриневичеву, «поетесу нашої драматичної історії». В її особі маємо і глибокофахового знавця національної історичної бувшини, активного творця редакційно-видавничих процесів, вишуканого стиліста-прозаїка. А з якою художньою «свіжістю» в книзі описані спогади Катрі про отчий дім, припорошений елегійними споминами романтичний Краків, у культурологічному середовищі якого виховувалася наша українська мисткиня слова.

Автори засобами художньої комунікації тонко передають той величний, піднесений настрій української громади в день відкриття Краківської філії «Просвіти», щемну зустріч Катрі із тоді ще молодим студентом-медиком, початкуючим письменником Василем Стефаником, спілкування з яким згодом стало окремою сторінкою її життєвої книги.

Полум'яним болідом перемайнуло через життєві перелоги три десятиліття «першого професійного українського журналіста у чужинецькій пресі» (С.Баран) – Романа Сембратовича. Він, як ніхто, повний енергії та подиву гідної працездатності відкривав для розпихато-зазнайкуватої Європи Україну з її багатовіковими історичними та культурницькими надбаннями. Усвідомлюючи, що наш край є певною цивілізаційною загадкою навіть для найближчих порубіжних сусідів, це «змушує його зорієнтувати свої знання, інтереси й фізичні зусилля на те, щоби засобами друкованого слова… нести найширшому читачеві історичну правду про етнос, його минуле й майбутнє».

Авторським тандемом пророблена титанічна пошукова праця і в закордонних скриптозбірнях, які проливають світло й на інші грані ревного пропагатора-ентузіаста Р.Сембратовича, зокрема публіцистичну, редакторсько-видавничу, громадську та політичну грані українського патріота.

Чи не найподивугідний момент, коли людина фахової науки, широко обізнаної ерудованості змушена була трансформуватися в політика-державотворця. Наша історія знає випадки, коли гуманітарії змушені були силою обставин рекрутувати під кріс власний світогляд та чин. Та далеко не всі зуміли донести до кінця смолоскипа боротьби – обпікались, зневірювались, «втомлювались». Симон Петлюра – чи не єдиний виняток, який звів хосен із поборницьких починань, еволюціонізувавшись із науковця-культуролога в символ як ідеологічної, так і мілітарної борні української нації.

З архівного огрому матеріалів, опрацьованих авторами, до нас повертається визначний фольклорист, етнограф, бібліограф, лексикограф, мовознавець, історик, публіцист, редактор, видавець, просвітницький діяч Зенон Кузеля. Перебуваючи ще на Віденських студіях – організував та очолив у столиці імперії українське студентське товариство «Січ», редагував

альманах вищеозначеної структури. Згодом пропагував українство з професорських кафедр Українського вільного університету та Українського наукового інституту, через культурно-просвітницьку працю в таборі полонених у Зальцведелі (Німеччина). У 30-х роках XX століття він – голова Союзу закордонних журналістів, а після горезвісного 1939 року проживає і працює у Франції та Німеччині, де активно прилучається до підготовки «Енциклопедії українознавства», згодом очолює Європейський осередок НТШ у Сарселі (Франція).

Культурно-естетична вага Ярослава та Святослава Гординських – визначна сторінка української гуманітарної потуги. Ярослав Гординський був знаменитим знавцем польсько-українських літературних взаємин, життя української уніатської церкви у закордонні.

Але особливо велику роль у культурницьких взаєминах відіграв Святослав Гординський, про кожну із граней його творчої особистості можна говорити окремо. Він майстерно поєднував у собі, як наголошував М.Рудницький, талант поета, художника, науковця. Для популяризації національного красного письменства чимало зробив Гординський-молодший на перекладацькій ниві, спричинився до видань творів українських авторів за кодоном. Як художник, він брав участь у найпрестижніших європейських мистецьких виставках і, як влучно підмітили дослідники, наш галичанин, «як і Богдан Лепкий в часи «Молодої музи» в'язав Львів із західним мистецтвом через Краків, так і С.Гординський через Париж прокладав міст між українською та світовою культурою». Вершиною його творчої майстерності є мозаїка собору св.Софії у Римі, що увіковічнила його ймено в аналах світової культури.

Осип Назарук, Роман Купчинський, Юрій Шкрумеляк, Мирослав Ірчан… Попри кожного з них яскраву самобутність таланту та непересічну індивідуальність, всіх їх поєднує феномен нашої національної історії – Українське січове стрілецтво, яке прислужилося Україні великою справою в контексті як міліарного, так і культурницького напряму. На добровільних началах посталене українське військо не відало примітивної рекрутської примусівщини, – відділи УСС у складі цісарського війська тримали оборону в найвідповідальніших дільницях бойових дій, ціною тисяч жертв стримуючи російську навалу на Європу. Закроєне на свідомому патріотизмі, заприсяжене щирою любов'ю до України, Січове Стрілецтво виогранюється і як культурно-мистецька з'ява, бо ж під національні знамена станула найсвідоміша інтелектуальна еліта. Важко тепер уявити, щоб у короткохвилевих відпочинкових віддушинах між кровопролитним жахіттям боїв у шанцях українського вояцтва творилася високохудожня поезія, шкіцувалася проза, музикувалася пісня, ескізувалося малярство, розправляла крила Мельпомена…

Цікаві віхи про січовиків-емігрантів подає «Нев'януча галузка калини». Так, О.Назарук згодом, у Відні, співпрацював із урядовими виданнями, у Канаді збирав кошти на фонд національної оборони, у США редагував українські часописи; Р.Купчинський вів активну журналістську роботу, організував Спілку українських журналістів Америки; Мирослав Ірчан у Канаді випускав українські літературні часописи.

Наступна книга «Пастори слова», до якої увійшли наукові розвідки про українських письменників, вчених, громадських діячів – вихідців із священицьких родин, відкриває самобутній пласт нашого національно-духовного буття. Саме духовенство (і їхні сородичі), яке, помимо свойого пасторського покликання, з огляду на буремновійну епоху, торувало й історико-культурологічні, мистецькі, літературні, а то й суспільно-громадсько-політичні манівці нашого буття. Сівачі божественної науки й слова усвідомлювали і своє націотворне покликання, тому й маємо таке багатомайя вподобань, зацікавлень, а то й просто мозольної повсякденної праці на ниві громадсько-поступових організацій «Просвіта», «Читальня», «Рідна школа», «Січ», «Пласт», «Каменярі», «Боян», літературних, театральних та багатьох мистецьких угруповань.

Священицькі родини Заклинських, Лепких, Барвінських та багатьох інших шанували працю, ревну побожність, щиру молитву. Тому всі вони через усе життя пронесли теплі спомини про дитинство, родину, сердечну любов до сім'ї, рідного краю. Безумовно, як наголошують автори, що такий «соціальний пласт» аж ніяк не влаштовував червонозоряний

режим, ці люди «були найбільшим більмом більшовицько-комуністичної системи. Тому й підлягали тотальним переслідуванням-нищенням, аж до фізичних».

Так, неабиякий відбиток в історії культурно-освітнього та громадського руху Галичини XIX – першої чверті XX ст. залишила родина Заклинських. Гнат Заклинський, Маріямпільський священик, помимо душпастирської праці був добрим знавцем класичної літератури, разом із дружиною Осипою зумів створити висококультурне домашнє середовище, де культивувався патріотизм, суспільна офірність, що і спонукало трьох їхніх синів Леоніда, Романа і Корнила до високого чину в ім'я України. Перекладацька, видавнича та просвітницька праця Леоніда, письменницька, літературознавча та педагогічна діяльність Романа та Корнила мала продовження у титанічному здвизі їхнього синівського поріддя, практично усі з них, як наголошують автори «Пасторів…», «прислужилися Україні, її боротьбі за свою волю й незалежність, національній культурі, літературі, науці».

А більш як півтисячолітній рід Барвінських, закорінений у грунт духовних, культурницьких та суспільно-політичних традицій минулого – дав розлоге павіття творців української справи минулих поколінь, що камертонують і донині своїм ревним служінням нашій національній ідеї. Це і патріарх роду Мартин Барвінський, доктор теології, папський прелат, один з перших, як резюмують автори книги, учених-українців на високій посаді ректора Львівського університету. Пролонгував родові традиції о.Осип Барвінський,який убачав власне завдання у культурно-просвітницькій праці, мав неабиякий літературний хист. Тут і могутній універсалізм Олександра Барвінського, який здається осягнув чи не всі «премудрості» як наукової, письменницької, так і громадсько-політичної дії. Засновник сільських шкіл та читалень, гімназій та університетських кафедр, політичних товариств, голова всіляких іспитових комісій, зрештою, посол до сейму і парламенту – ось те широкопілля його українотворчого здвигу.

На лише 33-річному життєвому відтинку Володимира Барвінського помістилися такі вікопомні віхи нашої історії, як заснування «Просвіти» та «Рідної школи», редагування часописів «Правда»і «Діло», вдалого промотора народних віч у Галичині, потужного адепта та реалізатора єднання із наддніпрянцями тощо.

Родинне гніздо Лепких у непростих умовах тодішньої національної та соціальної непевності дало на український вівтар чи не найяскравіших постатей, світочів культури. З огрому зібраного архівного матеріалу, листувань, пересипаного через інтерпретаційне літературознавче авторське сито, подибуємо добірне знаннєве зе́рно про цю неперебутню родинну гармонію духу, знань, беззастережної жертовності в ім'я України.

Донедавна Львівські та Івано-Франківські книгозбірні та архівні фонди таїли у засекретті відомості про освітнього діяча Галичини, організатора культурологічних осередків на Коломийщині, першого директора української гімназії в Яворові на Львівщині, редактора журналу «Учитель», автора багатьох популярно-наукових брошур і підручникових видань – Теофіла Грушкевича. Тепер маємо можливість дізнатися на сторінках «Пасторів слова» і про патріотичну роботу в навчальних закладах, і про діяльність у найрізноманітніших громадських організаціях Східної Галичини – «Просвіті», «Товаристві педагогічному», «Товаристві імені Шевченка».

У розділі «Картки з культурологічного поля Юрія Кміта» знаходимо авторську інтерпретацію творчості священика-універсала (літературного критика, етнографа, школознавця та громадського діяча), зокрема, літературознавчий аналіз його прозового доробку. Тут спостережена подібність художнього письма Ю.Кміта та В.Стефаника, та наголошено на інакшості ідейно-тематичного, смислового навантаження творів і стильових різностях обидвох майстрів пера: «Трагізм «хлопської душі» оповідань Ю.Кміта нагадує трагізм, що проступає із новел В.Стефаника. Проте бойко, на відміну від гуцула чи покутянина, зображений не так глибоким, як, швидше, сентиментальним».

Зі священицького роду по обидвох родинних династіях походить письменниця, перекладач і педагог Костянтина Малицька, що воістину була прикладом харизматичної життєвої офіри для відродження України. Особливо проявила себе в організації

просвітницької, суспільно-громадської роботи Галичини та Буковини першої половини ХХ століття.

На сторінках книги віднаходимо високофахову розвідку про всесвітньовідому постать Івана Огієнка, творця національного духу, людини широких уподобань та зацікавлень. З-під преса ідеологічного терору автори «воскрешають» визначного українського історика та суспільно-громадського діяча Мирона Кордубу, в культурологічному оздобленні свого часу постає блискучий лірик Степан Чернецький, нове прочитання пропонують автори і про видатного громадського діяча Галичини Мелетія Кічуру. Багатосторінкове розкрилля «Пасторів слова» містить живі, цікаві нерідко й уперше подані матеріали про публіциста Ярослава Весоловського та незабутню поетесу Ольгу Дучимінську.

Отож, українське літературознавство поповнилося двома незаперечної наукової вартості виданнями, з джерела яких можуть почерпнути цінні відомості фахові історики літератури, культурологи, педагоги, політики, студентство. Насамкінець хочеться відзначити вдале художньо-мистецьке вирішення обкладинки (Ганна Мокієнко), наукове редагування видань належить доктору філологічних наук, професору М.Г.Іщенку, а самі видання здійснені за сприяння Головного управління у справах національностей та релігій Київської міської державної адміністрації.

Володимир Качкан, проф.; ***Дмитро Курчій*** (Івано-Франківськ)

Щедроносний науковий ужинок на ниві фольклористики

(Роман Кирчів. Двадцяте століття в українському фольклорі. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2010. – 536 с.)

Обсяг унікального дослідження-монографії про сьогочасну життєвість усної словесності наперед дає уявлення про велетенський історико-культурологічний фактаж, скрупульозно опрацьований автором. І дуже добре, що вчений з ґрунтовними й широкими знаннями та професійним досвідом (понад півстоліття Роман Кирчів працює в системі Академії наук на ниві української гуманітаристики-літературознавства, етнографії, фольклористики, історії українського театру) взявся за узагальнення важливої і багатопланової суспільно-політичної проблеми відображення в усній словесності українського народу вельми складного і насиченого доленосними подіями минулого ХХ століття. Ця книга побачила світ під егідою двох інституцій: Інституту народознавства НАН України та Львівського національного університету імені І.Я.Франка.

За визначенням автора, «ця праця була задумана і спланована як спроба монографічного дослідження рецепції української дійсності щойно минулого двадцятого століття в усній народній словесності. Властиво, простежити відображення в ній основних віх цієї дійсності, подій, ідей і постатей. Написання її тривало майже впродовж останнього десятиліття з перервами для виконання інших наукових завдань. Окремі розділи в процесі праці друкувалися у вигляді статей у різних наукових виданнях, зокрема в журналі «Народознавчі зошити», «Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка» та збірниках» (с. 5), або виголошувалися на наукових конференціях різного рівня.

Роман Кирчів на багатому фактичному матеріалі блискуче продовжив дослідницький дискурс своїх попередників стосовно рецепції історичної дійсності в українському фольклорі, зокрема, відомі студії на цю тему Миколи Костомарова, Володимира Антоновича, Михайла Драгоманова, Івана Франка, Михайла Грушевського, і «на матеріалі новітньої доби показав традиційну тяглість і нові якості процесу трансформації в художній свідомості народу подій і явищ свого часу (с. 4)», зокрема, драгоманівську традицію культурно-історичного вивчення політичних аспектів уснопоетичного слова, присвячену живим і хвилюючим уснопоетичним документам національної пам’яті – своєрідній «усній історії» українського народу. Йдеться про увіковічення в народній пісні героїки визвольних змагань Січового Стрілецтва та Української Повстанської Армії, трагедії Голодомору і Другої світової війни, про висвітлення

в комічному ракурсі крізь призму політичного анекдота реалій фашистського і комуністичного окупаційних режимів та інших важливих для всієї нашої нації подій минулого століття.

Стрижнем аналізу пропонованої праці Романа Кирчіва є цілісна програма наукового осягнення феномену народної словесної творчості українців, історичні детерміновані зміни сучасного процесу фольклорного новотворення, динаміка фольклорних традицій. Дуже істотним є об'єкт і предмет дослідження – український фольклор ХХ століття у пов'язаності з суспільно-політичними і національно-культурним буттям українського народу в той період та новочасними загальнофольклорними процесами; відображення в народному слові всього того, що довелося зазнати і пережити Україні у ХХ століття. Актуальність полягає у відображенні не в дусі марксистського вульгарного тлумачення за формулою «фольклор – відображення дійсності», бо насправді в народній творчості далеко не все є відбитком дійсності. Мова насамперед про аналітичне осягнення й освітлення того, що і як з бурхливої дійсності останнього століття другого тисячоліття позначилося в народній словесності.

У виданні осмисленню підлягає спектр питань джерелознавчого, історико-теоретичного і методологічного характеру, без відповідного опрацювання і осмислення чого важко б обійтися при розробці і трактуванні зазначеної проблеми.

Книга почата передмовою «Унікальне дослідження про сьогочасну життєвість усної словесності» академіка НАН України, доктора історичних наук, професора Степана Павлюка. Далі йдуть: слово автора, вступ, вісім розділів, висновки та іменний покажчик.

У першому розділі «Фольклор у системі новочасної української культури» (с. 17 – 73) дослідник акцентує увагу на новочасному українському фольклорі, окреслює його як живу, динамічну змінну в часі і просторі культури, що являє собою поєднання в художньому слові народу традиційного й нового та своєрідне відображення в ньому явищ дійсності свого часу, переживань і настроїв його ж творців.

Виходячи з розуміння предмету дослідження, саме спосіб і характер цього відображення у фольклорному слові різних аспектів й етапів української дійсності ХХ століття і є головним, концептуально-визначальним.

Заслуговує на увагу і другий розділ «Фольклор серед катастрофи воєн і переворотів» (с.74-121), назва якого взята зі статті Дмитра Донцова «Наше літературне гетто» (1932) і стосується творчості письменницької генерації, що зродилася в атмосфері бурхливих десятиліть ХХ століття. Увага звернута до потреб нового слова у тяглості фольклорної традиції, адже початок ХХ ст. приніс значне пожвавлення суспільно-політичного і культурного життя в усіх частинах розчленованої і поневоленої чужинцями України (виникнення УНР і ЗНР, історична їх злука, московсько-більшовицькі і польські окупанти). Роман Кирчів акцентує увагу на подіях початку ХХ століття в українському фольклорі – «міграційний процес з різними його напрямами (на американський континент – для українців Галичини, Буковини і Закарпаття і на Схід до Азії з центрально-і східноукраїнських земель) набрав наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. нової інтенсивності і став одним з найзначущіших суспільних явищ української дійсності того часу.

Твори усної народної словесності, породжені еміграційним рухом, потрапили в поле зору фольклористів відразу після їх появи. Це були здебільшого пісні, складені переважно емігрантами і переслані до рідного краю чи друковані в американській емігрантській газеті «Свобода» та в інших виданнях» (С. 79). Ця дійсність дала прекрасні публікації, духовну атмосферу й основу народної творчості. Володимир Гнатюк зазначив, що одним з найновіших нашарувань є пісні про еміграцію – «подію, що не могла теж уйти народної уваги». Однією з перших таких публікацій була «Пісня про Бразилію», записана М. Павликом 1898 від лірника з Тернопільщини, з додатком ще чотирьох емігрантських пісень у запису І. Франка й В. Гнатюка – у 5-му томі «Етнографічного збірника». Далі група емігрантських пісень із Закарпаття подається у збірнику Михайла Врабеля «Угро-руські народні співанки» та поважна їх добірка в додатку до вказаної розвідки про пісенні-новотвори В. Гнатюка. По гарячих слідах виникнення і поширення емігрантських пісень їх записали Осип Роздольський і Філарет Колесса. Загалом ця тема представлена здебільшого у пісенному фольклорі

західних районів України і стосується заокеанської еміграції: «Добре в Америці, як іде робота, / Красно ся прибере, як прийде субота. / Красно ся прибере, пива ся напіє, / Ніхто му не повість, же му в полю гниє. / В полю му не гниє, вода му не бере, / Бо йому привезуть до гавзу фармере» (с. 81).

Цікавими є й інші спектри мотивів та образів пісень того часу, їх жанрова структура. Автор залучає до розгляду відповідні матеріали, які з різних причин залишалися поза увагою науковців (див. цикл гуцульських пісень в ІІ-ій частині додатку до розвідки В. Гнатюка про пісенні новотвори та Галицький селянський страйк у народній пісні І. Франка). Основною темою є прогресуюче разюче зубожіння, руйнування господарств і моральна деградація гуцулів через пияцтво, ширення й заохочення його чужинцями між горянами та різні лихварські махінації тощо. У піснях констатується усвідомлення гуцулами цього соціального лиха і його причин: «Давно газди газдували, доїли на міру, / Тепер пішли полонини під жидівську віру!» (с. 86); «А за нашу гірку кривду хай пани заплатять: / Їхню білу шкуру будем косами здирати» (с. 88).

Поширеними в народному репертуарі стали пісні у формі співанок-хронік, пісні про розстріл і арешти жителів сіл, пісні-агітації, сатиричні пісні. Ці мотиви проникають і в новотвори колядок, щедрівок та гаївок.

Словом, автор акцентує увагу на тому, що уже на першому етапі ХХ ст. визначився ряд нових рис української усної народної словесності, які у наступні десятиріччя стануть характерними, прикметними для її новітньої верстви.

В академічному доробку Р. Кирчіва знайшли місце і фольклорні рецепції Першої світової війни й українські визвольні змагання. Ми знаходимо відомості В. Гнатюка про вплив подій Першої світової війни на народну творчість: «Ой війна, війна, / Світова війна… / Не жди, мати, сина, / Бо його нема».

Основним лейтмотивом проходить і прагнення припинення кровопролитної битви, закінчення війни: «Просіть, люди, щиро Бога та й ви, дрібні діти, / Щоби тії європейські царі вспокоїти» (с. 102).

Автор зазначає, що в тексти пісень воєнного часу вплітаються патріотичні ремінісценції популярних «січових» пісень і навіть національного гімну «Ще не вмерла Україна». Відрадно те, що національно-патріотична тема в українському фольклорі періоду Першої світової війни знайшла свій вершинний вираз особливо у стрілецьких піснях, які виникли у зв’язку зі створенням і діяльністю військового формування в складі австро-угорської армії – легіону Українських Січових Стрільців – першої української військової формації новітньої доби. На базі цього легіону створено згодом корпус Січових Стрільців армії Української Народної Республіки й Українську Галицьку Армію (УГА) Західно-Української Народної Республіки. Саме з цими формуваннями українських збройних сил пов’язане головним чином творення, поширення і популяризація стрілецьких пісень: «Послухайте, добрі люди! / Хочу говорити. / Пішли тії січовики / Свій край боронити. // Гей на горі, на Маківці, кукає зазуля, / Наші стрільці б’ють москалів, увесь світ дивує» (с. 105).

Увагу привертає багатий репертуар стрілецьких пісень, в основі якого ще довоєнні січові патріотичні пісні на слова І. Франка, К. Трильовського, Б. Лепкого, В. Лебедової, О. Колесси, О. Маковея, С. Чарнецького, Г. Труха, С. Яричевського та ін., а також ряд народних, зокрема, козацьких (Січовий співаник. – Коломия, 1908, 1909, 1911, 1912 та ін. рр.). Стрілецькі пісні були породженням тієї якісно нової духовної атмосфери, що творилася в Україні, фольклорним явищем, складовою новітньої верстви української піснетворчості ХХ століття.

У розділі «Відлуння української дійсності міжвоєнного двадцятиріччя в народній словесності» (с. 122 – 198) знаходимо фрагментарно зібраний фактологічний і дослідницький матеріал про складні і драматичні 20 – 30-і роки в Україні (жорстка політика, голод 1921 – 1923 років, 1932 – 1933 років, «українізація»), про реалії української дійсності та їх відображення у народному слові. Це болісне усвідомлення обманутих надій українського народу, краху ілюзій щодо проповідуваного більшовицького «раю», яке знайшло свій вираз у різних жанрах фольклору, зокрема в піснях, прислів’ях і приказках, усних оповіданнях,

чутках, анекдотах. Матеріали цього розділу суттєво збагачують знання про фольклорне відкриття совєтського «раю»: «Колосочки я збирала / На колгоспнім полі – / І за це мені дали / Десять літ неволі» (с. 140); «Соловки ви Соловки, / Далека дорога. / Серце ниє і болит, / На душі тривога. / По Сибіру я скитаюсь, / Каторжанкою була. / Україну споминала / Й гірко Сталіна кляла» (с. 143).

Огляд історії того часу дає можливість проаналізувати дві тематичні групи тогочасних новотворів, що пов'язані з «чудами» (пісні, перекази, легенди, оповідання-бувальщини, «пригоди», анекдоти, які розповідали про ці чуда) і з голодом; осмислити фольклорну опозицію войовничому атеїзму – «Фольклор чудес»). Фольклор того часу пов'язаний з релігійним рухом в умовах совєтського режиму 20-х років – одного з неординарних явищ новітньої усної народної словесності. Наростаючий спротив цьому режимові, його політиці руйнування традиційних матеріальних і духовних основ народного буття, нечувано жорстким методам реалізації цієї злочинної політики особливо яскраво виявив себе у «фольклорі чудес» і в народному епосі голодомору. Відзначимо глибокий достатньо переконливий підхід до осмислення катастрофи голодомору у фольклорному відображенні. Масштабність трагізму голодомору 1932 – 1933 років перевершила, мабуть, найгірші, найвражаючі віщування народної уяви: «В тридцять третьому году, їли люди лободу, / Пухли люди із голоду, помирали на ходу. / Отощали усі люди, падали як мухи, / Кропивою-лободою не наповнили брюха…» (с. 184).

Фольклорні трансформації трагедії голодомору вражають разючим контрастом: «Вимерло півсела», «Половина хат у селі залишилася пустками», «Вмирали цілими сім'ями», «Померлі з голоду валялися», «В мене з семи дітей один син вижив, а шестеро діток померло» (с. 191)…» Батько з матір'ю додобили вмираючу з голоду дочку і з'їли…То вже була втрата розуму», «Мар'яна зарізала й зварила свою найменшу доньку… І збожеволіла» (с. 195).

Матеріали четвертого розділу «Традиційне і нове у фольклорі на західноукраїнських землях 1920 – 1930-х років» (с.199 – 240) засвідчують певну специфіку фольклорної новотворчості й ситуацію українців, яка була пов'язана із складними обставинами та політичними перипетіями України після Першої світової війни. Мова про збереженість стабільного фольклорного середовища і тяглості традиції, вираз духу протесту і боротьби проти окупаційних режимів, Карпатську Україну у фольклорній ліриці й епіці.

Аналіз наступного розділу «Радянський фольклор» – реальність чи фікція?» (с. 241 – 280) переконливо доводить, що «радянський фольклор» не відбувся, не став властивим фольклором. І з цього погляду, відповідаючи на поставлене в заголовку запитання він був ілюзією, фікцією.

У розділах «Друга світова війна в усній словесності українського народу» (с.281 – 342), «Фольклорна рецепція героїки повстанського чину» (с. 343 – 409) знаходимо найкращі зразки фольклорного процесу із специфічним змістом і стилістикою.

Останній розділ книги «Феномен народного політичного анекдоту» (с. 410 – 512) – це пласт творчості, у якому проглядаються посилення суспільно-політичної семантики, індикатори і чинники прозрівання суспільства в сприйнятті радянської дійсності: Сталін і сталінщина; більшовицький і гітлерівський тоталітаризм тощо.

Праця має фундаментальну джерельну базу, сучасну систему бібліографування та покликань на джерела. Рецензована монографія професора Романа Кирчіва є новаторською, отож і викличе зацікавлення не тільки вчених-фахівців, а й широкого читацького загалу, оскільки, по суті, є першою працею такого рівня про українську фольклорну традицію у XX столітті, яка не тільки зберегла свою живучість і тяглість, але й збагатилася якісно новими рисами розвитку та суспільно-культурного функціонального значення.

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. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2011. – Вип. 32. – 304 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний редактор – Бідованець Тетяна, Ткачук Олександр

Здано до складання 12.07.2011 Підписано до друку 18.07.2011 Формат 60х90 /8. Папір офсетний. Гарнітура академічна. Ум. друк. арк. 47 Тираж 300

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46004, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2