

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

---

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

# **ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ**



**17'2010**

УДК 82.09(05)

# ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ

17'2010

Засновник:

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
(Реєстраційне свідоцтво: КВ № 1762 від 24.10.1995 р.)

Відповідальний редактор

**Наталія Малютіна**

Редакційна колегія:

**Александров Олександр, Грицик Людмила,  
Колісниченко Анатолій, Мейзерська Тетяна,  
Мостова Людмила, Полтавчук Василь,  
Раковська Ніна, Ткаченко Анатолій,  
Черноіваненко Євген, Шляхова Нонна,  
Шупта-В'язовська Оксана**

*(заступник відповідального редактора)*

Журнал входить до затвердженого ВАК України переліку  
видань, де можуть друкуватися результати дисертаційних досліджень.  
(Постанова президії ВАК України № 3-05/11 від 10.11.1999 року)

Адреса редакційної колегії:

65058, Одеса-58, а/с 45

Тел. (0482) 63-62-68; тел. /факс (048) 746-51-14

E-mail: philolog@onu.edu.ua

© Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова, 2010

## ЗМІСТ

### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

<i>Кочерга Світлана</i> . Псевдостатус героя в художньому світі драми Лесі Українки “Камінний господар” .....	7
<i>Ткачук Олена</i> . Самоаналіз і критична рефлексія творчої особистості в епістолярії Г. Квітки-Основ’яненка .....	17
<i>Морєва Тамара</i> . Мотив безумства в циклі В. Ф. Одоєвського “Російські ночі” .....	32
<i>Синявська Леся</i> . Чесність з собою: мораль чи принцип для персонажів драматичних творів В. Винниченка та Я. Мамонтова .....	42
<i>Казанова Ольга</i> . Поетика образків (пейзажних малюнків) В. Стефаніка .....	51
<i>Томчук Любов</i> . Від образу жінки до ідеалу нації .....	59
<i>Світлана Фокіна</i> . Міфопоетика циклу М. Цветаєвої “Андрій Шеньє” .....	70
<i>Нечиталюк Ірина</i> . Художня діалогічність у межах однієї теми (Модест Левицький, Катря Гриневицева, Василь Стефаник) .....	76

### ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ І КОМПАРАТИВІСТИКИ

<i>Малютіна Наталія</i> . Відлуння західного канону у драматургії Лесі Українки та Кароля Ростворовського .....	84
<i>Нарівська Валентина, Ткач Леся</i> . Художньо-ідеологічні модули українського декадансу .....	96
<i>Степанова Анна</i> . До питання про засади естетики модернізму .....	113
<i>Іванова Олена</i> . Наміри видання як комунікатора: орієнтири для програмності і встановлення пріоритетів літературно-мистецької періодики сучасної України .....	123
<i>Поліщук Ярослав</i> . Проблема впливів та оригінальна стильова манера Михайла Коцюбинського .....	134
<i>Раковська Ніна</i> . Світомоделювання В. Розанова (До проблеми системного аналізу) .....	151
<i>Шупта-В’язовська Оксана</i> . Феномен підтексту: парадокс визначення .....	160

<i>Оладько Таїсія</i> . Тип композиції як жанротворчий елемент у комедіях І. К. Тобілевича (І. Карпенка-Карого) “Сто тисяч” і “Хазяїн” .....	164
--	-----

## СТУДІЇ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Райбедюк Галина</i> . Парадигма тіла в проблемному полі художньої антропології В. Стуса .....	178
<i>Гаврилюк Надія</i> . Осінній пейзаж як виразник людської екзистенції (на матеріалі альманаху Міжнародного літературного конкурсу “Гранослов-2005”) .....	188
<i>Мініч Наталія</i> . Роль музичного інтертексту в сучасній інтелектуальній романістиці Валерія Шевчука .....	199
<i>Авксентьєва Галина, Павлюк Надія</i> . Символічні змісти психологічної прози І. Роздобудько .....	211
<i>Бахтіарова Тетяна</i> . Сугестивність та медитативність інтимної лірики М. Вінграновського .....	221
<i>Велика Арсенія, Ісаєнко Любов</i> . Національне самовизначення з точки зору постмодерну .....	231
<i>Штолько М.</i> Особливості циклізації в поезії І. Жиленко .....	243
<i>Азеєва Валентина</i> . Рецепція творчості В. Дрозда в літературній критиці та літературознавстві .....	257

## СТУДІЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

<i>Саєнко Валентина</i> . Концепт <i>правда-брехня-істина</i> у драмі “Брехня” Володимира Винниченка. До 100-річчя п’єси .....	264
<i>Вонторський Андрій</i> . Сіре каміння contra рожеві лаштунки едему (символіка в поезії Олега Ольжича) .....	277
<i>Коробкова Наталія</i> . Рецепція міфологеми аргонавтів як репрезентанта міжлітературного діалогу Ю. Яновського і російських символістів .....	290
<i>Кердівар Наталя</i> . Роман М. Трублаїні “Глибинний шлях”: особливості поетики .....	300
<i>Дмитрук О. С.</i> Проблема національної ідентичності у творах Юрія Косача .....	311
<i>Бабаніна Ольга</i> . Специфіка персоносфери роману “Золоті Лисенята” Юліана Шпола .....	321
<i>Грицкевич Михайло</i> . Листи читачів (на матеріалі “Робочих зошитів 60-х років” А. Твардовського) .....	333

<i>Колкутіна Вікторія</i> . Ранній Дмитро Донцов як дослідник творчості Тараса Шевченка (на матеріалі статті “В мартівську річницю”) .....	341
<i>Чік Людмила</i> . “Не приведи загинути рабом чужої ласки і чужої справи...” (світоглядні парадигми Леоніда Мосендза) .....	355
<i>Чухонцева Наталія</i> . Культурософська проблематика у циклі романів Павла Загребельного про Київську Русь .....	371
<i>Калініна Антоніна</i> . Альманахова література початку ХХ століття на Півдні України .....	381
<i>Рева Людмила</i> . “Пластика” діалогу в епічному неореалізмі початку ХХ століття: українські та російські проєкції .....	389
<i>Цехмейструк Марія</i> . Жанрово-композиційні риси епопеї “Ost” Уласа Самчука .....	401
<i>Марчак Тетяна</i> . Цикл новел “Місто” Гната Михайличенка: роль діалогу у творенні характерів .....	410
<i>Сікорська Вікторія</i> . Авторська модифікація художнього часу в романі Павла Загребельного “Юлія, або запрошення до самовбивства” .....	416
<i>Генова Євгенія</i> . Поетика віршованого роману “Скелька” Івана Багряного .....	425
<i>Скидан Олександра</i> . Функції підтексту в етюді “Цвіт яблуні” Михайла Коцюбинського .....	438

## ПОРТРЕТ ВЧЕНОГО

<i>Раковська Ніна</i> . Шляхами наукового пошуку .....	444
<i>Пашковська Ніна</i> . Синтез думок і узагальнень .....	450

## РЕЦЕНЗІЇ

Чому цикл “Сонети-силуети. Велика галерея” я присвятив пам’яті В. В. Фащенко (спроба авторського самопізнання в жанрі). <i>Михайло Стрельбицький</i> .....	456
Рецензія на монографію Іванової Олени Андріївни “Сад літератури в журнальній оптиці сучасності: Медіакомунікації з, для і про літературу”. — Одеса: Астропринт, 2009. — 368 с. <i>Ю. Е. Фінклер</i> .....	460
“Хто замість крапки ставить кому...” <i>Марія Цехмейструк</i> .....	464

---

Містифікація — жанр чи прийом? Саєнко Валентина Павлівна. Роман-містифікація Валентина Тарнавського “Матріополь”. Лекція. — Одеса: Друкарський дім, 2009. — 56 с.	
<i>Наталія Городнюк</i> .....	467
“Героїзм людського існування” крізь призму авторського бачення М. І. Ольшевської. <i>Наталія Малютіна</i> .....	470
Incipit liber, або книга починається. <i>Євгенія Генова</i> .....	473
Дослідження “Таємничого острова” в океані українського літературного постмодернізму. <i>Марія Цехмейструк</i> .....	477
Проект нового прочитання: “Українська драматургія кінця ХІХ — початку ХХ ст. Між традицією і модерном” <i>Ярослав Поліщук</i> .....	480
Наші автори .....	484
Від редакційної колегії .....	487

---

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

---

*Світлана Кочерга*



### ПСЕВДОСТАТУС ГЕРОЯ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “КАМІННИЙ ГОСПОДАР”

*У статті на матеріалі драми Лесі Українки “Камінний господар” розглядається герой, який помилково ідентифікує свій статус. Основна увага приділяється образам Долорес і Дон Жуана, яких зближує псевдостатус. Аналізуються роздвоєний внутрішній світ персонажів. Доводиться особлива роль героїв з псевдостатусом у суспільстві. Зокрема поява таких героїв у Лесі Українки є свідченням порубіжжя між культурою і цивілізацією.*

**Ключові слова:** *статус, бінарна опозиція, маска, жертва.*

*It is analyzed the main character of Lesya Ukrainka's drama “Stone host” who mistakenly identify his status. The main attention is paid to the characters of Dolores and Don Juan, both of them has pseudostatus. We analyze doubled inner world of characters. It is proved the special role of characters with the pseudostatus in society. In particular the appearance of such heroes in Lesya Ukrainka's creations is the evidence of borderlands between cultures and civilizations.*

**Keywords:** *status, a binary opposition, the mask, the victim.*

Характерне для Лесі Українки переосмислення історично вироблених культурних парадигм засвідчує у ній яскравого представника модерні з іманентним для неї позиціонуванням нових естетичних кодів. Європейське тяжіння Лесі Українки, наскрізне у її творчому шляху, нерідко спонукало письменницю черпати сюжети і мотиви з середньовічної доби. Загальновідомо, що епоха європейського середньовіччя дала тип структурованого культурного досвіду з ідеальним уявленням про високу духовність, яка з часом все більше набирала переважно зовнішніх форм виявлення. Тривалий час було прийнято вважати середньовіччя порожнім місцем в історії філософської думки та культури. Однак у ХХ ст. перемогла більш виважена оцінка цієї

доби, яку так узагальнив М. Бердяєв: “Ми добре знаємо всі негативні і темні сторони середньовіччя — варварство, грубість, жорстокість, насилля, рабство, неуцтво в області позитивних знань про природу і історію, релігійний терор, пов’язаний з жахом пекельних мук. Але знаємо також, що середні століття були епохою релігійною переважно, охопленою тугою за небом, яка робила народи одержимими священним безумством, що вся культура середньовіччя спрямована на трансцендентне і потойбічне, що в ці століття була велика напруга думки в схоластиці і містиці для вирішення останніх питань буття, рівної якому не знає історія нового часу...” [3, с. 427].

Головною ідеєю картини світу середньовічної людини, навколо якої формувались всі вартості культури, була християнська ідея Бога. Тогочасні засадничі переконання відзначались характерним розподілом світу на бінарні опозиції, що стосувались різних сфер: світ реальний і потойбічний, Бог і природа, Небо і Земля, “верх” і “низ”, дух і плоть, добро і зло, вічне і тимчасове, священне і гріховне. У творчості Лесі Українки, що нерідко черпала свої ідеї та образи з середньовічної доби, не менш важливе місце займає опозиція істинність/хибність або ж правдивість/фальшивість, що побудована на категоріях *бути та здаватися*. Слушно у “Камінному господарі” Долорес заявляє дон Жуанові: “Ви хочете, щоб вам здавалось так” [6, с. 114]. Ці проблеми пізніше досить глибоко осмислював Е. Фром, який виділив два способи самоорієнтації та орієнтації у світі, дві структури характеру — *бути і володіти*. Брак істинності і цілісності у власному “Я” людина нерідко компенсує видимістю чогось, театралізацією своєї сутності, акцентуванням на тому, чим вона володіє, що нерідко призводить до хибних оцінок та самооцінок. Семіотична методологія дозволяє прискіпливо вивчити у літературному тексті систему взаємин, що поєднують персонаж і світ. Найбільш авторитетними у літературознавстві нині вважаються семіотичні методології шкіл Р. Барта, Ю. М. Лотмана і А. Ж. Греймаса. Зокрема у концепціях А. Ж. Греймаса центральне місце належить ідеї “семіотичного квадрату”. Він стверджує, що будь-які члени семантичної вісі А/не-А можуть вступати у нові стосунки. Структура цих стосунків (контрадикції, контрарності, компліментарності) може бути схематично подана у формі квадрата. Варта уваги запропонована вченим схематизація стосунків між такими чотирма членами: *бути, здаватися, не здаватися, не бути*, яких можуть



об’єднувати взаємини, в основі яких лежить істинність, помилковість, таємниця або обман. Разом з тим ймовірні і такі складні стосунки, які досі ще не знайшли вичерпного обґрунтування наукою, але їх проявлення у культурі спостерігається, наприклад, у встановлення єдності між протилежними членами, що дозволяє констатувати і помилковість, й істинність одночасно.

Метою цієї статті є аналіз псевдостатусу героїв та визначення його знакової ролі у культурософії письменниці.

Для Лесі Українки з її схильністю до інтелектуальних конфліктів, драми ідей важливою рисою є творення персонажів, істинне обличчя яких досі залишається загадкою. Нерідко вона ставить за мету дегероїзувати персонаж, що за своїм статусом і самооцінкою претендує на втілення шляхетності і честі. Розвінчання героя може бути тотальним, пунктирним, а подекуди і сумнівним, якщо розкидані у творі покажчики його негідності можуть мати виправдання або ж пояснення з залученням контраргументів, зумовлених як текстом, так і підтекстом. Один з характерних персонажів у творчості Лесі Українки — псевдолицар (“Давня казка”, “Осінь казка”, “Камінний господар”), натомість лицарськість як внутрішня риса характеру, самовіддане служіння найвищим моральним пріоритетам в ієрархії цінностей авторки залишається її вершиною.

Розлогу панораму ідей та їх зіткнень містить текст драми “Камінний господар”. Один з його героїв — зразок псевдолицаря, над яким неодноразово міркували наші літературознавці. Новітні тлумачення цього образу, зокрема запропоновані у монографіях В. Агеєвої та О. Забужко, мало чим відрізняються від усталених поглядів на нього у вітчизняному літературознавстві. Дійсно, самоідентифікація дон Жуана — “лицар волі” — виявляється оманливою. Як стверджував О. Бабишкін, “у розвінчанні цього “лицарства” і полягає вся суть створеного поетесою образу Дон Жуана” [2, с. 373].

Новаторство Лесі Українки полягає і в тому, що вона до канонізованого трикутника історії про дон Жуана додає ще один персонаж — Долорес, що за епістолярними свідченнями творився з винятковою авторською симпатією. У тексті “Камінного господаря” внутрішній світ Долорес розкривається на тлі трьох топосів — цвинтаря, балмаскараду, печери, причому в останніх двох — героїня у костюмованому одязі. У першій дії вона розповідає про свою “пасію правдиву”,

що служить контрастом щодо натяків Анни про свою порожнечу, зумовлену відсутністю у її житті “лицаря щасливого”. На прохання подруги, зрушивши внутрішній камінь таємниці, Долорес зізнається, що її серце покинули “всі жалі, всі бажання, крім одного...”. Це бажання пов’язане з дон Жуаном, що став її нареченим ще до заручення за угодою матерів. Недобра слава про лицаря-баніта розповсюдилась по всій Іспанії. Апологет сексуальної свободи, він став відомим скандальними любовними історіями. Досьє Долорес на дон Жуана вражає своєю численністю і різноманітністю жінок, яке суспільство вважало жертвами розпусника, а сам дон Жуан — ошасливленими. Долорес у своєму одкровенні перед Анною виявляється ближчою до позиції свого ловеласа-нареченого, оскільки насправді “тяжко заздрила” його колишнім коханкам. Ірраціональне бажання “служити” дон Жуанові повністю заволоділо дівчиною, задля нього вона готова “зректися волі власної”, кинути “під ноги віру”. Вершиною зречення для неї видається історія абатиси, яка, пішовши на поклик коханця, зреклася раю, тобто найбільшої винагороди, якої намагаються заслужити за життя віруючі християни. Ця сповідь не може не викликати підозру щодо щирості християнських переконань дівчини. Скоріше в її захопленні жертвовністю можна побачити гендерну інверсію: Долорес за лицарським етикетом прагнула самовіддано служити Прекрасному сеньйору, причому його маргіналізація не стояла на заваді її шляхетних почуттів. Однак в очах Анни пафос закоханої “лицареси”, що прирівнює своє кохання до крові “у чаші таємній святого Граля”, і вчинки “чистої гості”, яка таємно рятує спокусника у закинутій печері, незрозумілі і дивні.

Янголом-охоронцем виступає Долорес для дон Жуана і на балі. Одягнута у костюм “чорного доміно”, вона тривалий час ходила за своїм нареченим. Коли ж він, принижений Командором, хотів йому відомстити, то Долорес зупиняє його зі словами “Немає честі нападати ззаду!”. Свого часу А. Шопенгауер назвав честь “зовнішньою совістю”, а совість — “внутрішньою честю”, в основі якої лежить страх перед громадською думкою. Поняття лицарської честі (*point d'honneur*) у середньовіччі мало свою специфіку і зазвичай більше було сконцентроване на зовнішньому. Причому в етикеті аксіоматичним визнавалось право відновити честь ображеного, але виключно у відкритому, чесному поєдинку. Отож Долорес дійсно вдається вряту-

вати гідність коханого лицаря, що в очах його суперника Командора мав лише статус баніта.

У третій дії Долорес приходить у кадікську печеру дон Жуана “в одежі “невидимок”, яку кількома штрихами так описує Леся Українка в ремарці: “в чорній відлозі (каптурі), що закриває все обличчя, тільки для очей у ній прорізані дірки” [6, с. 113]. Каптур — один з найважливіших атрибутів середньовічного одягу, його можна кваліфікувати одним з символів культури тієї доби. Він нівелює особистість й інтригує водночас, оскільки під темним плащем з каптуром може опинитися і воїн з блискучими обладунками, і розбійник, що вже приготував свій кинджал, і прекрасна жінка, і стара потворна відьма, і сама Смерть. Знявши каптур, дівчина вдається до несподівано дидактичної риторики, яка вже не в’яжеться з тим янголом-охоронцем, переважно безмовним, яким вона встигла зарекомендувати себе у спілкуванні з дон Жуаном. “Я знов прийшла порятувати вас”, — заявляє вона лицареві не без почуття зверхності. Взнявши на себе роль матері/священника, Долорес практично перекреслює завищену самооцінку дон Жуана. Однак періодично він перехоплює ініціативу у дівчини, яка у свою чергу протягом діалогу кілька разів змінює тон і реєстр свого пафосу, засвідчуючи багатолікість іпостасей Долорес. Принісши нареченому доленосні правничі папери — декрет від короля і папську буллу — вона отримує підстави претендувати прямо або ж підспудно на право керувати життям дон Жуана, наклавши на нього моральний борг. Але разом з тим для Долорес принизливі комерційні розрахунки, до яких мимохіть вдається лицар, що вбачає у безкорисливому дарунку “нареченої” виклик для своєї незалежності.

Повернутий статус “гранда іспанського” дон Жуан приймає, але він, по-перше, не просив про цю послугу Долорес, а по-друге, не збирається змінювати свій триб життя. Традиційно вчинок Долорес в нашому літературознавстві розцінюється як жертва. На такий висновок націлюють нас і міркування самої Лесі Українки, без якого рідко обходиться будь-яка розвідка, присвячена “Камінному господареві”. Леся Українка застерігає, що не слід довіряти дон Жуановим словам, що вона його тінь, оскільки це характер самодостатній, “ніжно-упертій”, “тип мучениці прирощеної”. Але й надмірна ідеалізація персонажу, що серед героїв “Камінного господаря” був “ближчий душі” авторки, також вважаємо хибною тенденцією. В. Агеева у своїй

спробі пояснити, чому торжествує “Камінний господар”, відразу наголошує, що “драма Лесі Українки швидше не про тих, що вважають себе господарями життя, а про їхні жертви” [1, с. 112]. У такій висхідній позиції спостерігається розходження з авторськими твердженнями, принаймні щодо Долорес. У своїх епістолярних роздумах Леся Українка підкреслювала, що “такі, як Долорес [...] стаються жертвами — властиво не Дон Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації” [8, с. 462]. “Душу розп’яла і заколола серце” Долорес не за дон Жуана, а через внутрішню душевно-мазохістську потребу “гинути на хресті”. Отже, надто довірливим не слід бути і стосовно сповідальних сентенцій Долорес. На жаль, традиція однозначного трактування Долорес залишається незмінною у нас майже століття. У світлі постмодерної інтерпретації, запропонованої В. Агеєвою, текст розкрився багато в чому по-іншому, засвідчивши бездонний потенціал художніх концепцій Лесі Українки. Однак схильність до спокутування чужих гріхів Долорес хоч і маркується як “екстатична втіха”, проте все ж суть її “самопожертви” міфологізується. Немає сенсу говорити про марність цієї “жертви”, оскільки життєвий вибір Долорес був зумовлений її власною сутністю. Важко погодитись також з твердженнями, що це персонаж, який здійснив “офірний вчинок”. “Романтичною офірою Долорес” В. Агеєва називає кричущий гріх з погляду християнства, до якого вдавались лише імморальні особи, віра в Христа яких була лицемірною і облудною.

Відомо, що для отримання булли з індульгенцією за середньовічними законами необхідно було, окрім сповіді, здійснити які-небудь акти благочестя або грошові пожертвування. Лише згодом дон Жуан здогадується про страшну таємницю: “спосіб добування” знаків його реабілітації — “ганебний”. “...я за декрет сей тілом заплатила”, — каже Долорес. Перейшовши межу, яка раніше вабила і лякала її, вона опиняється у іншому просторі, де поняття “ганьба” і “честь” перестають що-небудь важити, оскільки стають лише маркуванням того самого явища. Дорікаючи дон Жуанові за “лихварство”, сама ж Долорес наважилась скористатись нищими засобами купівлі-продажі, відповідно до “норовів двірських”, що встановили потаємну плату за волю “злотом” і “тілом”. Останнє, що вона вирішила зробити для свого обранця, — довічно відмолювати його гріхи у монастирі. Своє самоусвідомлення на межі двох просторів Долорес передає так:

Я вже сама до себе не належу.  
Вже й се видиме тіло не моє,  
сама душа у сьому тілі — дим  
жертвовного кадила, що згорає  
за вашу душу перед богом... [6, с. 117].

Уточнення, що душа-дим піднімається над жертвовним кадилом, дає сигнал, що героїня бачить сама себе у жертвовному ампула. Отже, тіло за тіло, душа за душу. Тепер парадигма вчинків Долорес вимальовується нібито досить чітко: вона намагалась врятувати дон Жуанові життя (1 дія), пізніше — честь (2 дія), і нарешті — душу (3 дія). Проте за шляхетними намірами неважко розгледіти і таку безсумнівну особливість Долорес — це тип героя, для якого мета виправдовує засоби. Сформувавшись в універсумі християнської ідеології і не заперечуючи загалом християнські постулати, Долорес уособлює собою образ псевдохристиянки, яка порушує не одну заповідь. Створивши собі кумира, вона стає повністю залежною від нього. Задля надуманого визволення (поневолення) свого нареченого вона зрікається від найбільшого скарбу кожного християнина — власної душі. Ідея рятування ближнього від гріхів шляхом примноження людських гріхів назагал (у тому числі і з боку кліру) є абсурдною. Вибір Долорес монастирського життя, що асоціюється в неї з могилою, насправді є вибором суїциду. “...вона і в монастир, — пише Леся Українка, — пішла не так, як усі, не для рятунку власної душі, а для пожертвування нею!” [8, с. 462].

Саме позірність статусу зближає Дон Жуана і Долорес: він — псевдолицар, вона — псевдохристиянка, які в рамках загальноприйнятого канону вибудовують свою, нестандартну систему цінностей, що частково перетинаються. Очевидно, що тілесне життя, яким хизувався спокусник і якого була позбавлена Долорес, все-таки вабило її. За прикладом дон Жуана вона намагається самоутвердитись через тіло, хоча свідомо вибирає лише приниження, біль і гіркоту, чим ніби намагається перекреслити культ тілесних насолод і втіх, який став лицарським щитом і девізом названого нареченого.

Месіанські інтенції Долорес мають багато спільного з донжуанівською філософією. Якщо лицар певен, що своєю велелюбністю він приносить щастя спраглим кохання, то Долорес так само щиро впевнена у своїх благородних мотивах, насправді реалізуючи передусім

екзальтовані фантазії. Кожен з них, декларуючи альтруїзм, робить вибір, прислухаючись до своїх егоїстичних бажань. До того ж само-віддана однолюбка, з одого боку, і спокусник та розпусник на протилежному полюсі — обоє репрезентують тип людини, що бунтує і ризикує порятунком своєї душі. Долорес, хоч не так демонстративно, як дон Жуан, все ж кидає виклик загальноприйнятим правилам середовища, в якому вона живе, ігноруючи владу авторитетів. У цій здатності до руху всупереч, до розхитування канонів загальноприйнятого, особистості “псевдо” засвідчують усвідомлені або неусвідомлені інтенції бути насамперед самими собою, справжніми, хоча удавано-шанобливо, цинічно або за інерцією ще орієнтуються на моделі поведінки, утверджені в суспільстві. Варто зауважити, що керує вчинками псевдогероїв не лише апологетика на практиці цінностей, вироблених самотужки, але й спокуса бути іншим, наслідуючи чужі цінності.

Бунт дон Жуана і Долорес виявився нетривалим. За Дж. Кемпбелом, на шляху героя можна виділити три етапи: вихід (клич, відчуження), ініціація (випробування, перемога), повернення (возз’єднання з суспільством) [5]. Персонажі Лесі Українки теж реалізують себе на тлі соціуму, відповідно до власної самоідентифікації: Дон Жуан — лицарської, Долорес — християнської. Однак “повертаються” вони далеко не переможцями, а конформістами. Дарма, що в глибині душі переконаними у своїй вірності власній нонконформістській філософській стратегії.

“Камінний господар” — твір метафізичний, кожен з його героїв має поле, в межах якого почуває себе найбільш природнім і справжнім, переслідуючи іманентні для свого статусу цілі: Дон Жуан — тіло (секс), Долорес — душу (кохання), Анна — дух (велич), Командор — розум (влада). Власне, драма самореалізації героїв “Камінного господаря” полягає у спокусі *іншим*, чужими успіхами, пріоритетами, цілями, оскільки людина не може бути одномірною схемою. У результаті виходу на чуже поле, вони одягають привабливу маску, яка небавом стає личиною або ж до невпізнаності деформує обличчя героя. На чужому полі починає грати Командор, якому бракує кохання, Долорес тужить без тілесного життя, Анна захоплюється ідеєю влади, а Дон Жуан, шукаючи наповнення душі, стає маріонеткою владолюбної коханої. По-своєму кожен з героїв хоче вийти за межі своєї сутності,

гармонізувати свій внутрішній світ, збагатити свої перспективи новими, незраними раніше ролями, що хвилюють своєю незвичністю. Але у цих природних намірах всі вони терплять фіаско, бо втрачають себе, зраджують свою справжність. Неминучість покарання приходить кожному у свій час. Це про нього говорив Лісовик Мавці у драмі-феєрії “Камінний господар”:

**Лісовик** ...як тяжко ти караєшся за зраду!..

**Мавка** Кого я зрадила?

**Лісовик** Саму себе [7, с. 264–265].

Отже, свій псевдостатус герої Лесі Українки зазвичай не усвідомлюють. На словах вони намагаються по-своєму відстоювати ті стереотипні ідеали і цінності, яке виробило суспільство, але насправді накреслюють певним відтінком свого життя модус поведінки, неприйнятний у суспільстві, хоча він не отримує адекватного маркування у саморепрезентації: дон Жуан вважає себе істинним апологетом волі, Долорес певна, що чинить, як справжня християнка, — рятує душу ближнього. Вільне задоволення інстинктивних потреб людини — сексуальних для дон Жуана (Ерос) і деструктивних для Долорес (Танатос) — культура засуджувала і репресувала. Псевдостатус означає не лише самооману, а скоріше зміну орієнтирів героїв-маргіналів, що внутрішньо дозріли до ствердження нестандартних для свого часу пріоритетів, але на комунікаційному рівні користуються старими формулами і символами. Як правило, внутрішній конфлікт героїв, що наважуються на нестандартні вчинки, супроводжується болісним дискомфортом та принциповим запереченням аморальності своєї поведінки, принаймні за мірками свого часу. На практиці псевдогерої торують шлях, яким згодом попрямує соціум, відмовившись від свого початкового обурення. Поява псевдогероя — чіткий сигнал кризи суспільства, що насувається, свідчення того, що “гра” статусів, а відтак і всього суспільного укладу з усталеними цінностями і правилами вичерпує себе. З позиції прийдешнього, доби, що настає, вчинки і позиції псевдогероїв знайдуть безсумнівне виправдання і навіть захоплення, винятково-унікальне перетвориться на загальноприйняте. Отож за великим рахунком псевдогерої у фокусі суспільства є індикатором виразного пограниччя між культурою і цивілізацією. Як слушно зауважує В. Ісаєв, “Цивілізація і культура як простір егоса і

комунітас формують зовсім різні соціально-психологічні установки людини на життя в соціумі” [4, с. 125].

Безсумнівно, цивілізація має свої моральні абсолюти, свої вектори героїзації, оманливої по суті (Долорес) і дегероїзації, що претендує на нову форму героїзму (дон Жуан), але ностальгія за міфологізованою епохою культури, зруйнованою глашатаями нового, незмінно буде супроводжувати її. Ось чому, зневаживши лицарський кодекс, дон Жуан все ж називає себе “лицарем волі”, а Долорес, використавши деградацію церковників у своїх цілях, все-таки повертається у лоно церкви. Остаточно розвінчавши легенду про домінанту *духу* у своєму часі (культуру), і Долорес, і Дон Жуан, прокладаючи своїми вчинками шлях у епоху *тіла* (цивілізація), хотіли б вважати себе людьми культури: чоловік — відважним “лицарем”, жінка — покірною “християнкою”. У цьому роздвоєнні псевдоперсонажів міститься потужний естетичний потенціал, який сповна використала Леся Українка у своїй блискучій драмі “Камінний господар”, до глибин якої можна звертатись безкінечно.

#### Список використаних джерел

1. Агеева Віра. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Агеева. — К. : Либідь, 2001. — 264 с.
2. Бабишкін О., Курашова В. Леся Українка. Життя і творчість. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1955. — 478 с.
3. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства / Предисл. Р. А. Гальцевой. — М. : Искусство, Лига, 1994. — Т. 1. — С. 406–437.
4. Исаев В. Д. Человек в пространстве цивилизации и культуры. — Луганск: Світлиця, 2003. — 188 с.
5. Кемпбелл Дж. Герой із тисячею облич / Переклад українською Олександра Мокровольського. — Вид.дім “Альтернативи”, 1999. — 392 с.
6. Українка Леся. Зібр. творів у 12 т. / Леся Українка. — К. : Наукова думка, 1977. — 416 с.
7. Українка Леся. Зібр. творів у 12 т. — К. : Наукова думка. — Т. 5. Драматичні твори (1909–1911). — 335 с.
8. Українка Леся. Зібр. творів у 12 т. — К. : Наукова думка, 1979. — т. 12. Листи (1903–1913) — 694 с.



*Олена Ткачук*



## САМОАНАЛІЗ І КРИТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В ЕПІСТОЛЯРІЇ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

*У статті розглянуто епістолярій Г. Квітки-Основ'яненка, що засвідчує спроби самоаналізу, критичні рефлексії автора-творчої особистості. Водночас простежено, які прикмети вдалі, характеру автора випрозорюються при прочитанні його листів.*

*Ключові слова: епістолярій, рефлексія, самоаналіз, самовираження, моральні домінанти, психологічний портрет.*

*The article studies H. Kvitka-Osnovyanyenko's epistolary. Its main features are selfanalysis, critical reflection of creative personality. While reading the letters you can understand the personality of the author.*

*Key words: epistolary, reflection, selfanalysis, selfexpression, moral dominants, psychological portrait.*

Життя кожного жанру полягає в його постійних змінах, оновленнях, трансформаціях. Впродовж історичного розвитку жанр видозмінюється, набуває нових ознак, створюються різноманітні варіації, складні структури, в яких поєднуються часом різнорідні елементи. І все ж, не зважаючи на жанрові видозміни, певні спільні розпізнавальні ознаки залишаються. Йдеться про жанровий генотип — “сукупність розрізнявальних ознак, які є спільними для творів певного жанру й тому залучають конкретний твір до цієї жанрової традиції (парадигми)” [1, 204].

Глибокої давнини сягає у своєму розвитку епістолярний жанр. Листи дидактичного, публіцистичного, філософського характеру писали ще у IV ст. до н. е. Платон, Аристотель, Епікур — їх часто згадує і цитує Луцій Сенека у “Моральних Листах до Луцілія”. Римський філософ і письменник був обізнаний також з листами Ціцерона до письменника і видавця Тітіка Аттіка (“Листи до Аттіка”).

В одному з листів до Луцілія, відповідаючи на прохання молодого приятеля частіше писати листи, Сенека розповідає йому про Ціцеро-

на, як “славетний своєю красномовністю муж велів Аттікові писати навіть тоді, коли нема про що писати” [8, 527]. І якщо листи Ціцерона “переповнені тим, “хто про яку посаду старається, хто покладається в тім змаганні на власні, а хто на чужі сили; хто домагається консульства; що за безсердечність у того лихваря Цецілія, від якого ніхто з близьких не отримає навіть шеляга...” [8, 527], то Сенека прагне в своїх листах “краще займатися своїми, а не чужими болячками; краще, як-то кажуть, перетрусити себе самого й побачити, як часто ми домагаємось чогось, та не збираємо потрібних голосів” [8, 527].

Сенека, отже, в своїх листах звертається до відсутнього приятеля, радить йому зберегти в метушні буденного життя моральні чесноти, орієнтири повноцінного життя, але це звернення нерідко стає приводом для власних роздумів про себе самого, свої духовні зусилля: про те, як, наприклад, важко і йому дотримуватися гарних намірів (легше ж бо просто ставити їх перед собою); як важко у наполегливих, постійних заняттях гартувати свій дух, поки добра воля не стане доброзвичайністю” [8, 77]; як трудно протистояти сугестивному впливу “юрби”, маси, як нелегко виробити в собі відчуття внутрішньої свободи.

Бути собою і відповідати за себе — це життєдайне відчуття, цей глибоко внутрішній стан, що допомагає людині випростатись, протистояти всьому чужому, нав’язаному, духовно неосвоєному — дарують нам “Моральні Листи до Луцілія”. Чи не тому “Листи до Луцілія” найбільш відомі, найчастіше перечитувані з-поміж того, що писали давні філософи. “Таємниця великої притягальної сили цього твору, можливо у тому, що вже з перших слів автор закликає читача ступити на стежку, яка повинна його вивести до себе самого” [8, 17]. І саме ця стежка завжди вабить читача, бо ж від неї — ностальгійний настрій повернення до себе, до витоків, до стану дитинності, безпосередності, ширості.

“Листи до Луцілія” — яскравий зразок епістолярного жанру, що вирізняється серед інших видів словесного мистецтва емоційністю, жвавістю викладу, і інтимністю, імітацією невимушеної бесіди. (“Так, я бесідую з собою і, вважай, однак, що й з тобою я побесідував”) [8, 7].

Прикметно, що український мислитель, письменник Г. Сковорода добре обізнаний з античною філософією, в розв’язанні морально-

етичних питань в листах до свого друга М. Ковалинського щедро користується настановами й висловлюваннями Платона, Аристотеля, Епікура, Сенеки. Кожен лист Г. Сковороди (як і у Сенеки) виникає із співгри двох особистостей, автора і адресата. Адресат — М. Ковалинський, молодий, здібний до науки й старанний юнак. І це його навчає Г. Сковорода бути добродішним, берегти час, уникати товариства поганих людей, позбавитись пристрастей, розчарувань, нудьги, меланхолії. У діалозі, вірніше сказати, діалогічному монологі (справджується манера оповіді Сенеки: ...я бесідую з собою; вважай, однак що й з тобою я побесідував) [9, 109] знову ж таки, як і у Сенеки, витримується критерій безпосередності, природності і бесідності слова. Щоправда, інколи додається елемент “жаргонової і, ми би сказали, “природно-пасторальної” прямої оповіді: “Що ж тебе гризе? Чи не те, що ти не береш участі в пияцтві з ненажерами? Що в палацах князів не граєш у кості? Що ти не танцюєш? Що не перебуваєш у війську? Якщо ці жалюгідні речі захоплюють тебе, то ти ще не мудрий, а один з юрби. Ти ще не блаженний, якщо поза собою шукаєш якихось благ. Збери свої думки і в собі самому шукай справжніх благ. Комай в середині себе колодязь тієї води, яка зрсить і твій дім і сусідські. В середині тебе й та основа, яку Плутарх називає джерелом спокою: намагайся це джерело очистити черпаючи не з свинячих калюж, а з священних книг святих людей. Хай не захоплює тебе юрба, що по морях і суші женеться за скоромином, але, перебуваючи в своєму домі, дивись, що робиться поганого і доброго” [8, 424]. (Цікаво було б спостерегти діалогічні відношення між висловлюваннями Г. Сковороди і Л. Сенеки з огляду на те, що між ними є певна смислова конвергенція, спільність тем, манери її освоєння).

Прикметно, що заповідаючи своєму приятелеві зберігати духовну суверенність і міць, прислухатись до “морального закону в собі”, Г. Сковорода занурюється в своє ество, дошукується причин своїх помилок і прогріхів. Скажімо, радячи другові берегти час, мудрий Г. Сковорода “почав міркувати собі, де ціна витраченого часу..” [9, 417]. “Звертаючись до самого себе з такими словами, я почав підводити підсумок часу, коли, для скількох, на які дурниці я витрачав річ, дорожчу за все. Я ще й тепер не вмю користуватися часом, і навіть той час, який тепер у моєму розпорядженні витрачається на дрібниці, або, що ще гірше, на смуток, або, що найгірше, на гріхи. На майбутне

ми надіємось, сучасним нехтуємо: і ми прагнемо до того, чого немає, нехтуємо тим, що є, так, ніби те, що минає, може вернутись назад або напевно мусить здійснитись сподіване” [9, 417].

Розмірковуючи над духовними механізмами преображення, пересотворення людини, Г. Сковорода в багатьох листах на прикладі свого ж таки індивідуального досвіду, досвіду оволодіння мистецтвом слова стверджував, що молодому поетові — початківцю, “який любить грецьких муз”, просто людині, яка займається науками, потрібні обов’язкові щоденні вправи, години тиші і праці, коли людина в самоті і тиші уздоровлює свій дух, повільно підживлюється новими знаннями, самовідроджується, вивищується, стає духовно багатшою. І тільки повільна постійність забезпечить їй чудесне перетворення з “мученика” в “переможця”: “Знаходь годину і щоденно потроху, але обов’язково і саме щоденно, підкидай в душу, як у шлунок, слово або вислів, і немов до вогню підкидай потроху поживи, щоб душа живилась і росла, а не пригнічувалась”. Чим повільніше будеш вивчати, тим плодотворніше навчання [9, 397].

Тут вже зовсім недалеко до вже цитованої нами настанови Л. Сенеки: “У наполегливих, постійних заняттях мусимо гартувати свій дух, поки добра воля не стане, нарешті, доброзвичайністю” [8, 76].

І якою б, здавалось, безмежною не була віддаль від “Моральних листів” Л. Сенеки до епістолярію Г. Сковороди, і все ж як для античного листування так і для епістолярію XVIII ст. притаманні деякі спільні ознаки. Це і дидактичний характер листів, морально-етична тематика, імітація бесіди, діалогічність оповіді, внутрішні контакти автора, адресата й читача на рівні переживання, елементи самоаналізу й самокритики.

Як на наш погляд, важливо простежити розвиток епістолярного жанру у XIX ст., зупиняючись на епістолярній спадщині Г. Квітки-Основ’яненка, письменника, який зберіг генотип жанру, наповнив старі, відносно стійкі жанрові форми новим змістом та започаткував українську епістолярну традицію XIX ст. Т. Шевченко, Марко Вовчок, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький — в цьому типологічному ряду класиків українського епістолярію Квітка-Основ’яненко був першим.

І хоча в останні десятиліття значно посилюється інтерес до мемуарно-епістолярної класики, з’явилися численні студії присвячені епістолярній спадщині Т. Шевченка; (дослідження Ю. Шереха,

Ж. Ляхової, Г. Захарченко) П. Куліша (праці Є. Нахліка, О. Федорука), листування Г. Квітки-Основ'яненка все ще залишається традиційно по-трактованим й потребує певної реставрації. Традиційне розуміння епістолярної творчості Квітки-Основ'яненка як свідчення його українськості, що асоціювалась, за висловом Т. Гундорової “з інфантильно-слізливим спілкуванням родичів-братчиків” [4, 216] вочевидь треба розширити. Треба вже поглянути на епістолярій Квітки не лише як на історико-літературний документ (віддзеркалення духу доби і процесів, що відбувалися в літературі й суспільстві, а і як на людський, що проливає світло на “внутрішню”, творчу біографію письменника. Праці Г. Мазохи “Епістолярій Шевченка в контексті української епістолографії першої половини ХІХ ст., О. Борзенка “Тарас Шевченко і Григорій Квітка: обставини міжособистісного діалогу” переконливо засвідчують, що таке продуктивне, нове осмислення епістолярного доробку Квітки вже формується.

Згадаймо, саме до такої, сказати б широко людської, сердечної рецепції епістолярію спрямовував І. Франко, розмірковуючи в листі до А. Кримського про значення і функції приватної кореспонденції: “Листи навіть невеличких писателів можуть мати значення для історії літератури і суспільності, а щодо українських писателів, як знаєте, тисячі обставин причиняються, щоб життя і розвій їх прислонити тайною. Відси йдуть усякі теорії про сякі чи такі на них впливи, теорії, котрих, звичайно, не треба б, якби ми знали дійсно, на чім обрзувався, з ким зносився і як розвивався даний писатель. От тим-то я думаю, що кожне зернятко фактичної інформації в таких справах посуває вивчення нашої літератури наперед” [13, 49, 462].

Отже, маємо намір прочитати й зрозуміти листи Г. Квітки-Основ'яненка, й через них збагнути “внутрішню біографію” автора, особистість митця “роковану на роздвоєння, внутрішні (і не тільки!) протиборства, а відтак “на невроз як на феномен культури...” [6, 76]. Нас цікавлять насамперед ті листи, які автор писав наодинці з самим собою, звернені до самого себе, так би мовити “сповідальні листи”, в яких вчувається “натуральний”, живий голос автора. Як зазначає М. Коцюбинська “Сповідальність зумовлює і особливу настроєвість спогадів, нахил до авто спостережень і самоаналізу, що виливається у специфічний мемуарний “потік свідомості”, рельєфність і неповторність окремих кадрів з кінофільму пам’яті” [7, 60]. Чи не найголовні-

шою художньою принадою документалістики М. Коцюбинська вважає “осяйні спалахи пам’яті, зримі епізоди, чуття моменту” [7, 60].

Маємо на меті навести приклади таких “спалахів”, таких “кадрів з кінофільму пам’яті”, розглянути листи Квітки-Основ’яненка, як свідчення самоаналізу, критичних рефлексій автора, творчої особистості. У листі до свого товариша А. В. Володимирова від 14 листопада 1808 р. Г. Квітка гранично широко, з властивою йому самоіронією згадує контрасти уподобань в пору своєї юності. “Не жизнью наскучив, а желая наслаждаться ею и удовольствоваться давнишнюю мою склонность, пустился врысь и вскачь к обители преподобных. Прожив года полтора покойно, довольно и весело, и уже стучался во врата иноческой жизни, как попы, бабы, монахи, черти и прочая сволочь, а наиболее обстоятельства не пустые принудили меня, сняв монашескую образину и обрив бороду, вздеть на себе маску Адольфа, пуститься в большой свет и даже волочиться; это было на свадьбе сестер...” [6, 167].

На своє життя в минулому автор дивиться без відрази й огиди, він не сприймає себе як “блудного” сина, адже ж говорить про маску Адольфа, яку надіти на себе спонукали обставини, і то “не простые”. Йдеться, очевидно, про те, що Г. Квітка переживав тоді той вік, коли довкілля справляє особливо сильний вплив на молоду свідомість, погляди, світосприймання людини, на її звички та поведінку. Такий вплив може бути навіть вирішальним, але так не сталося з Г. Квіткою. Як бачимо із самого тону цього зізнання, з іронії (яка вже передбачає певне неприйняття, а то й осуд), а надалі з подальшого тексту листа ці молодечі спроби “волочиться” не відповідали внутрішнім спонукам, життєвим прагненням Квітки. “Я вить не волокита” попереджає, наприклад, автор в іншому листі свого друга Володимирова й просить вірно засвідчити, відрекомендувати його з найкращому світлі вельмишановній дружині товариша. Слід брати до уваги, якщо хочемо зрозуміти деякі риси духовної біографії Квітки, і ту “давнишню склонность” — нахил до релігії (і то ще з малих літ), побожність, що не дозволяли устоятися тим прогріхам і похибкам. А щодо самого зізнання Квітки в своїх молодечих гріхах, то воно також досить промовисте, можемо знову пригадати мудрого Л. Сенеку: “Чому ніхто не признається до своїх пороков? Бо все ще погинутий ними. Хто розказує, що йому снилося, — це явний доказ того, що він прокинувся; хто зізнається у своїх пороках, — перша ознака видужання” [8, 174].

Надалі в цьому ж таки листі до А. Володимирова Г. Квітка неначе підтверджує своє “одужання”, наводить факти наступних життєвих змін, несподіваних поворотів: служба в харківській міліції; робота секретарем дворянства, потім — на посаді директора харківського театру..

В чому причина таких контрастних уподобань? В листі автор не згадує, але ж ми знаємо, що незадовго після монастиря...(!) він став директором танцювального клубу. Збереглась навіть епіграма, її цитує С. Єфремов в “Історії українського письменства”:

*“Был монахом, был актером  
Был поэтом, был танцором”.*

Така швидка, несподівана зміна діяльності пояснюється багатьма дослідниками особливостями вдачі та виховання Квітки. Майбутній письменник виховувався у традиціях Г. Сковороди. Як відомо батько його дружив з українським філософом, цінував його творчість і прищепив увагу і любов до творчості Сковороди своїм дітям. Вони вивчали твори українського мислителя, часто їх декламували. І може, зокрема, Сковородинське кредо: “Пізнай себе”, ідея “спорідненості”, що її почерпнув Квітка від Сковороди спричинили такі несподівані зміни діяльності. Це була свого роду практична реалізація сквородинських настанов — через пізнання, випробування себе в різних галузях, в різних ролях знайти можливий шлях до щастя.

С. Єфремов пояснює несподівані життєві обертони Квітки особливостями вдачі. “Квітка був людиною надзвичайно чулого серця та м’якої вдачі... Обставини виховання, релігійного переважно, і потім чотири роки перебування в монастирі в ролі справді таки трудящого послушника — глибоко прищепили Квітці релігійний світогляд: жива натура, навпаки, тягла його на арену громадської діяльності, кидаючи ним од університету до театру і клубу, од театру до просвітніх заходів і заснування шкіл, звідси до журналістики, до громадської діяльності” [5, 334]. Як на наш погляд, такі контрасти уподобань мали свою психологічну мотивацію.

Мати Г. Квітки, освічена, емансипована й практична жінка, більше уваги приділяла старшому синові Андрію. Його готували до успішної кар’єри, дали можливість дістати широку систематичну освіту, а менший син Григорій ріс закиненою, замкнутою дитиною.

Як зазначають психологи, “проблеми особистості виникають з конфліктних міжособових стосунків. Конфлікти, які руйнують особистість беруть початок у ранньому дитинстві. Їх основою є взаємодія дитини з батьками, які нездатні створити для неї почуття безпеки та захищеності” [3, 126].

У відомого німецького вченого, медика й психолога Карен Горні, яка досліджувала проблеми самоаналізу й психології невротичної особистості для означення цих почуттів навіть термін був “базова тривога” — це “емоційна реакція дитини на зовнішнє середовище, яке здається їй загрозливим щодо її бажань і прагнень: дитяче почуття безпорадності та покинутості в потенційно ворожому світі” [11, 126].

Безперечно, зростаючи в такій своєрідній сім’ї, в умовах відсутності чи браку материнського тепла, Г. Квітка змалку відчував себе незахищеним, а крім того через слабке здоров’я він почував себе менше вартісним, не таким цінним як його старший брат Андрій, якого робили “кумиром”. Ці почуття безпорадності, незахищеності й тривоги ще більш підсилювались, коли при розподілі маєтностей весь маєток було виділено старшому братові Андрієві. З цього часу Квітка постійно був залежним від брата.

Чи не емоціями дитинства, почуттями несправедливості, дискримінації, зумовленими неадекватною позицією батьків, пояснюється ота холодно поміркована, безстороння розповідь про матір у нарисі “Головатый”. “Мать моя — в тогдашней молодости — в обществе родных езжала верхом, имела свое маленькое ружьецо, стреляла из него ловко и нередко застреливала птиц на лету удачнее, чем отец мой и братья ее, больше охотники и ловкие стрелки. Она была брюнетка” [6, 8].

Надзвичайно чулий, м’який і сентиментальний Г. Квітка і раптом такий-от зовсім без сентиментів, стриманий стиль розповіді про матір. Можна було б допустити, що сам жанр нарису вимагав певної лаконічності й об’єктивності. Але ж зовсім по-іншому лагідно й задушевно в цім же нарисі говорить автор про свого хворого батька, згадує як гостинно він приймав у себе легендарного запорожського старшину Головатого, в той час як мати навіть не погодилась вийти до гостя, послала замість себе свою сестру-блондинку, поставивши батька таким чином у неприємне становище. (Головатий знав що у Федора Квітки дружина чорнява, “брюнетка”, жінка-амазонка, що



любила їздити верхи і влучно стріляла). Взяті з нарису спомини, це, як і в епістолярії — окремі за висловом М. Коцюбинської, “кадри пам’яті”, настроєвість вельми показові у плані осягнення психологічного портрету Квітки.

У психології окрім поняття “базова тривога” широко вживаним є ще один термін — “базова ворожість” [3, 127]: дитина не може виявити свою ворожість на нелюбов батьків, оскільки боїться покарання й остаточної втрати їхньої любові. Витіснена ворожість посилює тривогу. Щодо Квітки-Основ’яненка, то у своєму прагненні позбутися тривоги, позбавитись почуття меншеартості, майбутній письменник розвивав свої захисні стратегії поведінки: йшов у монастир; з головою поринав у світське життя, працював то в міліції, то в інституті, то в театрі. І все це, як ми допускаємо, щоби розвіяти тривогу, втамувати потребу в любові й турботі. Але, як виявляється, він лише створював зачаровані кола: всі ті засоби замість того щоби розвіяти тривогу, тільки посилювали її. В тому ж таки листі до А. Володимирова від 14 листопада 1808 р. прочитуємо зізнання: “Вот как жил я на разные манеры, все в ожидании, что вот тут остепенюсь. Но судьба поневоле заставляла играть роль ветреного, — посмотрим, что будет далее. Но кажется, что ожидать уже нечего.

Жизнь наскучила, и нигде не нахожу удовольствия, даже и с женщинами — даже и с женщинами? Точно. И с ними я распрощался... Сам посуди, имел ли я время что-нибудь обстоятельное о себе написать, занимаясь всегда игрою на сем театре без выучения роли и без репетиции. Да и теперь не знаю, окончена ли моя трагикомедия, или это только междудействие? Увидим” [6, 168].

Обставини, проте склалися так, що “трагікомедія” (життя на разные манеры) тривала до 1816 року. Листи цього періоду засвідчують, що духовна біографія Квітки розвивалась під знаком пошуків гармонії людини і світу. В листі до А. В. Володимирова від 27 лютого 1809 року, прагнучи віднайти екзистенційні опори в житті, Г. Квітка розмірковує про суєту і марноти міського життя: “Переезд Андрея Федоровича в город на житье, а с ним и мой, шумная, рассеянная и глупая жизнь отнимала время помыслить о чем-нибудь хорошенько. Всегда в большом занятии, а ввечеру вспоминая, найдешь, что ничего не делал, кроме пустого болтанья, а по большей части злословия; между тем удивляешься, что другие кричат: “Ах! Как весело!” Всем

невинном занятии прошел мясоед. Слава богу, что я имею отговорку насчет поста и удалился в свою прежнюю любезную Основу. Здесь все так же хорошо хотя некоторых нужных в семействе нашем людей найти невозможно. Правда, может быть, заменятся другими...

Я думаю, что я с меньшим равнодушием смотрел бы на женитьбу свою, нежели на братнюю. Вить мне уже 30, и я расположен проводить и другие 30 с родными. От счастья его зависит мое спокойствие и также — счастье... Извини, что я о сем много говорю; это меня много беспокоит и заставляет много думать о будущей жизни...” [6, 170].

Втеча Г. Квітки на хутір, “в свою прежнюю любезную “Основу” — це, по суті, реалізація парадигмальної ідеї філософських розмислів Сковороди: “Пізнай себе”, подумай про життя, теперішнє і майбутнє.

Така концепція хуторянського життя, практично втілена Г. Квіткою (маючи “отговорку насчет поста удалился в свою прежнюю любезную Основу”), слугує засобом психологічного захисту від небезпеки деформації власної свідомості у процесі злиття з колективною, іншими словами кажучи — способом протесту проти сугестивного впливу маси. Суєтність, надмірна балаканина, шум, гамір міста виявляються неприємними й неприйнятними для автора листа.

Знаходимо, отже, свідчення думуючої, творчої людини, яка має в самій собі скільки змістовності, щоби відмовитись від оточення. Уже в цьому листі Г. Квітка ніби програмує подальші складні взаємини з оточенням. (Маємо на увазі недоброзичливих критиків, інших “цінителів його мистецтва, котрі доведуть через 10 літ письменника до душевного розладу, нервового зриву”). У кожному разі усвідомлення певної загрози що йде від суспільства прочитується в тексті аналізованого нами листа. Майбутній письменник вже відчуває, кажучи словами Шопенгауера; що “майже всі наші страждання випливають із суспільства, і спокій духу, що складає після здоров’я найістотніший елемент нашого щастя, в кожному суспільстві підпадає на небезпеці, а тому і неможливий без певної міри самотності” [11, 582].

Життя згодом привнесе свої корективи: Г. Квітка таки одружиться; з 1816 року працюватиме на літературній ниві. Але, як засвідчують його листи, вважатиме селище Основа своєю маленькою батьківщиною і найбільш цінуватиме години усамітненої, нічим і ніким не потурбованої праці, писання статей, художніх творів, листів. Листи для Квітки — це не лише спосіб спілкування, а й простір внутрішньої

свободи. Лист, як його визначає М. Коцюбинська, — така собі “автономна” духовна територія, мовби й тісно пов’язана з буднями, та водночас понад ними. Лист, як можливість відновити обірвані зв’язки зі світом, як спроба творчої реалізації, як bastion власного “я” [7, 43].

У листах Г. Квітки знаходимо самохарактеристику, одкровення щодо себе самого митця, творчої особистості. От, наприклад, у листі до Погодіна від 19 квітня 1830 р. прочитуємо таку заяву самокритичного аж до самоприниження автора: “Я не автор, а худой писачка, как и почерк доказывает, но не могу удержаться, чтобы не выставить, что идет худо или что делается для нас со временем худо” [6, 180]. І ще один штрих до цього своєрідного самозображення: посилаючи свої твори М. Погодіну, Квітка в цьому ж листі просить — “судите без уважения к лицу, негодное отвергайте — я не самолюбив... Сим Вы обяжете меня к большей благодарности” [6, 181]. Або ще одне зізнання в листі від 15 березня 1839 року до П. Полетньова: “выучась ставить каракульки, я положил, что, умея и так писать, для меня довольно; в дальнейшие премудрости не пускался, и о именительных, родительных и прочих, как-то: о глаголах, междометиях, — не мог слышать терпеливо! С такими познаниями писатели “не бывают” [6, 215].

“Для Квітки — письменника, як стверджує О. Гончар у праці “Г. К. Основ’яненко”, була характерна винятково скромна — аж до самоприниження оцінка свого доробку і своєї творчої діяльності. Цим і визначається характер отих аж надто скромних само оцінок” [2, 42]. Можемо додати і почуття гумору, яким безперечно володів Квітка. Гумор, як відомо, важлива складова самопізнання, він перешкоджає самозвеличенню. Власне гумор дав змогу Квітці бачити та приймати абсурдні аспекти власних і життєвих ситуацій. Як стверджують психологи, “Зрілій особистості притаманна здатність до самопізнання і почуття гумору... Гумор — це здатність посміятися над самим собою, над чимось важливим для себе та продовжувати одночасно цінувати його” [1, 187].

У приватному листуванні Квітка часто звіряється П. О. Плетньову, М. П. Погодіну, С. Т. Аксакову у своїх творчих планах, задумах, радиться з ними із суто мистецьких питань — як найближчим однодумцям, колегам розповідає про труднощі реалізації задуму, про свою манеру, “особый лад” письма. В листі до П. Плетньова від 26 квіт-

ня 1839 р. читаємо, наприклад: “При первой встретившейся идее я тотчас пишу, и тогда у меня все в сторону, пока не окончу. Не черню никогда ничего, а прежде всего в мыслях сложу план, характеры лиц, ход действий одного за другим, разговоры же и прочее приходят во время писания” [6, 218].

Прикметно, що тема писання в цьому листі закінчується, в інших листах кореспондент не раз повертатиметься до неї, але наразі, як у невимушеній розмові людина сама себе інколи перебиває, Квітка змінює тему, розмірковує про свої взаємини з критикою. Як митець, Квітка-Основ'яненко, як він на початку листа стверджував, ставив перед собою завдання морально-етичні. У листі до Плетньова, датованим 1841 р. від 8 лютого, ще раз підкреслить намір робити добро “указанием” на слабости людские и пороки”, примусити людей “избегать их” [6, 293]. Квітка, отже, позиціонує себе як письменника — мораліста. Знову згадаймо моральні максими Л. Сенеки й Г. Сковороди, можна говорити навіть не стільки про традиційний ланцюг впливу, а стільки про духовну тяглість, порівняльно-типологічне зближення авторів: Сенеки, Сковороди, Квітки-Основ'яненка.

Великі вчителі людства, як сміло можна назвати цих письменників, усвідомивши значення і мету мистецтва слова — вказувати на людські вади, моральні слабкості й відвертати від них людей, прирекли себе на відчуження, нерозуміння, часто справжнє цькування з боку всіляких критиків. Творчу людину, неординарну особистість з відмінним способом вчення й думання нерідко чатують заздрість, підступність, ворожість. У листах до Ковалинського Сковорода не раз жалівся на підступи ворогів, які заздять з приводу деяких слів, які він говорить на уроках грецької мови” [9, 108].

З почуттям болю й жалю констатує Квітка-Основ'яненко у листі до П. Плетньова (від 26 квітня 1839 р.) нападки деяких його критиків “языковые выходки самозванцев — ценителей” [6, 218]: “Здесь пречудный народ! Вышла “Козир-дівка” — и судья сердится на меня, что он никогда бубликов не принимает от просителей, за “Выборы” и теперь каждый исправник съест меня готов. В “Новогоднике” вышла статья “Скупец” — и все додумываются, кого я это описал? Что же будет, когда выйдет сатира на все злоупотребления, делаемые людьми во всех званиях? Насмешники во всеуслышание, домашние упреки (если не более) — это будет моею наградой! А мне бы хотелось

умереть покойно, чего лишусь, когда самое прямое, благородное мое стремление показать, отчего у нас зло, будет осмеяно и преследуемо. Самоуверенность не в состоянии разогнать всех мрачных мыслей” [6, 218].

І далі в листі до П. Плетньова від 28 квітня 1839р.: “Куда не оборотись, все будут ворчать. А полиция что скажет? “А мелкое дворянство?” Ужас, ужас и ужас!” [6, 221].

У листі до П. Плетньова від 1 березня 1841 р. Г. Квітка гранично відверто говорить про хандру, іпохондрію, нервовий зрив, як наслідок цькування критиків. “Вот чистая моя исповедь и объяснение всему: человек которому я не сделал никакого зла (Каразин) принялся порочить меня бумажно с самой чувствительной стороны. Я оправдался в двух словах, но должен был оправдываться, и это так сильно потрясло мой организм, что я был в необыкновенном состоянии. Все мне было подозрительно, все смущало меня: два разговаривающие особо поселяли во мне беспокойную мысль, что это новый на меня донос...” [6, 295].

Квітка демонструє невротичний, уривчастий, спазматичний стиль у багатьох листах, датованих 1841 р. У листі до Плетньова від 7 червня 1841 р. знову зізнається: “Меня покоже дерет, когда они принимаются разбирать имею ли ум, способности и.т. Того и гляди, примутся за наружность, за образ жизни” [6, 311].

Найбільше імпонує в листах Г. Квітки-Основ'яненка щирість, те як відверто розповідає письменник про настрій, свої переживання. Кожне його слово набуває якось особливо притягальної сили, відтворюючи внутрішній стан адресанта.

Слід підкреслити, що Квітка-Основ'яненко звертається до П. Плетньова, М. Погодіна, С. Аксакова і в звичайних побутових цілях. Доволі симпатичними й промовистими щодо особистості Квітки-чоловіка, мужчини є, наприклад, прохання: “приобрести Анне Григорьевне что-нибудь для удовлетворения приличий и необходимости” [6, 224] в модних магазинах (лист до Плетньова; “удовлетворить просьбу жены моей — больной теперешнею эпидемиею... и едва написавшей записку, дабы я не напутал чего в изъяснении дамских мод — изъясненную в прилагаемой у сего записке... Много сим будете утешать старого мужа, доставляющего удовольствие молодой жене” [6, 186] (лист до С. Аксакова). Як правило, Квітка висловлює

подібні прохання в кінці тексту. Щодо структури листів, то вона (принаймні в проаналізованих нами) наближається до класичної: формула привітання, домагання прихильності, чи зізнання в потребі діалогу, розповідь, яка може бути перервана ліричним відступом, прохання й прощання.

Загалом же Квітка по-різному пише листи, віднаходячи свободу вислову як щодо тематики, так і до форми. Тому його листи важко класифікувати. Можемо відмітити: невимушеність розповіді, діалогізація, свобода вираження, мозаїчність, тематична розмаїтість — все це типові стійкі домінанти епістолярного жанру, які ми спостерігали у листах Л. Сенеки, Г. Сковороди. Звісно, Квітка — людина з своєю індивідуальною вдачею, скромна самокритична, чутлива, інколи одягає на себе маску провінціала-простяка, але за нею ховається самозаглиблена, здатна на самоаналіз творча особистість.

В листах Квітки вчувається живий голос людини, а живий голос якнайбільше зворушує. Промовистими в цьому плані є образні міркування І. Денисюка (їх цитує Михайлина Коцюбинська у праці “Історія, оркестрована на людські голоси”) “Так звана література фактулисти, щоденники, спогади, есеї — нині досягла рівня белетристики й переживає свій ренесанс. Читача вже мало приваблюють штучні образи і деформація аж до абсурду і так деформованої дійсності. Нам хочеться походити свіжим поранком босими ногами по зрошеній траві, відчутти здоровий щем прохолоди, доторкнутися до живої природи, посмакувати чимось автентичним, з натуральними вітамінами, а не жувати гуму ерзаців.

Уже сама форма літератури факту налаштована на передачу живого безпосереднього враження дійсності. Листи, мемуари, щоденники, есеї... можуть бути “рапаві”, вільні й свавільні”. Ця форма легка до опанування — сідай і пиши. Тут треба тільки одного... геніальності...” [7,].

#### Список використаних джерел

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. — К.: Києво-Могилянська академія, 2008. — 430 с.
2. Гончар О. Г. Квітка-Основ'яненко. — К.: Наукова думка, 1969. — 364 с.
3. Гордієнко В., Конєць Л. Психологія особистості в біографіях, подіях, портретах. — К.: Києво-Могилянська академія, 2007. — 304 с.

4. Гундорова Т. Кітч і література. — К.: Факт, 2008. — 284 с.
5. Єфремов С. Історія українського письменства. — К.: Феміна, 1995. — 688 с.
6. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів: у 7 томах. — К.: Наукова думка, 1981. — Т. 7. — 561 с.
7. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси “Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури” — К.: Києво-Могилянська академія, 2008. — 70 с.
8. Сенека Л. А. Моральні листи до Луцілія. — К.: Основи, 1999. — 603 с.
9. Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. — К.: Наукова думка, 1983. — 542 с.
10. Содомора А. На дорозі до себе самого // Сенека А. Моральні листи до Луцілія — К.: Основи, 1999.
11. Таранов П. С. 120 філософів. Універсальний аналітичний довідник з історії філософії. — Сімферополь: Реноля, 2005. — 678 с.
12. Тарнашинська Л. Перед літературознавчим дзеркалом // Жінка як текст: Емма Андіївська, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти. — К.: Факт, 2002. — 208 с.
13. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах.

*Тамара Морєва*



**МОТИВ БЕЗУМСТВА В ЦИКЛІ В. Ф. ОДОЄВСЬКОГО  
“РОСІЙСЬКІ НОЧІ”**

*В статті проаналізовано позицію В. Ф. Одоєвського щодо митця як трагічної особистості і робиться підсумок про це, що ця трагічність пов'язана з його духовною опозицією. В контексті роздумів про долю і призначення художника письменник виводить своїх героїв геніальними безумцями, людьми одержимими.*

***Ключові слова:** моральна природа таланту, романтизм, геніальні безумці, дисгармонійність духовного розвитку.*

*The article presents V. Odoyevskiy's views on a tragic personality of an artist. This tragedy is due to his spiritual opposition. The writer depicts his characters as genius, insane and obsessed people. He also considers the fate of an artist.*

***Key words:** morale nature of talent, romanticism, genius insane, disharmony of spiritual development.*

Поява в середині тридцятих років цілого ряду російських “повістей про художників” свідчила про прагнення письменників сформулювати питання, особливо близькі літературній теорії й практиці німецького романтизму. Виходячи зі свого уявлення про мистецтво, німецькі письменники-романтики (В. Ваккенродер, Г. Новаліс та ін.) стверджували думку про позасвітність художньої творчості, винятковість й обраність художника-творця, дар якого посланий всевишнім, завдяки чому його творчість має позаособистісний характер.

У зв'язку із цим у художніх творах романтиків виникають образи художників як людей незвичайних, виняткових, — таких, що у силу своєї обраності піднімаються над звичайними людьми, юрбою; часто тому в повістях романтиків художники зображуються геніальними безумцями, людьми одержимими. Суспільство в силу своєї заземленості їх не визнає, сміється над ними, нехтує й відкидає їх. Художник,



таким чином, — особа трагічна, і трагічність його пов’язана з духовним протиставленням суспільству.

Тема поета й поезії, досить важлива для В. Ф. Одоєвського, одержала глибоке обґрунтування й розвиток у циклі “Російські ночі” (1844), що раніше називався “Будинком божевільних”. Поступово ця тема стає однією із ключових — саме тому, що в ній для Одоєвського закладені не тільки питання, але й почасті відповіді, у ній є елементи вирішення проблеми про шляхи людства до істини й щастя.

Письменник робить героями “Російських ночей” дуже різних людей, від Бетховена до імпровізатора Кіпріано. Їх поєднує загальна риса: неповнота життя, дисгармонійність духовного розвитку.

В “*Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi*” міркування Одоєвського про долю й призначення художника стосуються моральної природи таланту. Піранезі — це людина з “розірваною свідомістю”. Він одержимий задумами споруд настільки грандіозних, що це робить їх нездійсненними. Нежиттєвість “прекрасних фантазій”, нежиттєвість самого дарунка Піранезі таїть у собі, на думку Одоєвського, розгадку природи “злого генія”. Дивовижні винаходи архітектора помстились своєму творцеві, “з жахливим реготом” вони давлять його “своєю громадою” і просять життя.

Романтики взагалі захоплювалися дисгармонійним генієм Піранезі, особливо його знаменитими офортами — візіями. Приваблювала їх і самотність, повна примх і авантюризму особистість цього художника. У Піранезі Одоєвським втілені не тільки муки творчості, але й ідея кінця, загибелі культури, що ховає під своїми уламками людину і її недовговічні творіння. Урок цієї долі — покарання за безоглядний титанізм (Піранезі позбавлений почуття реальності), що приводить генія до забуття людства. Могутня особистість зазнала тут повчальної поразки.

Одоєвський проводить свого “занепалого” героя крізь всі кола пекла. Безглузде марнотратство таланта, відпущеного людині природою, є, на думку письменника, тяжким гріхом, що неминуче обертає всяку діяльність у злочин. “За це й “карає” Одоєвський, як відзначає М. А. Тур’ян, свого героя “космічно”: він надає йому риси Вічного жида, засудженого Христом за аморальний, немилосердний учинок, на вічну муку [4, 198]. Піранезі призначено вічно скніти на землі.

За всіма розходженнями творчих завдань і несхожості поставлених проблем Одоєвський погоджується з Пушкіним у головній думці:

“Геній і злочинство — дві речі несумісні”. Адже Піранезі винаходить не тільки колосальні будинки, фонтани, створені з річок, але й темниці, бездонні печери.

Оповідання Одоєвського параболічне. І за зовнішньою, фабульною стороною існує інша, внутрішня. Вона виявляється в словах “російського Фауста”, котрий розкриває смисл твору: “Мені здається, що в Піранезі плаче людське почуття про те, що воно втратило, про те, що, може бути, становило розгадку всіх його зовнішніх дій, що становило прикрасу життя, — про марне...” [2, т.1, 64]. Без поезії життя людини було б неможливе. Як відзначає герой, “...збережи нас бог зосередити всі розумові, моральні й фізичні сили на одному матеріальному напрямку, хоч яким би корисним він не був...” [2, т.1, 65].

На прикладі Піранезі видно, якою складною є роль романтичної повісті в “Російських ночах”. Ця історія перегукується з повістями про композиторів, з розповіддю про збожеволілого поета-імпровізатора.

Головним для героя повісті “Імпровізатор” є творче натхнення, неминучі для всякого істинного художника муки творчості. “Фаустианський” мотив служить тут вирішенню важливих проблем мистецтва: художника-творця і його високого призначення, безкорисливого служіння мистецтву, сутності мистецтва, основ творчого процесу, що були програмними для романтиків. У філософії романтизму мистецтво розглядалося як вершина творчої діяльності людини, а особистість художника — як вищий ідеал особистості загалом. Але, разом з тим, проблематика “Імпровізатора” визначається й напруженим інтересом до морального, внутрішнього життя особистості, яка належить світу мистецтва.

В основі повісті Одоєвського лежить недовіра до мистецтва імпровізації як такого. Письменник не мислить мистецтво поза муками творчості, що супроводжують народження задуму й пошуки шляхів до його втілення, тому ставиться до імпровізації негативно. Уявна легкість, з якою творить імпровізатор, робить імпровізацію в очах автора “незаконним”, помилковим видом мистецтва, спритною підробкою під нього, де артистом рухає розрахунок, а не натхнення. Чудесний дарунок Сегелієля — творчість без праці, натхнення — позбавив імпровізатора “високої насолоди поета, задоволеного своїм творінням”, наділивши замість цього почуттям “простого самовдоволення фокусника, що моторністю дивує натовп” [2, т.1, 127]. Ступінь його

морального падіння усвідомлюється читачем у сцені, коли Кіпріано з жадібністю перераховує гроші, отримані за концерт: “Ще останній слухач не вийшов із залу, як імпровізатор кинувся до збирача грошей при вході й з жадібністю Гарпагона заходився рахувати їх. Збір був доволі значним. Імпровізатор ще зроду не бачив стільки монет й був у нестямі від радості” [2, т.1, 127].

Одоєвському залежність імпровізатора від волі слухачів, його виступ перед публікою в образі лицедія видається зрадою внутрішній волі художника. Як справедливо відзначає Н. И. Петруніна, “у Пушкіна ж мистецтво імпровізації, за всієї своєрідності й несхожості з іншими видами мистецтва, так само незрозуміло, як вони. Усякий талант — поета й імпровізатора — має свої закони. Ось чому в “Єгипетських ночах” протилежність поета й імпровізатора, незважаючи на все, поділяючи їх, в остаточному підсумку знімається. Залишається лиш інтерес поета до митця імпровізації, однієї творчої натури до специфіки артистичного життя інший” [3, 41].

Якщо в Одоєвського імпровізатор Кіпріано протиставлений щирим художникам — Бетховенові й Бахові, то пушкінський імпровізатор своєю творчістю близький великим геніям. Він не тільки протиставлений Чарському як бідняк аристократові, але й зближений з ним як художник. У момент натхнення і Чарський, й імпровізатор — вільні творці, що чують “наближення бога”.

У повісті Одоєвського мистецтво Кіпріано, продане за гроші й славу, позбавлене природного творчого натхнення, мертво. Воно не має впливу на душу людини, не зачіпає її естетичні й моральні почуття, а тільки дивує своєю незвичайністю й віртуозною легкістю. У герої вмирає “високе” мистецтво, і цим обумовлене стрімке руйнування особистості.

Кіпріано не знає процесу пізнання, йому являється готове знання. Отже, він не мав потреби в інтуїції. Вона і зближує Чарського з італійцем-імпровізатором, і визначає спільний творчий акт в них.

Знання, яким Сегеліель наділяє Кіпріано, є насильницьким, тому воно неорганічне, однобічне і болісне: “...все: зір, нюх, смак, дотик, всі почуття, всі нерви одержали мікроскопічну здатність... він усе бачив, усе розумів, але між ним і людьми, між ним і природою була вічна безодня; ніщо у світі йому не співчувало” [2, т.1, 136]. Усе являлося його погляду механічно розкритим, розкладеним на складові

частини, у всьому була відсутня гармонія й природний порядок. Перестали для нього існувати й духовні цінності життя: поезія, музика, філософія, кохання. Звідси — розрив всіх зв'язків із світом. Саме в цьому трагізм повісті Одоєвського. Закономірний підсумок існування Кіпріано — “фризова шинель” і Блазеньський ковпак.

Слід зазначити, що оповідання про геніїв в “Російських ночах” передають певну ієрархію провини. У цій схемі Піранезі значно менш “винний”, ніж Кіпріано.

В “Останньому квартеті Бетховена” (1830), в “Себастьяні Бахові” (1835) Одоєвський порушує питання про роль мистецтва, про співвідношення мистецтва й життя, художника й суспільства, тобто звертається до тем, які хвилювали письменників-романтиків на Заході. У центрі його повісті завжди стоїть романтичний у своїй основі образ художника: то мучиться він свідомістю свого безсилля втілити в земних формах, що народжуються в його голові, геніальні й грандіозні задуми, (“*Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi*”), то це великий композитор, твори якого, перейняті високими почуттями й прагненнями, незрозумілі натовпу непосвячених (“Останній квартет Бетховена”), то перед нами музикант, що цілком віддається своєму мистецтву й через це виявляється трагічно відірваним від життя (“Себастьян Бах”).

Для Одоєвського в його повістях про художників найбільший інтерес представляє психологічний бік проблеми: саме “подіям внутрішнього життя” своїх героїв приділяє він найбільшу увагу. В уявленні Одоєвського, художник — це істота незвичайна, він змушений принижувати себе “до ступеня людини”, але й це не рятує його від незрозуміння з боку людей які його оточують; у силу своєї винятковості він стоїть незмірно вище них.

Відповідно до романтичної концепції Одоєвського, у музиці втілено найвище, найповніше знання. Вона має справу не із зовнішнім, а із внутрішнім. Закономірним видається те, що в романтичному циклі “Російські ночі”, присвяченому проблемам і шляхам людського знання, останні новели — “Останній квартет Бетховена”, “Себастьян Бах” — оповідають про музику й музикантів. До них тісно примикає “*Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi*”. В архітектурі є багато спільного з музикою: це — “застигла музика”. Вона, як і музика, “програмна”. Ці твори носять найбільш закінчений, завершальний характер із всіх оповідань і уривків, що входять до циклу. У цих новелах є свій

власний напружений сюжет, у них розкривається вся людина й все її життя. Разом з тим у них багато глибоких роздумів з приводу того, що особливо дороге Одоєвському: над сутністю мистецтва, над проблемами художньої творчості.

У повісті “Останній квартет Бетховена” (1830) композитор зображений наприкінці свого життєвого шляху. Хвороба до межі загострила його творче занепокоєння, а розлад із суспільством досяг апогею: не тільки публіка, але й люди музичного світу не розуміють його останніх творів. Значеннєвий центр повісті — монолог Бетховена. У ньому розкриваються внутрішній світ художника, властива йому гостра свідомість свого творчого призначення, трагедія його земного життя: “...Коли на мене приходять хвилини захвату, — говорить композитор, —...я упереджую час і почуваю за внутрішніми законами природи, ще не поміченими простолюдинами й мені самому в іншу хвилину незрозумілим...цілий світ для мене перетворюється в гармонію, усяке почуття, усяка думка звучить у мені, всі сили природи робляться моїми знаряддями” [2, т.1, 122—123]. У цьому одночасно джерело щастя й гордості художника, але і його муки: “безодня відокремлює його думки від “вираження”, творця — від людей, які дослухаються до нього і судять його. Тому кожне творче здійснення для композитора є ланкою в нескінченному ланцюзі думок і страждань.

Бетховен в Одоєвського — не просто геній, але геній романтичний, страждаючий, далекий від світла й спокою, що змагає у вічній боротьбі зі своїм великим даром, що гине від неможливості виразити всі свої колосальні задуми мовою музики. Це свого роду трагічний символ романтизму, його шукань і поривів до вищого.

“Геніальний безумець”, Бетховен, — герой не тільки збентежений, але й незрозумілий. Його вище передсмертне творче прозріння рівноносильне творчому “бунту” — воно й забезпечило йому славу “божевільного”, визначивши і його трагічний кінець.

Примітний епіграф до “Останнього квартету Бетховена”, взятий із “Серапіонових братів” Гофмана. Він містить думку, яка пояснює ідею циклу “Будинок божевільних” і, разом з тим, поетику повістей, що призначалися для нього: “З деяких людей... природа або особливі обставини зірвали завісу... Вони схожі на тих комах, з яких анатоміст знімає перетинку й тим оголює рух їхніх м’язів” [2, т.1, 118]. Кожний з героїв повістей Одоєвського про художників — образ-символ. “Особ-

ливі обставини”, в які вони поставлені, розкривають для стороннього спостерігача таємниці духовного життя художника, одну із граней його філософії мистецтва.

Майстерність Одоєвського-оповідача змінювалася в його романтичних повістях про художників. Про поступове ускладнення творчих завдань, які він перед собою ставив, і методу їхнього вирішення свідчить особливо остання з повістей, що ввійшли до “Російських ночей”, — “Себастьян Бах”.

У Бахові немає бетховенської бунтівливості, немає й містичного роздвоєння особистості, як у Піранезі, який дозволив захопити себе “демонові зла”. У Бахові, на відміну від всіх інших героїв творів Одоєвського про художників, усе — вища гармонія й спокій: і дух, і творчість, і особистість. Йому, як і Бетховенові, підвладні найвищі сфери духовного життя, але він панує там велично й спокійно, байдужий до визнання, до думки “натовпу”.

Минуле й майбутнє мистецтва, якому служив Бах, у повісті символічно являють різні типи людей мистецтва. Перший з них втілений у старшому браті Баха, органісті Христофорові. Це благочестивий носій старих традицій свого ремесла, яке він оберігає від вторгнення будь-яких нововведень. Протилежністю йому є органний майстер — “дивна людина” Іоанн Альбрехт. У цьому творі саме йому належить високе ім’я “безумця”. Саме він, а не Бах, мучиться важливими для всіх персонажів “Будинку божевільних” трагічними питаннями буття. Зустріч із Альбрехтом — вирішальна подія для самовизначення Баха. Безкорисливий художник, він бачить у музиці стихію, що наближає людину до божества, а у кожному “удосконаленні знаряддя цього дивного мистецтва” — нову перемогу людського духу. Завдяки своєму “божевіллю”, гострому творчому чуттю, прозріває Альбрехт у своєму радивому учні великого музиканта. Він відкриває Бахові очі на його щире покликання. “На Баха ніби лягає тінь... творчого “божевілля”, вловленого й сприйнятого ним, але геніальний учень іде далі свого талановитого вчителя. ...Він осінений “релігійним натхненням”, далеким м’ятежних пристрастей, натхненням, що горіло в ньому ясним, непогасним полум’ям” [5, 261].

Себастьян стає великим музикантом, але його геніальна музика має й свою межу. І життя й мистецтво Баха — “велична мелодія”, “тиха й безмовна молитва”, де немає місця м’ятежним і грішним земним

страстям. Новий тип мистецтва йде на зміну музиці Баха. Звернення не до Бога й всесвіту, а до людини й світу її пристрастей, його представляє співак-італієць, поява якого руйнує строгу гармонію життя композитора. У повісті Одоєвського про Баха композитор страждає саме тому, що все своє життя присвятив музиці, перетворившись у церковний орган і забувши про прості почуття, про людяність. Ця односторонність Баха є формою божевілля. Письменник, який все життя цінував великого композитора, насмілився, проте, сказати, що в його геніальній музиці немає людини й що вона нагадує біблійну легенду про величний політ духу, що творить, над безжиттєвими водами. І в обох повістях Одоєвський підкреслює фатальну неповноту життя своїх персонажів. Самотній, сліпий, Бах смутно прозирає перед смертю ширший зміст людського життя. Кінець його воістину трагічний: “оточений вічною тьмою, він сидів, склавши руки, схиливши голову — без любові, без спогадів...” [2, т.1, 181].

Як вірно відзначає М. А. Тур’ян, “в “Себастьяні Бахові” Одоєвський... вперше замислюється над тим, що ж є для людини щире щастя й що ж є взагалі “повнота життя” [5, 262]. Не випадково тут — і вперше на сторінках “Будинку божевільних” — виникає не статичний, як в “Бетховенові”, а повноправний жіночий образ: життя великого маестро ділить із ним його дружина Магдалина.

Безтурботна сімейна ідилія, що тривала багато років, порушується із приїздом венеціанця Франческо, що кинувся до Німеччини, щоб поклонитися знаменитому Бахові. Сорокалітня Магдалина закохується в нього. Тепер вона відкидає все, створеним Бахом, і благає його писати для неї італійські канцонети.

В “Себастьяні Бахові” Одоєвський виводить на сцену не одного, а двох “божевільних” персонажів: поряд з Альбрехтом такою, вустами Баха, називається й Магдалина. Однак її “божевілля” несе в собі вже якісь нові ознаки й риси: Магдалина близька до божевілля тому, що повністю віддається владі “інстинктуального почуття”. Подібний рід божевілля пізніше буде посилено розроблятися письменником.

В “Російських ночах” подано істотно інше, ніж у музичних новелах Гофмана, трактування духовного лику й музики великих німецьких композиторів.

Гофман говорив про глибоку трагічність романтичної музики Бетховена. Одоєвський дав своє пояснення трагізму. Але він не обмежив-

ся поясненнями. В “Російських ночах” Бах і Бетховен є символічними особами, їхнє життя стає творчим доказом ідеї, аргументом письменника у філософській суперечці. Тому найбільш проникливі сучасники вказували на істотне розходження між повістями Одоєвського й новелами Гофмана. “Здається, рід Одоєвського не фантастичний, тобто у сенсі Гофманівському. У нього розум більше спостережливий і мислячий, а уява зовсім не норавлива й не грайлива”, — вважав П. А. В’яземський [4, 373].

Фрагмент “Судилище”, що завершує “Російські ночі”, є тим загальнішим філософським аспектом, у світлі якого великий Бетховен може бути поставлений поруч із блазнем у фризівській шинелі. “Досвід життя кожного з героїв Судилище сприймає як доказ від противного”, — відзначає М. А. Бенькович [1, 41]. Його вироки спростовують “тези життя” кожного з підсудних, розкриваючи в той же час відносність усякого однобічного рішення. Бетховенові, що “знемагає недомовленим почуттям”, [2, т. 1, 191], воно пояснює, що життя належить йому, людині, а не почуттю. Імпровізаторові, що віддав мистецтво на заклання заради власного життя, заявляє: “Життя твоє належало мистецтву, а не тобі!” [2, т. 1, 192].

Від романтичної повісті, в якій індивідуальність художника й обставини його життя слугують лише відправною точкою для міркувань про загальну природу мистецтва, його призначення й муки творчого втілення, Одоєвський еволюціонував до оповідання більш складного типу, у якому життя героя виявляє драматизм, властивий історичному розвитку мистецтва в його час. Бах в Одоєвського — композитор перехідної епохи, що звільнився від пут середньовічного ремесла; гранично удосконалив епічний принцип релігійного мистецтва, але зупинився напередодні нової музики. При цьому філософський зміст повісті не зник, а збагатився, став більш багатогранним. Ускладнилася й будова повісті: розвилася фабула, зросла кількість персонажів, їхні дії одержали складніше мотивування, композиція (раніше однолінійна) отримала зачатки побічних сюжетних ліній.

А. А. Слюсар справедливо відзначає, що цикл Одоєвського побудований “...на сполученні відображення й рефлексії... Тут художні твори є скоріше параболою, а філософське пізнання не позбавлене художності” [5, 15].



Як бачимо, Одоєвський, на відміну від Гофмана, у своїх повістях про художників у меншій мірі є романтиком. Він не розлучився до кінця із просвітительським раціоналізмом, властивим предромантизму. Тому художники в нього “безумці” не тільки в тому високому значенні цього слова, що надавали йому романтики, але й у цілком реальному сенсі: Романтик, захоплений Абсолютом. В Одоєвського спрямованість до абсолютного породжує однобічність. Адже кожний з героїв у нього щось абсолютизує.

Раціоналістичність Одоєвського породжує у певній мірі дидактичність, тому його повісті навряд чи варто називати “новелами”, на відміну від гофманівських творів. Швидше за все, це апологи.

Однак все це не виключає романтичної спрямованості творів Одоєвського про художників.

#### **Список використаних джерел**

1. Бенькович М. А. Автор и Фауст в “Русских ночах” В. Ф. Одоевского // Бенькович М. А. Из истории русского философского романа. — Кишинев, 1991.
2. Одоевский В. Ф. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1981. — Т. 1–2.
3. Петрунина Н. И. “Египетские ночи” и русская повесть 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. — Л., 1978. — Т. 8.
4. Русский архив. — 1900. — Кн. 3.
5. Слюсарь А. А. Эпическая проза А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя в типологическом сопоставлении: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. — К., 1992.
6. Турьян М. А. Странная моя судьба... — М., 1991.

## *Леся Синявська*



### ЧЕСНІСТЬ З СОБОЮ: МОРАЛЬ ЧИ ПРИНЦИП ДЛЯ ПЕРСОНАЖІВ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ В. ВИННИЧЕНКА ТА Я. МАМОНТОВА

*У статті аналізується “чесність з собою” як морально-етичний принцип для персонажів драматургії В. Винниченка. У драмі Я. Мамонтова “Веселий Хам” “чесність з собою” виступає мотивним комплексом, який визначає конфлікт драми як екзистенційний, є жанротворчим чинником та засобом пародіювання неоромантичного типу героя.*

***Ключові слова:** мотивний комплекс, моральний принцип, пародіювання, екзистенційний конфлікт, драма ідей.*

*“Honesty with oneself” is analyzed in the article as a moral-ethical principle for the literary characters created by V. Vynychenko. “Honesty with oneself” in the drama “Merry Kham” serves as a motive complex that defines the drama conflict to be existential. It also functions as a genre-determined element and as a means of parodying a neo-romantic type of a character.*

***Key words:** motive complex, moral principle, parodying, existential conflict, drama of ideas.*

Твори В. Винниченка, де головною була тема “чесності з собою”, викликали різнопланові та різновекторні дискусії. В. Винниченко вірив, що людина повинна діяти чесно і бути чесною з собою. Ця чесність дає людині відчуття гармонії, внутрішнього спокою, переконаний письменник, тому й звертається він до цього життєвого принципу В. Винниченко часто. Думки з цього приводу не покидали його протягом довгих років життя, про що свідчить філософська система винниченківського конкордизму, яка постала із ідеї внутрішньої гармонії, тобто “чесності з собою”.

Ідея “чесності з собою” не нова. “Сама ж ідея “чесності з собою” не містить у собі нічого негативного. Корені її — у Біблії”, — пише дослідниця Л. З. Мороз [7, 79]. Ця ідея розвинена екзистенціалістами. На думку Л. Онишкевич, В. Винниченко “...виявив глибоку увагу до

індивідуальності людини та її способу життя, яке, на його думку, слід вести в повній гармонії почуття і розуму, як теж у гармонії між потребами людини і громади” [8, 204].

Цей принцип “чесності з собою” стає головним, визначаючи онтологічну сутність життя для персонажів п’єси “Щаблі життя” (1907 р.), “Memento” (1909 р.), роману “Чесність з собою” (1911 р.).

Після виходу цих п’єс критики почали напади на В. Винниченка. Пригадаймо статті С. Єфремова, Є. Маланюка, Д. Дорошенка та інших. Більшість із них звинувачували В. Винниченка у пропаганді індивідуалізму, ототожнюючи позицію автора і персонажа. Слушним здається зауваження Л. З. Мороз, яка пише: “...то один з не багатьох в історії світової літератури випадків, коли сумнівні для сучасників ідеї, висловлені персонажем твору, автоматично приписуються авторові й стверджується, що він ті ідеї пропагує” [7, 80].

В. Винниченко змушений був пояснити свою позицію. “Идея “честности с собой” зародилась во мне — я уже сказал — давно. Еще в то время, когда всякий, называвший себя революционером, представлялся героем... — уже тогда я стал замечать какое-то несоответствие окружающей меня реальной жизни с созданными молодым воображением представлениями. Раньше всего я на самом себе заметил это противоречие. Но то, что я начал замечать и здесь, не только не успокоило меня, а привело в еще большее недоумение и отчаяние. Я увидел, что большинство моих товарищей тоже не святые, их обыденная и даже партийная жизнь не соответствует высоким образцам революционеров прежних времен. Они в большей или меньшей мере делали все то же, что и я. Я написал пьесу “Дизгармония”, в которой поделился с читателями своими мыслями и наблюдениями. Грыцько, наиболее страдавший от этого разлада, говорит в этой пьесе: “Я уверен, что каждый из нас, заглянув в себя, иногда пугается...” [2, 11–12].

Як бачимо, зовсім непоміченою критикою залишилася така риса творів В. Винниченка, як парадоксальність і неоднозначність.

Для персонажів В. Винниченка “чесність з собою” — це, в першу чергу, принцип, якому вони підпорядковують себе, узгоджують своє внутрішнє життя з цим принципом, щоб відновити внутрішню рівновагу. Це персонажі, які не відчують ніякої потреби щось переступити в собі, а коли не діють внутрішні закони, то й зовнішні порушуються легко.

Принцип “чесності з собою” В. Винниченко застосовує у крайніх, екстремальних ситуаціях: Мирон Антонович у п’єсі “Щаблі життя” вбиває свою матір; Кривенко, персонаж п’єси “Memento”, вбиває сина. Ці страшні злочини вони здійснюють заради торжества принципу, яким вони керуються.

Винниченкових героїв часто звинувачували в егоїзмі чи егоцентризмі. Але справа тут не стільки в них, скільки в підкоренні життя як внутрішнього, так і зовнішнього, сліпим і мертвим принципам.

Сучасні дослідники творчості В. Винниченка часто пов’язують мораль, життєві принципи його персонажів з ніцшеанською філософією індивідуалізму, в основі якої — культ напівлюдини-напівбога, спроможної змінювати світ і встановлювати в ньому примат власних цінностей. Індивідуальна рефлексія стає предметом цікавості автора, вона не просто усвідомлюється, а переживається. Так, В. Винниченко намагається осягнути, зрозуміти процес перетворення нормальної, навіть більше, творчо обдарованої особистості на холоднокровного вбивцю, здатного вбити власного сина. Помилка Мирона Антоновича, Кривенка полягає в тому, що живе, реальне життя вони підмінюють всесильним абстрактним принципом. А ця підміна веде людину до загибелі, бо така людина “...замість пошуку засобів узгодити, ув’язати принцип із життям (тобто ідеальне з матеріальним), навпаки, ще далі загострює суперечність між ними”, — пише дослідниця Л. З. Мороз [7, 91]. Таким чином, абсолютизуючи принцип, герої В. Винниченка втрачають себе, поглиблюють дисгармонію власної душі, морально спустошуються.

Ці персонажі близькі персонажам доби бароко, а В. Винниченко одним з перших українських драматургів запозичив для ХХ ст. “...звичку барокового художника відшукувати суперечності у внутрішньому світі людей, його здатність помічати найменший натяк на душевну роздвоєність, боротьбу з самим собою” [5, 103].

В. Винниченко справді поєднує в своїх персонажах взаємовиключні бажання, прагнення, волевиявлення, які приводять особистість до самознищення, крім тих персонажів, які шукають виправдання собі.

Як бачимо, для персонажів п’єс “Щаблі життя”, “Memento”, “чесність з собою” є тим абсолютим, імперативом, принципом, який уможливорює морально-естетичний шлях індивіда до істини, до самоствердження навіть за рахунок інших особистостей. Тому для персо-

нажив винниченківських драм “чесність з собою” є принципом, що визначає суб’єктивно-всесвітню сторону буття.

Слід зауважити, що принцип “чесності з собою”, визначальний для персонажів В. Винниченка, на іншому структурному рівні реалізується у драмі Я. Мамонтова “Веселий Хам”. Написана драма в 1926 році. Саме “чесність з собою”, на наш погляд, дає право визначити жанр драми як драми ідеї. Важливою для аналізу цієї драми видається категорія діалогічності М. Бахтіна, хоча він і не виокремлював різних рівнів будови тексту, на яких реалізується принцип діалогічності. Тобто явища, за своєю сутністю неоднорідні (напр., герой-наратор, пародія, пастиш, стилізація) він розглядає як однорідні. Таким чином, діалогічність включає в себе інтертекстуальність, яка є ні чим іншим, як посиланням на попередній текст, “елементом значеннєвої будови тексту” [1, 292], коли відбувається “семантична активізація двох текстів, однак провідним чинником є текст, який посилається, а активація тексту, на який посилаються, є вторинним явищем” [1, 292].

Тому для нас провідним буде текст драми Я. Мамонтова “Веселий Хам”, де “чесність з собою” виступає інституціоналізацією інтертекстуальності, тобто на структурному рівні дає право говорити про інтертекстуальність жанру. У драмі “Веселий Хам” “чесність з собою” є тим засобом, що слугує побудові нового оригінального тексту, в якому посилання, відсилання до зразка, першоджерела є фактом, співчинником смислу, але ніколи — остаточною метою.

У драмі Яків Мамонтов зовсім не вдається до ігрового наслідування, перенесення цього принципу у сюжетну канву твору. Він виступає не стільки в ролі автора, скільки у ролі наратора, який не стільки розповідає, скільки, розповідаючи, полемізує, імплікує свою позицію наратора. У драмі “Веселий Хам” чесність з собою є не морально-етичним принципом, який визначає поведінку персонажів, а мотивом. У виявленні функції цього мотиву, аналізі його значення для драми й полягає наше завдання. Про “чесність з собою” говорить Любов Павлівна на початку драми. Перед нами ситуація родинного конфлікту між революційним фанатизмом Любові Павлівни, її самозреченням та суб’єктивізмом й індивідуалізмом Валерія, її сина. У діалозі з Ніною Любов Павлівна визнає за собою революційний фанатизм, але вона в нього вірила і ним жила. Вона вірить, що виконала свій обов’язок перед чоловіком і сином, бо дала своїй “дитині най-

вищий і найсвятіший заповіт”. Питанням-роздумом звучать слова Ніни: “А чи є такий заповіт, який для всіх повинен бути найвищим і найсвятішим? Адже кожен із нас може мати свій ідеал?” [6, 6].

Любов Павлівна визнає суб’єктивізм, але до певної міри, і цією мірою “мусить бути чесність — і не “перед самим собою”, як це тепер у моді, а перед цілим людством. Цебто перед тим вищим законом, який носить у собі людина і який каже їй, що гидко бути вільним серед рабів, ситим серед голодних, щасливим серед нещасних” [6, 6].

Драма зовсім по-іншому, порівняно з лірикою та прозою, використовує можливості мотивної організації. Враховуючи дослідження Є. М. Мелетинського, І. В. Силантьєва, Н. Д. Тamarченка, можемо твердити, що мотив проявляється в оповіді. Однак у драмі мотив оформлюється протягом певного відрізка дії і його відгомін відчутний у різних подіях. Мотив співвідноситься з подією, дія в драмі реалізується через динаміку поведінки героїв, зміну станів, настроїв, вчинків — в процесі взаємодії персонажів. У драмі подія завжди реалізується в теперішньому часі й готується, розгортається у ході знайомства з текстом, тому оформлення мотиву стає можливим у межах ряду “подій”, вчинків-висловлювань, в межах певного стану драматичної дії або дії в цілому. Головна відмінна риса мотиву в драмі — його залежність та взаємообумовленість дією, найсуттєвіші мотиви впливають на логіку розгортання подій, на енергетичне наповнення дії. Але у драмі Я. Мамонтова “мотив чесності з собою” є не самотнім, він взаємодіє з іншими мотивами, передбачає внутрішню умотивовану обумовленість взаємопов’язаних, об’єднаних явищ, зв’язків, стосунків між ними, що можна назвати мотивним комплексом твору. У мотивному комплексі враховується не тільки номінативна функція, але й своєрідність функціонування мотивів протягом всього твору. У творі Я. Мамонтова “Веселий Хам” відчутна трансформація семантики мотиву від архаїчних до сучасних літературних форм відбувається у напрямку його десакралізації, що веде до витіснення міфологічного та епічного змісту метафоричним, символічним, конкретно-історичним. Разом із зміною змісту мотиву відбувається трансформація і в сфері його функціонування, змінюються можливості реалізації мотиву в тексті.

Як бачимо, з одного боку, “чесність з собою”, яка є вищим принципом, якому підпорядковують своє життя персонажі В. Винниченка, трансформується у драмі “Веселий Хам” в мотивний комплекс.

По-перше, цікаво, що “чесність з собою” сприймається як необхідність, як обов’язкова ознака, але чесність не тільки перед собою, а перед людством. Відбувається цілком свідоме зміщення понять, індивідуальне *я* замінюється колективним *ми*, яке проголошується вищим законом. Таке зміщення на рівні висловлювання призводить і до зміщення конфлікту драми, трансформації її жанрової структури, що уможлиблює трактування її як драми ідей. Таким чином, “чесність з собою” стає мотивом, а не принципом, мотивом, який пародіює цей винниченків принцип, вступає в полеміку з винниченковими персонажами. Мотив “чесності з собою” стає явищем реконтекстуалізації, адже вводиться він до нового контексту і виконує в цьому новому тексті іншу функцію, ніж у попередньому тексті. Оскільки це драма, а драма характеризується наявністю багатьох суб’єктів, залучених до однієї певної ситуації, які сприймають її по-різному, уможлиблюється поліфонічність, багатоголосся, що дозволяє різнобічно проаналізувати мотив “чесності з собою” на рівні різних дискурсивних голосів.

Революційний фанатизм і самозречення Любові Павлівни уможлиблюють для неї чесність перед людством, а не перед собою. Але пафос, з яким вона це говорить, створює іронічний ефект, тому й звучать її докази непереконливо для Ніни, бо не може кожна людська душа містити в собі цей закон. Не сприймає цей закон і не керується ним у своїх вчинках син Любові Павлівни — Валерій. Для нього “чесність перед людством” — це обов’язок перед народом. Ці слова він промовляє з блідим усміхом. Авторська ремарка вказує нам на пародію, адже тема обов’язку перед революцією, народом мало цікавить Валерія, в душі якого “перегорів революційний вогонь раніш” [6, 20]. Валерій прагне бути чесним з собою, а не з людством, тому і не хоче “визволяти других своїм поневоленням” [6, 21]. Він поет, його поетична душа не хоче “бухати молотом в той час, коли в ній звучить музика зоряних просторів...” [6, 22].

Таким чином перед нами тільки формально постає соціально-родинний конфлікт; насправді це конфлікт екзистенційний, онтологічний: між революційним фанатизмом, самозреченням та граничним індивідуалізмом. Адже саме в образі Валерія втілюється ніцшеанська концепція надлюдини, яка уособлює собою переоцінку цінностей, встановлення верховенства цих цінностей у власному житті. Валерій почуває себе обраним, вищим над натовпом: “Хай перед кожним

буде вільний шлях для боротьби за вищий тип людини. Але для нас, *покликаних*, що значить для нас цей день визволення?” — запитує він Любов Павлівну і сам відповідає: “Визволення в собі громадянина чи людини — це тільки перший крок, лише прелюдія до визволення творчого духу” [6, 57]. Цей екзистенційний прорив до визволення творчого духу уможлиблюється саме завдяки мотивному комплексу “чесності з собою”. Валерій постає перед нами романтиком, який підіймається над оточенням, що керується в своїх діях обов’язком, а не власними почуттями. Саме це положення над іншими, відчуття покликаності, крайній індивідуалізм дають право сприймати цей образ як неоромантичний.

Валерій прагне подолати розрив між дійсністю та ідеалом власною силою волі. Але для такої особистості “тотальне ствердження індивідуального волевиявлення було двозначним, оскільки він репрезентував індивіда, замкненого у своєму внутрішньому світі, й особистість із активним виявленням внутрішнього світу та протистоянням оточенню” [3, 29]. Ця двозначність створює в драмі “Веселий Хам” пародійний ефект на такого неромантичного героя. Саме пародійність уможлиблює те, що “чесність з собою” не стає для Валерія абсолютом, принципом, яким треба керуватися у своїх вчинках. Ця двозначність розкриває суперечливість натури Валерія, що стає поштовхом до його прозріння в фіналі драми.

Як бачимо, тут мотив “чесності з собою” стає частиною образу персонажа. Адже саме в рамках мотиву оформлюються вчинки героя, його речові атрибути, навіть елементи його світосприйняття. Мотив “чесності з собою” у п’єсі є моделлю поведінки як способу детермінування героя, є засобом створення образу-характеру Валерія, він набуває інших значень, повторно розігрується, відкриваючи широку значеннєву перспективу художнього твору.

Любов Павлівна недаремно зміщує акценти з себе на людство, бо вона здійснила це насилля над собою, присвятила своє життя обов’язку і вимагає цього від сина. Але Валерій як покликаний прагне знайти себе, на що й спрямовує усю свою волю.

У В. Винниченка принцип “чесності з собою” відстоюють чоловіки, а у Я. Мамонтова — жінки. В цьому маємо ще одну ілюстрацію впливу філософії Ф. Ніцше. На думку С. Жеребкіна, “значення некласичної філософії Ф. Ніцше полягає в радикальній переоцінці



статусу тілесності в культурі... тіло не протистоїть культурі, а саме є культурою, проектом культури” [4, 418–419]. Ф. Ніцше розмежував чоловічу і жіночу волю до влади: чоловіча — насилля над іншими, жіноча — насилля над собою. Ця відкрита полеміка постає майже у фіналі п’єси “Веселий Хам”.

У В. Винниченка в п’єсі “Memento” Кривенко розрізає своє полотно і вбиває сина, бо він не відповідає його ідеалу, уявленням про ідеал. Кривенко ховається за принципом. Викликом і звинуваченням йому і йому подібним звучать слова у п’єсі “Веселий Хам”: “Є щось більше за мистецтво, за філософію, за творчість: це, мабуть, життя людини, як воно єсть” [6, 58]. Ці, здавалося б, прості слова заперечують абстрактні принципи та міркування, за якими приховані душевна спустошеність та цинізм винниченківських персонажів. Мотивний комплекс (чесності з собою) проходить через усі дії п’єси Я. Мамонтова “Веселий Хам”, забезпечуючи її єдність, пов’язуючи різні події та різних персонажів, посилює поліфонічність дій, виявляє різні можливості людської поведінки.

Таким чином, “чесність з собою” у драмі Я. Мамонтова “Веселий Хам” є не просто морально-етичним принципом, а мотивним комплексом, який веде героя до визволення творчого духу, до прозріння, осмислення іншого у собі. Цей мотивний комплекс визначає конфлікт драми як екзистенційний; він виступає також жанротворчим чинником, який дозволяє визначити цю драму як драму ідей; цей комплекс є засобом пародіювання неоромантичного типу героя та має полемічний характер з принципом “чесності з собою”, яким керуються винниченківські персонажі.

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Михайло Бахтін — [4-е изд.]. — М. : Сов. Россия, 1979. — 318 с.
2. В. Винниченко. О морали господствующих и морали угнетенных / Володимир Винниченко. — Львов, 1911. — С. 11–12.
3. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки : монографія / Леся Демська-Будзуляк. — К. : Академвидав, 2009. — С. 29.
4. Жеребкин С. Женское/телесное в философии Ницше / С. Жеребкин // Введение в гендерные исследования. — Х., 2001. — Ч. 1. — С. 418–419.

5. Макаров А. Людина Бароко / А. Макаров // Сучасність. — 1993. — № 8. — С. 103.
6. Мамонтов Я. Веселий Хам : [драма] / Яків Мамонтов. — Х. : Рух, 1926, зб. Жовтень. — С. 3–82.
7. Мороз Л. З. “Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В. Винниченка / Лідія Мороз. — К., 1994. — 204 с.
8. Онишкевич Л. “Пророк” — остання драма В. Винниченка / Л. Онишкевич // Слово. — Едмонтон, Альберта, Канада, 1973. — Збірник 5. — С. 204.

*Ольга Казанова*



**ПОЕТИКА ОБРАЗКІВ  
(ПЕЙЗАЖНИХ МАЛЮНКІВ) В. СТЕФАНІКА**

*Статтю присвячено дослідженню жанрово-стильових особливостей образків (пейзажних малюнків) В. Стефаніка. Виявлено певні зміни композиційних, нарративних форм, прагматики, ідейно-тематичної основи текстів письменника.*

*Ключові слова: жанр, композиція, оповідь, ліричне висловлювання, пейзаж.*

*The peculiarities of the novellas (landscape picture) by V. Stephanik are analyzed in the article. The changes of compositions, narrative forms, pragmatics, idea and thematic bases of prose texts of V. Stephanik are fixed.*

*Key words: genre, structure, narrative forms, poetical images, landscape.*

Жанрово-стильові модифікації ліричної прози перехідної доби зумовили утвердження нової техніки художнього зображення, психологічного аналізу з посиленою увагою до внутрішнього світу людини, процесів підсвідомості, способів висловлювання тощо. Помітне місце у композиції ліричних оповідань, новел займали й фрагменти пейзажів, зрідка портретні описи, які відбивали нюанси настрою, переживань героя чи оповідача. Так, І. Денисюк пропонує виділяти окремий жанр фрагментарної прози, як-от “пейзажну новелу” [див.:1]. Структуру цього жанрового різновиду утворюють пейзажні замальовки, які безпосередньо пов’язані із предметно-образним світом твору, ескізно доповнюють зображені характери чи події. Ю. Кузнецов, аналізуючи тексти М. Чернявського, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаніка, доходить висновку, що пейзажні замальовки стають структурним компонентом майже всіх “...жанрових модифікацій малої прози та виявляють естетичну поліфункціональність [3, с. 93]”.

Використання малярських прийомів живопису успішно перенеслося новелістами у поетику творів, що досить часто (хоча і не завжди) ставало способом насичення оповіді ліричною настроєвістю.

Засоби змалювання пейзажів, їх функціональне призначення у новелах В. Жуковецької, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Г. Хоткевича, С. Васильченка, М. Чернявського доволі різноманітні. Вони нагадують акварельну техніку живопису, за якою виявляються розмиті образи (через змішування фарб, світлотіней), іноді виписаних барвистими плямами тощо. Звідси й нечіткість, мінливість художніх замальовок, властивих поетиці імпресіонізму. Пейзаж виступає не лише композиційним організуючим стрижнем тексту, не лише засобом виявлення внутрішніх рефлексій й почуттів ліричного оповідача, але й має жанровизначальну функцію. В основі багатьох “акварелей” письменників — поліфонія різноманітних асоціацій, мозаїка вражень, кольорів, семантичні відтінки яких ставали певним способом вираження внутрішніх процесів людської психіки. Персонажі та природне середовище сприймалися як неподільне ціле, що зумовлювало “картинність” бачення.

Техніка зображення “акварелей” у творах письменників перехідної доби, в основі яких лежить опис-пейзаж, дещо відрізняються від манери письма в образках В. Стефаника, передусім своїм функціональним призначенням, образним наповненням. Саме тому, у цьому аспекті варто більш детально проаналізувати поетику образків В. Стефаника, структура яких увиразнюється застосуванням лірикопейзажних деталей. Задля уточнення поетикальних властивостей таких творів В. Стефаника будемо використовувати умовне жанрове визначення, як-от образок (пейзажний малюнок).

Мабуть, якщо б йшлося про дослідження епістолярію новеліста, то можна було б стверджувати про неперевершену майстерність “Стефаника-пейзажиста”. В листах письменника містяться розгорнуті, художньо виписані пейзажні картини, за допомогою яких автор намагався виразити власні почуття, сумний, мінорний настрій, потік вражень та сприйняття світу. Так і в деяких художніх творах письменника джерелом посилення емоційності й драматичності зображення стають замальовки природи. Текстуальний аналіз образків В. Стефаника, які містять пейзажні малюнки, дозволяє виявити окремі прийоми імпресіоністичного стилю, що зумовлює особливості поетики акварелей інших письменників перехідної доби (монтажна композиція, суб’єктивна форма нарації, колористичні асоціації). Але правомірним видається судження М. Середич, що “...прийоми

імпресіонізму у творчості В. Стефаника часто одержують цілком своєрідне, цілісне, а часом і досить несподіване наповнення. Це стосується і колористики письменника... В основі колористики Стефаника не акварель, а художня графіка з її чорно-білою контрастністю [5, с. 120–121]”. Замальовки природи у творах В. Стефаника виконують переважно формально-композиційну функцію, доповнюють психологічне зображення образів. Органічно вплетені в художню оповідь, пейзажні картини постають як своєрідний супровід подій, настроїв, почуттів персонажів, глибше розкривають характери і вчинки діючих осіб. Серед небагатьох, найбільш майстерних творів, поетика яких увиразнюється застосуванням лірико-пейзажних описів, виявляємо образки (пейзажні малюнки) В. Стефаника “У воздухах плавають ліси”, “Озимина”, “Сон”, “Лан”, “Роса” та ін. Приміром, в образку (пейзажному малюнку) “Озимина” експозиційні пейзажні описи набувають виразного психологічного наповнення. Письменник вдається до засобу психологічного паралелізму. Природа виступає елементом того настрою, в якому перебуває персонаж. Це не механічне відтворення краєвидів села, а засіб психологічного вираження. Наратив формується за принципом відтворення “враження”, візії, що сприяє подальшому проникненню у сферу думок та свідомості героя. Основним предметом зображення постають не стільки пейзажні замальовки, скільки динаміка емоцій, сприйняття оповідачем уявлених картин: “По селі сотається, пливе пливе тоненькими струями, розпадається на мацінькі крапельки один голос, осінній сільський звук. Обіймає він село, і поле, і небо, і сонце. Протяжна, тужлива пісня виплескується по зораних нивах, шелестить зів’ялими межами, ховається по чорних плотах і падає разом з листям на землю. Ціле село співає, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце... Старий так заслухався осінню пісню, що сам пищить, як дитина [6, с. 157]”. Описи природи виявляють асоціативні та виражальні можливості художньої оповіді. Синтаксична структура та ритмо-інтонаційні особливості наративу (повтори, порядок слів, актуальне членування фраз, прийом асонансу внаслідок повторювання звуку “і”) переводить нейтральний тон об’єктивного опису в емоційно забарвлений. Значно увиразнюють мовлення інверсовані фрази. На початку більшості відтворених оповідачем картин природи вжито предикат дії, граматично виражений присудком, а потім називається суб’єкт. Безумовно, такий

порядок слів сприяє утворенню фразового та семантичного наголосу, що припадає на дієслівні конструкції. Це посилює напруженість та динамізм висловлювань, підкреслює лаконічність оповіді, розмовні інтонації тощо. Модальність і стилістичні відтінки наративу стають більш вагомими для сприйняття та розуміння відтвореного у творі за сюжетний зв'язок подій.

У змалюванні оповідачем природи відбиваються рефлекси міфологічного мислення, персоніфікація образної уяви, що втілюється у низці архетипів (села, хати, сонця). Ці архетипні образи є не лише частиною природи, а й виявляють внутрішній життєвий простір персонажа. Саме із землею, рідним село, домівкою пов'язане все його життя. Зорові образи (поле, жнива), а також важкий фізичний стан героя, його переживання, стан скорботи, провокують вербальне вираження внутрішніх почуттів, асоціацій, підсвідомих імпульсів його душі. Сумний емоційно-насичений монолог героя ніби співзвучний з мелодією, яку "співає" осіння природа. Драматичні переживання, сум, хвилювання "прориваються" через окличні речення у монологі селянина. Дід розмірковує над власним життям, яке позбавлене смислу без праці на землі, над втратою здоров'я, фізичною немічністю: "Добрий косар, нема, що казати. Колос дійшов, похилився, землю цілує, вже почорнів, а косар чекає. Та чого? Гадаєш, що піду ще танцювати? Я своє життя відбув, я контетний, мені нічо не бракне... [6, с.157]". Психологічний конфлікт та драматичне нагнітання зображеної ситуації посилюється увиразненням деяких яскравих пейзажних та портретних деталей. Образ персонажа передано лише кількома короткими штрихами. В. Стефаник не вдавався у своїх новелах до деталізованих описів чи характеристик героїв. Автору достатньо було лише однієї виразної деталі, аби передати внутрішній світ героя, його психологію. "Іноді йому (В. Стефанику. — О. К.) досить кількох слів чи речень, щоб створити психологічний портрет героя в усій складності його характеру і взаємозв'язку з усім оточенням [4, с. 20]". Як правило, усі короткі портретні описи у творах письменника мають динамічний характер, постійно змінюються в залежності від емоційних станів героїв чи зображених ситуацій. В образку (пейзажному малюнку) "Озимина" виявляється тип "колеристичного портрету", за яким образи змальовуються гамою кольорів, колеристичними деталями зовнішності або оточення: "На однім городі зеленіється латка озим-

ного жита, а коло него на кожусі лежить білий, як молоко, мужик. Старий дуже, з померклими очима. Коло кожуха йєо паличка лежить, також дуже давня, бо кавулька геть долонею витерта. Сонце гріє ему просто в лице, якби лишень єго мало на землі... Встає, спирається на палицю і йде на озимину [6, с. 157]”. Виразним стає прийом контрасту кольорів, символічне значення яких втілює ідею невідворотності кінця життя. На тлі зеленого поля як асоціативного початку життя, зародження чогось нового рельєфно опуклим є образ “білого, як молоко, мужика”. Білий колір навіє асоціації, пов’язані із смертю, скінченністю існування тощо. І. Денисюк зазначав, що “...в основі цього фрагменту — малярська композиція — ефект контрасту кольорів, живописна “жанровість” сценки і разом з тим поетичне враження, настрій та певна філософія [1, с. 227]”. Семантика та експресія кольору характеризує внутрішній стан героя. Людська душа резонує з кожним проявом природи, завдяки чому значно розширюються можливості ліричного вираження. Зокрема, образ озимини — семантичний центр твору, що постає спочатку як деталь зовнішнього світу природи та поступово акумулюється в оповіді як резонанс до душевних страждань героя. Саме цей образ передає енергетику землі, народу, що живе на ній, і яка надає останніх життєвих сил героєві.

Найбільш емоційним є останній пейзажний замальовок, в якому зображена ситуація набуває узагальнених філософських смислових відтінків: “Сідає серед зеленої озимини, підпирається палицею і мовчить. Він мовчить, а село сумно співає довкола нього, а верби кидають у нього зісхлим листям... [6, с. 158]”. Протиставлення скінченності життя селянина та початку, руху “життя природи” посилюється антитезою мовчання — мовлення, що співвідноситься із традиційним для народної свідомості протиставленням “того” і “цього” світу. “В тому ототожненні себе із землею, в тій єдності з природою є щось від правданих, ще поганських уявлень. Олюднення всього навколишнього і осмислення себе як частини природи. Це світогляд, природний і самозрозумілий, світогляд анімістичний, глибоко поетичний”, — зазначає М. Коцюбинська [2, с. 174].

Єдність селянина із землею визначає духовний світ багатьох героїв Стефанікових новел “Роса”, “Озимина”, “Скін”, “Межа”. Надто добре письменник знав душу сільської людини, відчував її емоції, переживання. Звідси й манера викладу у багатьох образках (пейзажних

малюнках) письменника (“Озимина”, “Сон”, “Роса”), наближена до техніки “потoku свідомості”. Своєрідність цього наративного прийому у новелістиці письменника виявляється через трансперсональне заглиблення наратора у свідомість героя. Спостерігається невпорядкованість, колажність у вираженні думок і почуттів головного персонажа. Динаміка монологічних висловлювань, що передає внутрішній стан схвильованості, відчаю, втілюється у коротких фрагментарних уривках мовлення. Оповідь набуває надзвичайної експресії через інтонаційні відтінки, повторення, інверсії в структурі тексту.

Схожою за стилем до інших образків (пейзажних малюнків) В. Стефаніка є новела “Сон”. Завдяки емоційно-психологічній та змістовій наснаженості пейзажу авторські пояснення, оцінки щодо образу персонажу чи подій значно скорочені, або зовсім відсутні. Замальовки пейзажу як психологічного тла, на якому розгортається драма внутрішнього світу персонажа: “...Спав твердо. Ліс шумів, стогнав, тонкі шепти рвалися з маленьких галузок і падали із змерзлим інеєм. Так, як би маленькі дзвіночки падали. Вітер вив, як гнаний пес. Небо чисте, задубіле, а місяць такий на нім ясний, як на різдво.... Балакав крізь сон і за кожним словом випускав з уст сніп білої пари. Голос его йшов з вітром до ліса і бився довго від одного дерева до другого...

— Я можу працювати, бо маю моцні руки...

— Межу кортит також зродити колос, бо межа таки земля, вона ще ліпше [6, с. 147]”. Для створення емоційного враження В. Стефанік використовує синестизійний спосіб образного оформлення пейзажних описів. Пейзажні картини розгортаються через ряд метафоричних узагальнень. Метафора постає як основний засіб більш глибокого відображення хвилинних імпресій, настроїв персонажа. Нагнітання предикатів у структурі метафор (“ліс шумів, стогнав, шепти рвалися... і падали. Вітер вив...”) створює ефект градаційного наростання емоційного напруження, що співвідноситься із виявленням підсвідомих переживань, почуттів героя під час сну. Старий селянин “оповідає” про власне життя, втрачену молодість, здоров’я, що віддав, працюючи на землі. І хоча селянин і має свій шматок землі, але життя його сповнено нелегкої, виснажної праці: “Третильник спав твердо. Головою сперся на свою купу кукурудзів, а ногами на дві панські. Чорне волосся посивіло від інею, руда сардачина побіліла, моцні руки не чули зимна, а лице, спалене вітром, поцегліло...[6, с. 147]”. Ця думка



стає провідним мотивом у творі, яка власне виявляється через майстерно створені пейзажні та портретні замальовки, повторюється у кінці твору, завдяки чому створюється кільцеве композиційне обрамлення тексту.

Письменник вправно використовує художній принцип композиційного паралелізму. Це дає поштовх для розбудови своєрідної поетики контрастів, що сприяє акцентуації головних ідей, мотивів, додає виразних штрихів до психологічного портрета героя. Контрастність між природними описами і внутрішнім станом героя утворює два плани зображення: реальний — картина осіннього пейзажу з лісовим стогоном, із задубілим небом, що навіює настрій безрадісного бідняцького життя персонажа, та поетичний — це мрії, марення героя крізь сон про землю, працю на землі, що складає сенс його існування й життєвого щастя: “Весна-красна, аді ори собі, не роби сказав, а воли напій та й повертайся перед сонцем, бо за худобу більший гріх як... Збудився...

— Така лють зараз з осені! Ще сніг отут присипле... Надворі зима, а мені така файна весна приснилася... Гай, якове, лупи кукурудзи, де вже кілька спати!.. [6, с. 147]”.

Аналізуючи поетику образків (пейзажних малюнків) В. Стефаника, варто наголосити, що пейзажні фрагменти у структурі ліризованих жанрів є досить різноманітними за способами втілення та ідейно-естетичними функціями. Передусім це залежить від індивідуальних стилістичних уподобань письменників, форм оповіді, засобів розгортання сюжету, тематики творів тощо. У деяких творах В. Стефаника, окрім функції психологічної характеристики персонажів, виявляємо й використання пейзажних деталей, картин задля увиразнення головної ідеї твору. Так, в образку В. Стефаника “Лан” через короткі деталі колористично забарвленого малюнку передається враження від трагедії, яка сталася з дитиною. Пейзажні деталі насичуються оцінками оповідача, ліризованими через усвідомлення фатального характеру екзистенційної ситуації. У цьому творі пейзажні замальовки не відображують внутрішній світ героя, його емоції, переживання. Образи природи набувають символічного узагальненого характеру. Лан асоціюється із нескінченністю людського життя, а маленький острівок житниці виступає образним відповідником людської долі, що загубилась серед величезного світу-простору.

Таким чином, в образках (пейзажних малюнках) В. Стефаніка асоціативним корелятом внутрішнього стану героїв стають описи природи, що формально нагадують потік різноманітних вражень. У зв'язку з цим особлива увага приділяється виявленню просторових характеристик зображеного й окремих значущих деталей, що функціонують як засоби розкриття внутрішнього світу героя. Нерідко природні описи контрастують із ліричними переживаннями, почуттями персонажів, що зумовлює емоційне та образне насичення оповіді, веде до граничної стислості художнього твору, до концентрованого вираження думки. Аналіз пейзажів та їхніх функцій у структурі текстів митця виявив й особливу роль символіки, а також архетипних образів, які ставали способом вираження етноміфологічних уявлень автора. Іноді пейзажі у творах письменника виконують й смислотворчу функцію, спрямовані на увиразнення головної ідеї твору, контекстуальних смислів тощо ("Роса", "Лан"). Отже, дослідження поезики образків (пейзажних малюнків) В. Стефаніка дало можливість простежити їх зв'язок із становленням українського модернізму, розвитком західноєвропейських художніх тенденцій та виробленням неповторних рис поезики власних творів митця.

#### Список використаних джерел

1. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози кінця ХІХ — початку ХХ століття / І. О. Денисюк. — Львів : Академічний експрес, 1999. — 276 с.
2. Коцюбинська М. Читаючи Стефаніка [До 100-річчя з дня народження письменника] / Михайлина Коцюбинська // Вітчизна. — 1971. — № 5. — С. 168—177.
3. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ століття: проблеми естетики і поезики / Ю. Б. Кузнецов. — К. : Зодіак-ЕКО, 1995. — 303 с. (НАН України, Ін-т літ-ри імені Т. Г. Шевченка).
4. Кукуленко П. Слово сильне, правдиве (До 100-річчя з дня народження Василя Стефаніка) / П. Кукуленко // Людина і світ. — 1971. — № 5. — С. 18—23.
5. Середич М. С. Поезика новел В. Стефаніка у контексті художнього перекладу (на матеріалі російських перекладів) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / М. С. Середич. — Дрогобич, 1998. — 210 с.
6. Стефанік В. Повне зібрання творів : у 3-х т. / Василь Стефанік. — К. : Академія наук Української РСР, 1949. — Т. 1 : Новели. — 369 с. (АН УРСР, Ін-т укр. літ-ри ім. Т. Г. Шевченка).

*Любов Томчук*



## ВІД ОБРАЗУ ЖІНКИ ДО ІДЕАЛУ НАЦІЇ

*У статті аналізується ідеологічна парадигма популярної письменниці XIX століття Ганни Барвінок (Олександри Білозерської Куліш, 1828–1911). У творчості Ганни Барвінок провідне місце посідає образ жінки. Вона підносить моральні християнські цінності.*

**Ключові слова:** *духовні ідеали, образ, жінка, творчість, нація, духовність, ідейна парадигма.*

*In the article is analysed the ideological paradigm of creation of the popular Ukrainian authoress of XIX Hanna Barvinok (Olexandra Bilozers'ka, 1828–1911). In creation of this authoress leading seat is taken by the image of woman. She supports the cult of Christian values.*

**Key words:** *spiritual ideals, image, woman, creation, nation, Christian values, ideological paradigm.*

Жіноча література не завжди ставить у центр уваги питання емансипації жінки, оскільки воно — лише складова загальної проблематики, що набула неймовірної гостроти на початку XX століття. Але так жінки-авторки чинили свідомо. Не випадає звинувачувати їх у “напівщирості” в жіночому питанні, бо треба брати до уваги як загальні цензурні утиски, так і неможливість реалізувати в художній мові власне жіночий досвід — через відсутність подібних практик, невиробленість мови та домінування традиційного дискурсу, який, так чи інакше, спонукав триматися його норм кожного, хто приходив у літературу. Це певною мірою пригашувало радикалізм окремих жінок, як це вдало показала С. Павличко на прикладі Лесі Українки та Ольги Кобилянської [10, 68–77]. Тим більше це мало вплив на менш одважних представниць жіночої літератури, які починали свій творчий шлях у драматичних чи не вельми певних умовах і, безумовно, змушені були вдаватися до панівної в тогочасній літературі норми письма, переймаючи народницько-реалістичний стиль та відповідні засоби образотворення.

Становлення жіночої ідентичності простежуємо упродовж кількох письменницьких поколінь. Нерідко цей досвід має ознаки спадкоємності. Однак відчуються також значні відмінності на кожному його етапі [4]. Якщо Марко Вовчок наприкінці 50-х та в 60-х роках ХІХ століття одважно заявила про права жінки та привернула до них увагу громадської думки, то у 80-х роках українські феміністки вже створюють перші організації, влаштовують власні видання (як-от жіночий альманах “Перший вінок”), інші публічні акції, що служать пропаганді жіночої ідеї. Наступне покоління, блискучими репрезентантами якого виступили Ольга Кобилянська та Леся Українка, йде ще далі, поєднуючи ідеї жіночої емансипації з іншими популярними ідеями раннього модернізму та кладучи акцент власне на проблеми творчості, а не соціальних прав жінки. Відповідно, на кожному етапі жіноча тема в літературі переживає властиві суперечності.

В умовах царської Росії жіноча творчість, хоча й не була визнана в рамках “великої літератури”, розвивалася упродовж ХІХ століття та мала власне коло читання й пошанування, головним чином, пов’язане з популярними часописами тієї доби [17, 24–25]. Ще в період класицизму та романтизму були опубліковані окремі твори освічених жінок, головним чином, представниць елітного середовища, високого дворянства, як-от художні та документальні тексти А. Якушкіної, С. Капніст-Скалон, М. Ізвекової, Н. Дурової, Н. Соханської тощо. Варто зауважити, що ці жінки переважно не вважали себе професійними літераторками й писали з приватних мотивів, хоча навіть при цьому нерідко демонстрували неабиякі творчі здібності. Окремі з них, як-от Н. Дурова, А. Зражевська, Н. Соханська, однак, стали відомими на свій час письменницями, твори яких хвалила критика та високо цінували читачі [11, 17].

Наступна хвиля жіночої літератури стає можливою завдяки ліберальним процесам в Росії середини ХІХ сторіччя. “У другій половині 1850-х років у суспільно-культурному житті Росії починається інший період, коли ясно та зримо змінюється становище жінки, форми її участі в суспільному та культурному житті, виникає жіночий рух; обговорення “жіночого питання” та способів літературної самопрезентації жінок переходить в іншу площину” [11, 16–17]. Також зміни відбуваються у літературному житті, яке дедалі більше демократизу-

ється, приймає засади реалізму та заангажування в суспільне життя, зокрема критику суспільних відносин.

Якщо оцінити процес творчої емансипації української жінки в цьому загальноросійському (тобто, історичному, зумовленому тогочасним державним поділом та відповідними умовами розвитку) контексті, то в ньому побачимо важливі відмінності. Провідна з них дозволяє по-іншому ідентифікувати участь української жінки в культурному житті. Якщо в російській літературі спочатку набули поширення твори авторок-дворянок, із “салонним” мисленням та з відповідним уявленням про світ, а лише згодом стали утверджуватися засади демократичного письма [12, 161], то в українському дискурсі було якраз навпаки. Тобто, в першій половині XIX сторіччя голос жінки ще дуже слабкий та мало чутний, зате вже у другій половині століття він звучить досить виразно, причому однозначно стає на захист “меншого брата”, тобто простого народу. Українські письменниці, поруч із авторами-чоловіками, почувають на собі патріотичний та демократичний обов’язок, який спонукає їх самовіддано служити утвердженню гуманістичних цінностей, ставати на захист зневажених та скривджених, використовувати слово як зброю проти поневолення, утисків, дискримінації — у різних виявах та формах.

Жінкам XIX століття довелося поборювати численні культурні табу, що утвердилися в суспільній свідомості. Вірджинія Вулф, відзначаючи виняткову вагу цього процесу в історії нової цивілізації, вважала початковим пунктом кінець XVIII ст., коли вперше прозвучав властивий голос жінки у культурі [5, 62]. Поряд з англійською жінкою в емансипаційний рух вступили французькі та німецькі жінки. Треба було докласти чималих зусиль, аби довести до громадської думки хибність та надуманість прийнятих у суспільстві норм “жіночості”. Адже “визначення “чоловічих” і “жіночих” характеристик як доміантних і підпорядкованих, суттєвих і акцидентальних є результатом пріоритетів певної історичної стадії соціального і політичного розвитку. Ті самі закономірності, які лежали в основі ототожнення раціональності і духовності з чоловічим началом, призводили і до розуміння цих характеристик не як властиво чоловічих, а як загальнолюдських” [14, 186].

Хоча цей процес, безперечно, торкнувся і України, але у становищі жінки залишалося чимало проблем. В українському культурному

дискурсі спостерігаємо загальмований розвиток жіночого чинника. Можливо, одним із факторів, який це пояснює, є загалом невільний стан українців як нації, потреба постійно відстоювати власну ідентичність [7; 1]. В умовах поневолення різні форми дискримінації вважалися нормою, отож і становище жінки тут не було винятком. У цей час, як слушно стверджує Н. Шумило, “проблема вибору дальшого шляху національного літературного розвитку загострилася у зв’язку зі збігом у часі двох історично важливих для України етапів: чергової хвилі національного відродження та давно назрілого процесу інтеграції у світ європейського мистецтва” [16, 329].

Творча діяльність жінок XIX століття, звичайно, відповідала духові часу [4]. Для того, аби ввійти в культурний світ, жінка прибирала собі чоловічий псевдонім та нерідко також вдавалася до чоловічого типу нарації, на той час панівного й обов’язкового. Це можна сказати про двох відомих українських письменниць — Ганну Барвінок (Олександрю Білозерську) та Марка Вовчка (Марію Вілінську), які блискуче дебютували 1858 року, засвідчивши тим самим початки української жіночої літератури [2, 33]. У художній прозі обох письменниць зображувалися негативні явища суспільного та родинного життя, як-от: родинний деспотизм, нещасливий шлюб, драма невільної жінки-кріпачки. Жінка зазвичай виступала там у пасивній ролі, зазнаючи страждань та принижень.

Проте ідентифікувати цю творчість лише з огляду на тематичний чинник було б несправедливо. Переконливим доказом новизни жіночого письма були дві його ознаки, що проявилися у творах Марка Вовчка та Ганни Барвінок: 1) безпосередній голос жінки, який звучав у цих творах, адже героїня сама виповідала світові свої кривди; 2) обидві авторки виявили досконале уміння передати жіночий характер, мову, уяву, образність тощо. Можна стверджувати, що у них було присутнім те, що в пізнішій літературі назвуть *психологізмом*.

Якщо твори Марка Вовчка не обділені увагою дослідників, то з прозою Ганни Барвінок якраз навпаки. Тривалий час її оцінки обмежували стереотипними судженнями та висновками. Шаблонність критичних означень можемо проілюструвати на прикладі Сергія Єфремова, одного з провідних критиків класичної української літератури, а також автора відомої “Історії українського письменства” (1919). Хоча критик зауважує своєрідність художньої прози Ганни Барвінок,

проте його загальна оцінка досить-таки традиційна. Вона переконливо виражена у формулі: “поет горя і бідування жіночого”. Цим С. Єфремов обмежує значення літературного доробку О. Білозерської-Куліш. Їй відводиться ще менша, локальніша роль, ніж Маркові Вовчку. Критик зокрема пише: “У неї трохи вужча (порівняно з Марком Вовчком та іншими новітніми белетристами) сфера творчості, обмежена психічними переживаннями жінки-селянки...” [8, 407–408]. Далі подаються вже більш критичні оцінки, коли оповідання Ганни Барвінок визнано за “здебільшого фотографічні малюнки, мало не стенографічно записані пригоди з життя” [8, 408]. Такі зауваження применшують оригінальність творчості письменниці, трактуючи цю творчість як вторинну, наслідувальну щодо фольклору.

Письменниця, відома під псевдонімом Ганни Барвінок (уживала також псевдо А. Нечуй-Вітер), — це Олександра Білозерська-Куліш (1828–1911). Її батьківщиною був хутір Мотронівка, що на Чернігівщині, навчалася в приватних пансіонах на Полтавщині. Родина Білозерських дала українській культурі кілька талановитих діячів (брати Василь та Микола Білозерські). Причетність Олександри Білозерської до літератури значною мірою обумовив її шлюб із Пантелеймоном Кулішем, який став для Ганни Барвінок учителем, редактором її творів, видавцем.

Естетичні цінності Ганни Барвінок формувалися під впливом кількох чинників, з яких треба виділити: 1) родинну літературну традицію; 2) шлюб з Пантелеймоном Кулішем; 3) знайомство з Тарасом Шевченком і Миколою Костомаровим, вплив їхніх поглядів; 4) листування з відомими українськими письменниками (серед її кореспондентів були Іван Нечуй-Левицький, Борис Грінченко, Олена Пчілка, Михайло Коцюбинський).

Увійшовши в українську літературу ще 1858 року, Ганна Барвінок працювала в ній понад п’ятдесят років. Друкувалася, головним чином, на сторінках українських періодичних видань, як-от “Киевская старина”, “Літературно-науковий вісник” та ін. За час творчої діяльності Ганна Барвінок створила об’ємний том художньої та документальної прози. Це оповідання та ескізи “з народних уст”, поезії у прозі, спогади, художні нариси [3; 6]. Критика схвально відгукувалася про твори Ганни Барвінок та захочувала її. Серед тих, хто давав високі оцінки її оповіданням, були Пантелеймон Куліш, Борис Грінченко, М. Шапо-

вал (М. Сріблянський), Іван Франко. Прикметна оцінка Каменяря, який, виходячи з позицій молодшого покоління, вважав О. Білозерську “праматір’ю української літератури”, проте водночас галицький критик не сприймав творчість письменниці як анахронізм. Він наголошував на значній еволюції та стверджував, що її літературна праця є свідченням “росту національної сили” [13, 501].

Усе ж на початку ХХ століття критика звертала на твори Ганни Барвінок значно менше уваги, ніж ті твори заслужували. Трохи пізніше, після смерті письменниці, нею перестали цікавитися взагалі. Тим більше, що в літературознавстві став культивуватися класово-соціальний підхід, у рамках якого твори Ганни Барвінок не надавалися до літературного канону [3]. Адже в центрі її уваги завжди перебувала морально-етична та релігійно-духовні проблематика, а також проблеми національного самоутвердження — усе те, що за радянського періоду не визнавалося вартісним і гідним уваги або й зазнавало переслідувань. І лише останнім часом, після тривалого забуття та замовчування, вийшла у світ повна збірка творів Ганни Барвінок, приурочена 170-річчя від дня її народження [6].

Успадкована від минулого також ідеологічна тенденція, що проявилася у протиставленні творості Ганни Барвінок та Марка Вовчка. Якщо другу авторку дослідники хвалять за гострі соціальні мотиви її творів, то Ганну Барвінок, навпаки, гостро критикують за відсутність або невиразність таких мотивів, що видається досить-таки сумнівним, упередженим висновком. Навіть в академічній “Історії української літератури” подибуємо ствердження на зразок: “конфлікти соціального змісту дістають полегшене розв’язання”, “статичність зображення страдницько-пасивної особистості”, “відсутність у героїв прагнення змінити тяжкі обставини свого життя” [9, 188–195]. У цілому проза Ганни Барвінок критикується на сторінках цього видання за “риси громадянської пасивності й сентиментальної розчуленості” [9, 192]. І в такій якості вона протиставлена творчості Марка Вовчка з її активними героями-протестантами, мужніми борцями, народними ватажками, поява яких начебто відбивала революційну ситуацію початку 60-х років ХІХ століття. Зрештою, ідеологічне трактування творців Марка Вовчка також належить до стереотипів соціологічного літературознавства, які досі не подолано. Як наголошує В. Агеєва, “у творчості Марка Вовчка так старанно наголошува-



ли антикріпосницький пафос, що її очевидне західництво (розрядка авторки. — Л. Т.), перейнятість багатьма ідеологемами, цінностями, якими жила тогочасна європейська інтелектуальна еліта, майже не бралася до уваги” [2, 33].

Наскрізним для художнього мислення письменниці є *морально-етичне* начало. І це цілком не випадково, якщо візьмемо до уваги, що вона високо цінувала народно-звичаєву мораль, а також національну традицію кордоцентризму, романтичні ідеали творчості та гуманізму взагалі. Основна ідейна парадигма художньої спадщини Ганни Барвінок полягає в розкритті й утвердженні духовності українського народу, увиразненні її основних рис на різних рівнях матеріального та духовного життя.

Романтичний погляд на народ та можливість його духовного відродження цілком виразно проявився в кращих творах Ганни Барвінок, до яких можемо віднести оповідання “Не було змалку, не буде й до’станку”, “Лихо не без добра”, “Вірна пара”, “Восени літо”, а також твори повістєвого типу “Русалка”, “Перемогла”, “Забісована дівчина Настуся”, “Малюнок” та інші. У цих творах письменниця порушує проблеми долі, вірності серця, душі, звертаючись, між іншим, до рівня архетипного сприйняття цих позачасових категорій. Саме через те її творчість не може бути адекватно інтерпретована з позицій соціологічної критики, адже поза соціальними мотивами Ганна Барвінок наголошує на тому, що є сутнісне, глибинне в характерах її персонажів.

З турботою про моральне здоров’я свого читача письменниця закладає своєрідну основу для єднання українців, формування української нації з єдиною духовною й естетичною культурою. Із цією метою вона широко залучає фольклорний матеріал. Це не ознака меншовартості її творів, неспроможності письменниці. Художня інтерпретація народних пісень і дум, казок і легенд, вірувань, обрядів і звичаїв, приказок і прислів’їв — це спосіб досягнути автентично національний характер, основи національної духовності. Використовуючи елементи народнопісенної творчості в естетиці жанрів малої прози (оповідання, новели, поезії в прозі, образка, художнього нарису тощо), Ганна Барвінок органічно засвоїла багатства її лексики і фразеології, довершеність образної системи, філософську глибину і насиченість, засоби поетичної виразності: риторичні фігури, тропи, темпоритм тощо, ха-

рактарні для фольклору. Це свідчить, що фольклорні впливи загалом збагатили жанрово-поетикальну палітру її прози.

У оповіданнях та повістях Ганни Барвінок “Домонтар”, “Молотники”, “Королівщина”, “Гречаники”, “Зів’яла квітка” тощо художньо втілюється ідея гармонійного облаштування людського життя — від рівня родини до рівня цілого суспільства. Цю ідею авторка будує на основі традиційних духовних цінностей народу — любові та взаємоповаги, працьовитості, чесності тощо. Ці цінності, як відомо, спираються на християнські засади моралі. Тому соціальні мотиви зазвичай у творах Ганни Барвінок знаходять своє вирішення у площині морально-етичній, християнсько-релігійній (“Праправнучка Баби Борця”, “Забісована дівчина Настуся”, “Трудящий шукає долі, а доля шукає трудящого”, “Треба набігти тропи”, “Половинщик” та інші).

У художній системі Ганни Барвінок провідне значення має критерій *краси*. Від зовнішньої краси, яку представляє опис зовнішності персонажів та картини чарівної української природи, письменниця йде до внутрішньої, духовної краси, яка є її ідеалом. Краса оцінюється як особливий компонент національного характеру. Тому-то Ганна Барвінок надає великої ваги зображенню краси в житті її героїв. Це проявляється в описах сільських звичаєвих сцен, пейзажів, традиційного дівочого чи жіночого убрання: “Гуляєм було; проти Духа, у нас так гарно колиску вішають. Парубки ключин чотири вирубають, гужівками зв’яжуть, да батогів два, да на батог прив’яжуть дошку да й гойдаються. І віху в’ють. Колесо надінуть, квітками вберуть, чорнобривцями, любистком, і поставлять на майдані, де уліця дівчача. Черета йде, — вони ще гуляють, пісень співають. Хто їде, дак кажуть: краса яка!” [6, 34].

У художньому вираженні проблематики української *жінки* Ганна Барвінок є найбільш глибокою та органічною. Вона підкреслює в характерах своїх літературних героїнь скромність, працьовитість, сором’язливість, співчуття. Загалом вони відповідають християнському ідеалові людини та міжлюдських відносин. Поетизуючи образ жінки-селянки, матері, Ганна Барвінок втілює ідею “селянського матриархату” як складову романтичного світогляду. Художня творчість Ганни Барвінок утворює особливу роль жінки в родині та суспільстві. Письменниця свідомо підносила значення жінки, підкреслюючи його в різних аспектах життя українського села — побутовому,

економічному, духовному (“Не було змалку...”, “П’яниця”, “Королівщина” та інші). У світі українського селянства, передусім жіноцтва, вона підкреслювала духовну силу, розуміння краси, прагнення до гармонії. Із цією ознакою пов’язані оцінки традиційної критики [1, 23], яка вбачала в її постаті “справжнього поета жіночого горя” (Б. Грінченко), “поета горя і бідування жіночого” (С. Єфремов). Проте ця критика недооцінювала іншу грань таланту Ганни Барвінок: зображуючи драматичні умови та випробування своїх персонажів, вона водночас утверджувала їхні моральні якості, що нерідко підносяться понад соціальними та побутовими негараздами, сягають висоти етичного та естетичного ідеалу.

Провідні тенденції Ганни Барвінок виразно співвідносяться з ключовими ідеями *націотворення* та національною традицією загалом. Недаремно критик “Української хати” М. Шаповал вбачав у цьому вияв української стихії, національності, а не голого етнографізму, який закидали письменниці критики на зразок С. Єфремова. “Саме національний дух, — писав він, — просочується з оповідань Ганни Барвінок живою, ліричною, красивою течією, з якої можуть набирати і теперішні письменники прекрасної води поезії” [15, 338]. Особливо актуальними в умовах ХІХ століття були ідеї становлення національної свідомості, утвердження права українського народу на самобутність, досягнення духовної єдності всіх станів українського соціуму — як основи оформлення народу в націю. У широкому розумінні саме вони є визначальними для оповідної прози Ганни Барвінок.

В цілому літературна діяльність Ганни Барвінок, з огляду на її тривалість та важливість порушеної проблематики, займає істотне місце в утвердженні ідеї жіночої емансипації. Письменниця не брала участь у феміністичному русі, але свідомо наголошувала на проблемах сприйняття жінки в суспільстві, а також на особливій місії українського жіноцтва, тобто об’єктивно сприяла жіночій емансипації. Можна сказати, що її творча діяльність була значним кроком до утвердження в Україні того, що Ненсі Міллер означає як “універсальний жіночий суб’єкт” [11, 48].

Коли сьогодні ми акцентуємо увагу на творчій постаті Ганни Барвінок, то не тільки через те, що переоцінки потребує власне її літературна творчість. Варто бачити й ширше тло, в якому так звані

другорядні автори тривалий час перебували в тіні й були однозначно марковані, без більш уважного аналізу. Очевидно, це відповідало стандартам соціологічного літературознавства, штампи та стереотипи якого вітчизняна наука заперечує. Якщо замість наголосу на соціально-класових проблемах оцінити художні твори Ганни Барвінок з позицій загальнолюдського гуманізму, то потреба переоцінки її літературного доробку стане очевидною. Письменниця незмінно порушувала у своїй творчості проблематику морально-етичного порядку, співвідносила поведінку своїх героїв з християнськими заповідями. І в цьому вона не просто вірна традиції, не тільки пов'язана зі світоглядом народництва, а й вивищується над своїм часом.

#### Список використаних джерел

1. Агеева В. Жінка в поштовтневій прозі: парад стереотипів / Віра Агеева // Слово і Час. — 1991. — № 6. — С. 23–29.
2. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія / Віра Агеева. — К.: Факт, 2003. — 320 с.
3. Барвінок Ганна. Вибрані твори / Ганна Барвінок; [ред. та вст. ст. Валер'яна Чубинського]. — К.: Видавниче товариство "Час", 1927. — 233 с.
4. Богачевська-Хом'як М. Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884–1939 / Марта Богачевська-Хом'як. — К.: Либідь, 1995. — 424 с.
5. Вулф В. Власний простір / В'ірджинія Вулф. — Київ: Основи, 1999. — 111 с.
6. Ганна Барвінок: Збірник до 170-річчя від дня народження / Ганна Барвінок; [ред. В. Шендеровський, уклад. В. Яцюк]. — К.: Рада, 2001. — 556 с.
7. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі / Оксана Забужко // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х. — К.: Факт, 1999. — С. 152–193.
8. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. — К.: Феміна, 1995. — 688 с.
9. Історія української літератури ХІХ ст.: Навчальний посібник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів: У 3-х кн. / [за ред. М. Т. Яценка]. — К.: Либідь, 1995. — Кн.1. — 366 с.
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / Павличко Соломія. — 2-е вид., перероб. і доп.. — К.: Либідь, 1999. — 447 с.
11. Савкина И. Разговоры с зеркалом и зазеркальем. Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины ХІХ века / Ирина Савкина. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 440 с.

12. Тишкин Г. А. Женский вопрос в России / Г. А. Тишкин // *Феминизм и российская культура*. — СПб., 1995. — С. 157–161.
13. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ ст. / Іван Франко // *Франко Іван. Збір. творів: У 50 т. — Т. 41.* — К.: Наукова думка, 1984. — С. 471–529.
14. Чухим Н. Візія жінки в західній філософській традиції (від античності до модерну) / Наталія Чухим. — К.: Київський інститут гендерних досліджень, 2006. — 192 с.
15. Шаповал М. Ганна Барвінок. Кілька слів з нагоди її ювілею / Микита Шаповал // *Українська хата*. — 1911. — №. 5–6. — С. 334–338.
16. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ — поч. ХХ ст. / Наталя Шумило. — К.: Задруга, 2003. — 354 с.
17. Kelly С. А. *History of Russian Woman's Writing. 1820–1992* / Catriona A. Kelly. — Oxford: Clarendon Press, 1994. — 350 p.

## Світлана Фокіна



### МІФОПОЕТИКА ЦИКЛУ М. ЦВЕТАЄВОЇ “АНДРІЙ ШЕНЬЄ”

*У статті осмислюється естетико-аксіологічна парадигма образу Андре Шеньє у контексті авторського міфу М. Цветаєвої.*

*Ключові слова: ліричне “я”, авторський міф, мотив, образ Андре Шеньє, Орфей.*

*The article is analyzed the aesthetic paradigm of an image Andrÿ Chÿnier in a context of an author’s myth of M. Tsvetaeva’s.*

*Key words: lyric ego, author’s myth, motif, image Andrÿ Chÿnier, Orpheus.*

Літературознавці, вивчаючи інтертекст та міфопоетику творів М. Цветаєвої, світоглядні та аксіологічні настанови її творчості (Р. Войтехович [2], М. Мейкін [4] Є. Фаріно [6], І. Шевеленко [8] та ін.), пропонують різноманітний інструментарій, який дозволяє виявити авторський міф поетеси. Але дотепер в достатній мірі не сфокусовано належну увагу цветаєзнавців на функції образу Андре Шеньє в становленні авторського міфу М. Цветаєвої.

Мета даної статті — полівалентний аналіз образу Андре Шеньє, що використовується М. Цветаєвою для моделювання авторського міфу.

У художній системі М. Цветаєвої центральне місце посідає образ поета — носія творчого начала, якому часто додаються риси вибраності й мучеництва. У свідомості поетеси ці два поняття взаємозв’язані: “між повнотою страждання і порожнечою щастя мій вибір був зроблений зроду — і дороду!” [7; 72]. По зауваженню Ю. М. Лотмана, “”алфавіт” символів того або іншого поета далеко не завжди індивідуальний: він може черпати свою символіку з арсеналу епохи, культурного напрямку, соціального кола” [3; 225].

Міф про поета був домінантою ідеологемою в системі естетичних уявлень Срібного століття і, перш за все, співвідносився з персоналією Орфея. Звернення до образу Орфея та переосмислення міфу про

нього властиво не лише російському, але й європейському модернізму. Історія Орфея вписувалася в контекст характерних для Срібного століття уявлень про особливий статус поета: магічних можливостях поетичного дару (уміння Орфея зачаровувати), медіальних здібностях (після смерті Орфей став оракулом), стражданні (розлука з Еврідікою) зв'язку з Іносвітом (подорож в Царство тіней) і мученицькою смертю (Орфея розтерзали Вакханки).

Репрезентацією міркувань М. Цветаєвої про сутність поета взагалі та своєї зокрема, а також про етичну позицію в переломний час стає цикл “Андрій Шеньє”. Історія життя і страти Андре Шеньє співвідноситься поетесою з історією Білого руху і своєю долею. Таке зближення відбувається за ознакою ототожнення часу Андре Шеньє з епохою, сучасною М. Цветаєвій. Аналогію між часом Великої французької революції і післяреволюційним часом в Росії М. Цветаєва послідовно проводить у своїй творчості. В період створення “Лебединого стану” і п'єс “Фортуна” та “Кінець Казанови” поетеса обіграє долі героїв XVIII століття (Лозена, Марії-Антуанетти, Казанови). Загибель героїв, що відносяться до знищеної культурної епохи, не відповідній новому часу і не приймаючих його, дозволяє М. Цветаєвій осмислити реалії сучасності і зрозуміти їх більш глибоко. Таке розуміння себе, навколишніх людей і подій, специфіки самого часу крізь призму іншої культурної епохи і образів історичних, культурних або міфологічних принципово для М. Цветаєвої.

Історія Андре Шеньє виявляється тією відповідною культурною міфологемою, яка повинна стати одним із смислових центрів “Лебединого стану”. По-перше, образ А. Шеньє співвідноситься з епохою, яка нарівні з сучасністю стала кодовою для збірки. По-друге, образ поета, який не відмовився від своїх переконань та був страчений за це, не міг залишити М. Цветаєву байдужою.

Звертаючись до долі А. Шеньє, поетеса йде слідом за О. С. Пушкіним, для якого також була важлива аналогія часу і долі французького поета зі своїм часом і долею. У 1825 році О. С. Пушкін написав елегію “Андрій Шеньє”, змалювавши Андре Шеньє, який не відрікається від своїх ідеалів, чие призначення — бути поетом навіть напередодні страти. У першій же “примітці до своєї елегії Пушкін наводить початок передсмертного вірша Шеньє” [9; 414]. Пушкінська традиція позначається і в назві циклу М. Цветаєвої “Андрій Шеньє”. Ім'я

французького поета русифікується, зберігаючи написання, прийняте у російських поетів XIX століття, які зверталися до його творчості (О. С. Пушкин, І. І. Козлов, М. Ю. Лермонтов, М. О. Некрасов та ін.). Але русифікація імені Андре Шеньє має також інше значення.

Ім'я Андрій викликає асоціацію з образом Андрія Первозванного, апокрифічного заступника і захисника Русі. Імплицитний зв'язок образу Шеньє з Андрієм Первозванним задано перекликом в долі поета і апостола. Андре Шеньє народився в Константинополі, де Андрій Первозванний був апостолом і посвятив першого єпископа. А Шеньє було гільйотиновано, апостола Андрія — розіп'ято.

Слід також врахувати, що для М. Цветаєвої актуальні були ідеї ім'яслав'я. Русифікація підкреслює семантику імені французького поета, що означає “мужній”. Так модальність образу Андрія Шеньє визначається тим, що він сам стає символом мужності та відваги. Тут доречно пригадати міркування Г. Башляра про те, що “образи пояснюються не своїми об'єктивними РИСАМИ, а своїм суб'єктивним смислом” [1; 141]. Подібна контамінація та включення до семантичного поля циклу образу Андрія Первозванного дозволяє розглядати і розуміти рядок в першому вірші “Дрожа срывает воинский доспех” не лише як алюзію реальної ситуації позбавлення від офіцерських погонів, але й як введення у текст символіки Андріївського ордену.

Девіз цього ордену був “За вірність і віру” [10]. У 1917 році, після Жовтневої революції, Андріївський орден було скасовано. Таким чином, символіка ордену — вища доблесть в бою, а його скасування — відмова не лише від Старого світу, але й протиставлення девізу ордену. Саме подібний девіз — “Божье да белое дело твое...”<sup>1</sup>, співвіднесений М. Цветаєвою з подвигом Білої гвардії, стає лейтмотивом “Лебединого стану”: “Белогвардейцы! Гордиев узел / Доблести русской”<sup>2</sup>.

Цикл “Андрій Шеньє” складається з двох віршів. У першому — ліричне “я”, яке співвідноситься у цветаєвському міфі безпосередньо з особою поетеси, порівнює себе з Андре Шеньє. Другий вірш будується як передсмертний монолог А. Шеньє. У такій організації ліричного сюжету М. Цветаєва наслідує традиції пушкінської елегії “Андрій Шеньє”, яка починається із звернення до оспівуваного поета, а основну її частину складає монолог Андре Шеньє.

<sup>1</sup> “Дон”, 24 березня 1918 р.

<sup>2</sup> “Белогвардейцы! Гордиев узел...”, 9 серпня 1918 р.



У першому вірші цветаєвського циклу існування ліричного “я” осмислюється як екзистенція гріха: “Андрей Шеньє взошел на эшафот / А я живу — и это страшный грех”. Утворюється смисловий стрижень ліричного сюжету, в який вписано дві взаємозв’язані опозиції: ліричне “я” / Андрій Шеньє та поет / “залізна доба”. При цьому поняття “гріх” у вірші одержує додаткову функцію: знеособити того, хто визнається грішником (“не певец” “не отец” “не человек”). Зі властивим М. Цветаєвій максималізмом, гріхом визнаються традиційні цінності: життя, поезія, страх за близьких. Але таке переорієнтування виявляється виправданим, оскільки у вірші відтворюється образ сумного часу, позначеного як “залізна доба”, що задає тему переверненого світу, вводячи до тексту вірша апокаліпсичні мотиви (“Есть времена, где солнце — смертный грех”). Протистояти хаосу, що народжується, можуть тільки відвага і готовність до самопожертви. Символом такої відваги визнається Андрій Шеньє, а імпліцитно й Біла гвардія. Небажання або нездатність пожертвувати собою — легкодухість, відмова від своєї сутності й втрата зв’язку зі Старим світом.

Другий вірш циклу будується як монолог А. Шеньє перед стратою. Відтворюється потік свідомості, який передає внутрішній стан поета. Простір навколо деперсоналізується, в’язниця стає персоніфікацією чудовиська (“Мечется в страшной мечте / Черная Консьержерия”). Чорний колір і темрява стають координатами інфернальності. До семантичного поля вірша входять апокаліптичні мотиви, які задаються цветаєвською парафразою біблейського позначення апокаліпсису: “Утро крадется, как тать” (Ср. “придет же день Господень, как тать ночью”).

В очікуванні страти Андрій Шеньє починає відчувати своє тіло розчленованим (“Не узнаю в темноте / Руки — свои иль чужие?”). Крім того, мотив невпізнання своїх рук може мати й іншу інтерпретацію. Перед смертю у екзистенційній ситуації поетові відкривається щось раніше не доступне і виникає відчуття, що його направляє вища сила. Вводяться два мотиви, які відображають різні сторони його особи. Перший — страх перед стратою, відчуття неминучості насильницької зустрічі із смертю (“Руки роняют тетрадь, / Щупают тонкую шею”), що відображає його людську сутність, фіксуючи психічний стан. Другий — страх не завершити свою справу (“Я дописать не успею”). Створюється смислова опозиція: минаючий час / поет-літописець.

Мотив очікуваної страти вводить тему обезголовленого поета. Для М. Цветаєвої ця тема особливо важлива і дозволяє розширити семантичну парадигму образу Андрія Шеньє. Страта порівнює Шеньє з Орфеєм, образ якого є концептуальним у творчості М. Цветаєвої. Таке зближення відбувається за ознакою аналогічних мотивів, що формують модальність цих двох образів: поетичний дар, страждання, мученицька смерть. Зв'язок з образом Орфея визначений і творчістю самого Андре Шеньє, який звертався у своїй ліриці до відображення світу і міфології Еллади. З точки зору О. С. Пушкіна, А. Шеньє — “із класиків класик — від нього так і несе древньою грецькою поезією” [9; 415]. Не менше важливе інше: Андре Шеньє увійшов до історії як поет, страчений за свої переконання.

Аналогію між Орфеєм та А. Шеньє підкріплює також ідея спадкоємства поетичного дару після загибелі поета. Як відомо, міфічний Орфей заповідає свій талант острову Лесбос, куди припливає його голова (Ср. “Так пльили голова и лира...”). А. Шеньє визнається передвісником романтизму, — досить пригадати слова Сент-Бьова: “Шеньє — це провісник поезії майбутнього, він приніс до світу нову ліру; але йому не вистачає деяких струн, які з тих пір додали й додадуть ще його наслідувачі” [5; 81].

Враховуючи подібний контекст, ув'язнення А. Шеньє може інтерпретуватися в тексті вірша як варіант сходження Орфея до Аїду. Саме поетичний дар допомагає поетові протистояти ув'язненню і очікуваній смерті.

Підводячи підсумки, слід зазначити, що цикл “Андрій Шеньє” — один із знакових у творчості М. Цветаєвої 10-х років. Важливість його обумовлена міркуваннями про сутність поетичного дару та етичний вибір у смутний час. У авторському міфі М. Цветаєвої дійсна сутність поета — здатність стати мучеником ради своїх переконань, як Андре Шеньє або Орфей. Призначення поета — бути літописцем своєї епохи, увічнивши безповоротно минаючий час та його героїв.

У даній статті намічаються можливі варіанти вирішення проблеми авторського міфу М. Цветаєвої як розгляд еволюції та міфологізації образу поета, представленого Андрієм Шеньє у творчості поетеси. Такий підхід, пропонуючи певний тип аналізу, дає можливість розширити поле дослідження поетичної системи М. Цветаєвої в аспекті авторського міфу.

**Список використаних джерел**

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Г. Башляр ; [пер. с франц. Б. М. Скуратова]. — М. : Издательство гуманитарной литературы, 1999. — 344 с.
2. Войтехович Р. Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета [Электронный ресурс] / Р. Войтехович. — Тарту, 2005. — Режим доступа к ист.: <http://www.ruthenia.ru/document/536533.html>
3. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Семиосфера. — СПб. : Искусство — СПб, 2004. — С. 150–390.
4. Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения / М. Мейкин. — М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. — 312 с.
5. Сент-Бев Ш. О. Литературные портреты. Критические очерки / Ш. О. Сент-Бев. — М. : Худ. лит., 1970. — С. 67–82.
6. Фарыно Ежи. Два слова о Цветаевой и авангарде [Электронный ресурс] / Е. Фарыно. — Режим доступа к ист.: <http://www.m-m.sotcom.ru/6-7/faryno.htm>
7. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. — М. : ТЕРРА — Книжная лавка — РТР, 1997. — Т. 5. Кн. 1 : Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. — 1997. — 336 с.
8. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи / И. Шевеленко. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 464 с.
9. Эткин Е. Мои послушные слова (О языковом оптимизме Пушкина) / Е. Г. Эткин // Психопоэтика. — СПб.: Искусство — СПб, 2005. — С. 399–425.
10. Электронный ресурс. — Режим доступа до джер.: <http://www.rusk.ru/st.php?idar=1109>

*Ірина Нечиталюк*



**ХУДОЖНЯ ДІАЛОГІЧНІСТЬ У МЕЖАХ ОДНІЄЇ ТЕМИ  
(Модест Левицький, Катря Гриневичева, Василь Стефаник)**

*У статті досліджується своєрідність використання традиційних сюжетних моделей на матеріалі творів Модеста Левицького, Катрі Гриневичевої та Василя Стефаника через призму жанрово-стильових особливостей.*

**Ключові слова:** *традиційна сюжетна модель, міфологема, жанрові стильові особливості.*

*In this article the unique use of traditional models of subjects through the prism of genre and stylistic peculiarities in the works of Modest Levitsky, Katri Hrynevychycheva and Vasil Stefanik is considered.*

**Key words:** *traditional narrative model, mythologemes, genre and stylistic peculiarities*

Історія української літератури тісно пов'язана з грецькою міфологією. Візантійське християнство Київської Русі було сповнене неоплатонізмом, гностицизмом та еллінськими традиціями [Див. 4]. Органічним продовженням цієї літературної традиції став перший твір, написаний українською літературною мовою “Енеїда” Котляревського, назва якого говорить сама за себе. Період кінця ХІХ — початку ХХ століття не став виключенням, ця літературна традиція знаходить своє відображення у творчості Лесі Українки, Івана Франка та інших. На думку Олександра Потебні “Мітологічна, поетична і наукова функції потенційно присутні у процесі читання, інтерпретації та набування естетичного досвіду” [9, 24].

Проведемо порівняльний аналіз творів Модеста Левицького “Ніобея”, Катрі Гриневичевої “Як згасне день” та Василя Стефаника “Лан”. Маємо за мету визначити ті ознаки, які відрізняють творчість Стефаника від творчості письменників другого плану. Вище названі твори поєднує не лише спільна тематика: смерть дитини та реакція на

цю подію матері, а і використання образу-символу грецької міфології Ніобеї.

За визначенням міфологічного словника Ніоба (Ніобея) — “Дружина царя Фів Амфіона, дочка Тантала. У Ніоби було (за Гомером) 6 синів та 6 дочок. Ніоба дуже пишалася своїми дітьми (ніобідами) та кепкувала з богині Лето, яка народила тільки Аполона та Артеміду. Вона заборонила ліванським жінкам приносити богині Лето жертви. Вражена богиня бажала помститися, і Аполон вразив стрілами всіх синів Ніоби, а Артеміда — всіх її дочок. Амфійон, коли дізнався про нещастя, закінчив життя самогубством. Трупі дітей Ніоби, були перетворені Зевсом на камінь та пролежали 9 днів і тільки на 10 день були поховані. Ніоба з горя обернулася на скелю. В більш пізніх витворах мистецтва та літератури Ніоба — втілення горя, печалі, страждання” [5, 217–218].

Реалістичний твір “Ніобея” Модеста Левицького присвячений трагедії молодій актриси. Твір складається з 4 розділів. В першому розділі розповідається про трупу акторів, яка приїхала в маленьке містечко. Класичним прийомом типологічного узагальнення є те, що назва міста не вказується. Одна з актрис тяжко хвора, але за умовами контракту вона будь-що має виступити у вечірній виставі. Лікаря кличуть тільки заради того, щоб він полегшив страждання і хвора могла б грати. З розмови з лікарем постає причина пригніченого психічного стану жінки, що не пов’язаний з основною хворобою, вона мусила залиши свою єдину дитину в іншому місті, тяжко хвору, у лікарні. Доля дитини хвилює її більше ніж власне здоров’я. Трагічна доля дитини стає зрозумілою читачу виходячи з назви твору, яка є частиною традиційної сюжетної моделі, що несе у собі ту чи іншу повторювану з покоління в покоління етично-психологічну ситуацію.

Нортроп Фрай пише, що спорідненість між мітичним та абстрактно літературним творить “добру фабулу”, тобто виразно заплановану фабулу. Наприклад: “Введення якогось знака, який є провісником символу або засобом подачі фабули як здійснення пророцтва, заданого на початку. У своїй екзистенційній проекції такий засіб підказує зародок долі, яку не можна обминути, або затаєну всемогутню волю. А насправді — це частина літературного плану, що надає початкові якогось симетричного співвідношення з кінцем, єдина неминуча

воля, що тут задіяна, тобто, воля автора” [10, 116]. Отже, дізнавшись, що в акторки є дитина читач вже жаліє її, бо з назви твору випливає, що героїня втратить дитя.

У другому розділі ми бачимо події під кутом зору лікаря, який прийшов до театру розважитись, та якщо буде потреба, допомогти нещасній актрисі. Автор задіяв ще одне значення образу Ніоби, чим надав сюжетної напруги всьому твору. В цей вечір актори грали комедію “Ніобея”. Головну роль — Ніоби, грала хвора акторка Настя. “Ніобея” була дуже гарна в старовинному грецькому хітоні, що не ховав її і не псував чудових, принадних форм її молодого, стрункого тіла; а особливо гарне було її бліде обличчя й очі, що світилися дивним блиском. З усієї публіки тільки один той лікар знав, який грим навів на те личко, на ті очі той незвичайний, гарячковий блиск і красу...” [6, 285].

Інна Ліпницька зазначає, що “в основі кожного твору М. Левицького лежить якась правдива конкретна невеличка побутова чи й родинна подія, недоступний поверховому спостерігачеві трагізм буднів, той глибокий розлад дійсності, який проза початку ХХ століття досліджувала справді всебічно” [7, 14]. На те, що подія відбулась реально вказує ще й підзаголовок твору “Бувальщина”. А так як за своїм основним фахом Модест Левицький був лікарем (він залишив мемуари “Спогади лікаря” (1898–1929)). Тому можна зробити припущення, що лікар це і є автор твору.

Лікар в антракті, прийшовши провідати Настю, дізнається від її чоловіка, очікувану читачем новину — померла їх дитина.

В останньому розділі описується брудний та холодний номер у якому страждали актори — Настя та її чоловік, переживаючи хворобу Насті та звістку про смерть дитини. А у сусідньому номері гурт офіцерів вихваляв акторку-Ніобею.

Вірш-гекзаметр з комедійки “Плач, Ніобее, царице без царства і мати без дітей”, який рефреном звучить у другому та четвертому розділі в кінці твору набуває справжнього свого звучання, перейшов з театральної комедії у трагедію справжнього життя: “То бідна Ніобея, цариця без царства і мати, що втратила єдину дитину, билася головою об стіну в тяжкій істеричі...” [7, 287].

У творі Модеста Левицького образ-символ Ніоби є змістоорганізуючим чинником. Саме використання глибинної сутності образу роз-

ширює підтекст твору, надає поліфонічності звучання. Свідоме запозичення мотиву міфу є міфологемою

Творчість Катрі Гриневичевої досі не досліджена у повному обсязі. Але наявні відомості дають змогу говорити про письменницю, як активну учасницю літературного процесу.

У творі Катрі Гриневичевої “Як згасне день” зовнішніх подій дуже мало. Головна героїня, шукаючи розради від “смертельної скуки” [3, 92], засвічує світло та відкриває книгу, сидячи перед розкритим вікном. Повз будинок йдуть, розмовляючи перехожі. Головна героїня стає невимушеним свідком зовнішнього життя. Розмови з-за вікна провокують внутрішнє мовлення героїні. Фізичний рух перехожих не становить опозиції до статичного положення головної героїні, бо її напруженні думки, почуття, навіть в деякій мірі перевершують його за динамікою.

Розмови перехожих — це, ніби, окремі шматочки мозаїки, які зображуються за принципом кумуляції, та творять картину життя переселенців. Ось, несуть хворого у якого “лице горить маскою з огню” [3, 92]; ось, чуємо розповідь про дівчинку, яка змушена красти щоб не померти з голоду; ось, божевільна Христя “із зойком смертельно травленої істоти” [3, 93] шукає своїх давнопомерлих дітей. З розмови жінок постає тяжка доля переселенців, які живуть в антисанітарійних умовах, та масово гинуть від хвороб та горя. Найбільше страждають діти. Їх забирають у шпиталі, де вони вмирають від епідемій, або пропадають безвісти, через плутанину у документації. Масштаби трагедії вражаючі: “Сто бараків, а п’ятдесят шпиталів” [3, 93].

Кульмінації емоції головної героїні досягають тоді, коли, гортаючи книгу, вона натрапляє на ілюстрацію скульптурного зображення Ніоби.

Головна героїня звертається до Ніоби: “О, як безконечно змаліла ти, як дуже стала дешевою, архистрадальнице Ніобо!.. Чи конали твої діти у вонючих печерах угорського Градища, мерли від великої хвороби в Куновичах та Вальтерсгофі? Чи вони, як побиті громом ластів’ята, лежали в смертній знеможі під порогами повних шпиталів та ждали на дощах і стужі, заки чиясь смерть опорожнить для них місце?” [3, 94]. “Ні, ти занадто вже дешево стала безсмертною. З п’єдесталу тебе, богине! Кожна з сих споневіряних, завинутих у дерги та міхи, запухлих і п’яних від сліз, що б’ють головами об стіни

шпиталів, падають на дерева останніх своїх дітей, — се буде символ прийдешніх поколінь, якому ти у земному поклоні розв'яжеш ремінці постолів” [3, 95].

Катря Гриневичева образ Ніоби, використовує у прямому своєму значенні — як символ великого горя. Своєрідним протестом є заперечення та розвінчання прадавнього міфу, дійсність виявилась страшнішою за прадавній міф. Але надмірна емоційність заважає сприйняти твір. Не зовсім коректною і зрозумілою є нівеляція горя Ніоби — горя матері, яка в один день втратила дванадцятьох дітей.

Не в змозі слухати і надалі розмови перехожих, головна героїня зачиняє вікно, та розчаровано відкладає книгу: “Моя книга з її прекрасною духовністю не висловлює вже нічого” [3, 96].

Хронологічний час подій твору окреслено — це ніч, більш того темна ніч. Такий час події формує простір, який може сприйняти головна героїня — це сніп світла, який падає з вікна будинку. Отже, принцип променю зору співпадає з фізичними умовами реального світу. Часопросторова локальність, скупість пейзажних замальовок надає виражальному превалювати над зображальним.

Естетичне зображення пейзажу будується за принципом психологічного паралелелізму. Жива і нежива природа співчуває трагедії переселенців, співпереживає: “По шибі спливає хистка тінь, може, шнури чийхось зливних сліз?” [3, 92]. “Її проводить виттям собака, не в силі винести гіркості людських сліз. Чую, як вона, маленька, сіра, в клубочок звита животина плаче отсिम милосердним криком о поміч людині” [3, 93].

До особливостей побудови твору належить його структура, яку можна зобразити так: внутрішнє мовлення головної героїні — розмови перехожих — внутрішнє мовлення героїні — розмови перехожих — внутрішнє мовлення героїні. Така побудова твору створює враження діалогу авторки та переселенців..

“Лан” Стефаніка — мініатюра, обсяг цього твору — неповна сторінка. Василь Стефанік ніби продовжує літературну традицію, як зазначає Василь Яременко: “Відразу пригадуються Шевченкові рядки:

На панщині пшеницю жала,  
Втомилася; не спочивать  
Пішла в снопи, пошкандибала  
Івана сина годувать...



Спливає на згадку також “Горпина” Марка Вовчка” [13, 16].

Але ці літературні алюзії тільки увиразнюють оригінальність погляду письменника на життя, підсилюють підтекст твору Стефаника. Це ніби передісторія до історії. Мати, яка благає щастя для своєї дитини у кінці XIX століття стає матір'ю, яка не помічає смерті свого дитя.

Твір “Лан” починається описом панського лану, кут зору знаходиться на висоті пташиного польоту, він поступово фокусується на немовляті, яке прокинулось та почало плакати. Дитина перевернулася, впала лицем до землі і почала задихатись. Іван Денисюк пише: “Розвиток теми ведеться за принципом поетичної градації від широкого краєвиду (образ лану, що його “оком зіздріти не мож”, лану, що “пливе у вітрі, в сонцю потопає”) до конкретної деталі, переданої крупним планом. Просторова точка зору рухома, вона звужує осяг спостережуваного простору до зосередження на окремих деталях, до центральної точки, до корча, під яким спить мала дитина, до крупним планом переданих деталей: хліб, огірок, мищина, чорний цвіркун, що притулився до дитячої ніжки як символ занедбаності забутої дитини” [4, 156–157].

Промінь зору переходить на матір, яка спить посеред лану: “Як рана ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь” [3, 65]. Природа всіма силами будить матір, але на марно. Коли вона врешті прокинулася взялася хутко до роботи, не підійшовши до дитини: “Добре, що спить” [3, 66]. “Нагнулася та й копає, борзо, хутко. А той корч обминає. Скільки спокою, доки спить” [3, 66].

О. Г. В'язовська, досліджуючи часопросторові відношення у новелістиці Стефаника, доходить до висновків: “Моделюючий час і простір в новелах Стефаника має свою специфіку, яка полягає в тому, що вони істотно редуковані, нарозгорнуті. Формуючись за рахунок опосередкувань і лаконічних констатацій, вони володіють тією необхідною архетипністю, яка, звертаючись до колективного підсвідомого, стає основою встановлення адекватності між двома світами — художнім та фізично-реальним” [11, 27]. Отже, міфологізація творів Василя Стефаника великою мірою відкривається через розуміння підтексту.

“Чи не найскладнішим способом авторського самовияву в творі є той, коли автора в ньому “немає”. Слово “немає” не випадково взято в лапки, бо такого практично не буває. На увазі ж маємо те, що автор

як дійова особа не зображується, відсутній. Він усе передоручає своїм героям” — пише Г. А. В’язовський. Носієм авторської волі у творі “Лан” є олюднена природа: “Сонце радо би цілу міць свою на її лиці покласти. Не може її відвести та й за хмару заходить. Чорний ворон знявся, облітає, облітає та й кравче”. [2, 65].

Досліджуючи твір Василя Стефаника та твори Модеста Левицького і Катрі Гриневичевої робимо висновок, що тема цих творів одна: зображення горя матері, яка втрачає дитину, але кожний з авторів розробляє її по-своєму. Якщо М.Левицький та К.Гриневичева використовують мотив міфу свідомо і образ Ніобеї є міфологемою, то у В.Стефаника образ Ніобеї є архетипом.

По-перше, слід звернути увагу, що події описані в творі “Лан” не були пережиті у реальності автором, на відміну від творів Модеста Левицького та Катрі Гриневичевої, які виразили у своїх творах власні, пережиті враження. По-друге, і це найголовніше, Стефаник використовує прадавній архетип “закам’яніння з горя” і, користуючись лексикою Юнга перевертає його з ніг на голову [Див. 12, 96]. Мати спить як камінь, камінним сном. Саме перетворення матері на камінь і спричинило гибель дитини. Отже, якщо схематично зобразити події міфу отримуємо таке: щаслива мати — смерть дитини (дітей) — матір кам’яніє з горя. Схему ж твору Стефаника можна зобразити так: кам’яна матір — смерть дитини — щаслива матір. Саме тому твір так вражає своєю новизною, трагізмом, алогічністю.

Твори Катрі Гриневичевої та Модеста Левицького є пам’ятками доби — історичними документами. Більш того, це була відповідь на потреби доби.

#### Список використаних джерел

1. Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини ХІХ століття. — К., 2001. — 344 с.
2. В’язовський Г. А. Творче мислення письменника: Дослідження. — К.: Дніпро, 1982. — 335 с.
3. Гриневичева К. Непоборні: Повість, оповідання, новели / Упоряд., автор вступ. ст. і приміт. Ф. П. Погребенник. — Львів: Каменяр, 2004. — 359 с.
4. Денисюк Іван. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. Науково-видавниче товариство “Академічний Експрес”. — Львів, 1999. — 280 с.

5. Ілюстрований міфологічний словник М. Н. Ботвинник, М. А. Коган, М. Б. Рабинович, Б. П. Селецкий. — Калининград: Янтарний сказ, 2001. — 384 с.
6. Левицький Модест. “Ніобея”. Бувальщина // Українська новелістика кінця ХІХ — початку ХХ століття: Оповідання. Новели, Фрагментарні форми (ескізи, етюд, нариси, образки, поезії в прозі) / Упоряд. І прим. Є. К. Нахліка; вступ. ст. І. О. Денисюка; Ред. Н. Л. Калениченко. — К.: Наук. Думка, 1989. — С. 278–288.
7. Ліпницька Інна. Мала проза Модеста Левицького. До проблеми художньої еволюції української літератури // Слово і час. — 2000. — № 8. — С. 13–18.
8. Стефанік В. С. Катруся: Вибрані твори. Для серед. шкіл. в. / Перед., приміт. Та упорядкування В. В. Яременка; Худож. М. Г. Попович. Черемшина М. Карби: Вибрані твори. Для серед. шкіл. В / Перед. О. Є. Засенка. — К.: Веселка, 1981. — 335 с.
9. Фізер Іван. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні // Слово Знак Дискурс Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Передмова, упорядкування та примітки Зубрицька М. — Львів: Літопис, 1996. — С. 23–24.
10. Фрай Нортроп. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово Знак Дискурс Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Передмова, упорядкування та примітки Зубрицька М. — Львів: Літопис, 1996. — 109–136.
11. Шупта-В'язовська О. Г. Концептуалізація художнього моделюючого часу і простору в новелістиці Василя Стефаніка / Проблеми сучасного літературознавства: Зб. Наук. праць. Вип. 6 / Ред. кол.: Шляхова Н. М. (відпов. ред.), Сивокінь Г. М., Шпилова О. В. та ін. — Одеса: Маяк, 2000. — 276 с.
12. Юнг Карл-Гюстав Психологія і поезія. // Слово Знак Дискурс Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Передмова, упорядкування та примітки Зубрицька М. — Львів: Літопис, 1996. — 91–109.
13. Яременко В. Любив свою дорогу.. // Стефанік В. С. Катруся: Вибрані твори. Для серед. шкіл. в. / Перед., приміт. Та упорядкування В. В. Яременка; Худож. М. Г. Попович. Черемшина М. Карби: Вибрані твори. Для серед. шкіл. В / Перед. О. Є. Засенка. — К.: Веселка, 1981. — 7–21.

---

## ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ І КОМПАРАТИВІСТИКИ

---

*Наталія Малютіна*



### ВІДЛУННЯ ЗАХІДНОГО КАНОНУ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА КАРОЛЯ РОСТВОРОВСЬКОГО

*У статті проаналізовано особливості відлуння шекспірівського канону у драматичній поемі Лесі Українки “На полі крові” та у релігійній драмі в формі драматичної поеми польського драматурга-модерніста К. Ростворовського “Іуда з Каріоту”. Увага фокусується на інтроспективному характері дії в обох драмах.*

*Ключові слова:* канон, інтроспективна дія, дискурс “іншого”, візія, релігійна драма.

*The article analyzes the features of the influence of Shakespeare’s canon in Lesya Ukrainka’s dramatic poem “The field of blood” and in the religious drama in the form of a dramatic poem by the Polish modern playwright Karol Rostvorovsky “Judas from Kariot”. Attention is focused on the introspective nature of both the drama.*

*Key words:* canon, introspective action, discourse of “other”, action-vision, a religious drama.

Визначивши В. Шекспіра центром західного канону, Г. Блум передусім виявив його оригінальність у способах творення персонажів і володіння мовою. Простежуючи вплив прийомів драматургії Чосера, Г. Блум виявляє здатність шекспірівських персонажів вслухуватися у “мову свого внутрішнього “я”, що забезпечує їм можливість змінюватися. На думку Г. Блума, “Шекспір переважає усіх інших у зображенні мутацій людської психіки” [1, 56]. “Справжня сила Шекспіра у тому, як він зображує людські характери та змінність людської природи” [1, 72]. “Яго, Едмунд чи Гамлет об’єктивно усвідомлюють себе завдяки даному їм інтелекту, а тому розуміють, що є драматичними персона-

жами й естетичними конструктами. Отож, вони стають митцями, що творять самих себе, тобто вони можуть переписати себе, спонукати свою особистість змінюватися. Вслухаючись у власну мову і обдумуючи кожну зі своїх фраз, вони змінюються, усвідомлюючи всередині власного “я” певну іншість чи можливість такої іншості [1, 81].

Г. Блум доводить, що справжня драматична дія розігрується у свідомості шекспірівських персонажів: “...розум Гамлета сам є п’есою всередині п’еси, оскільки він більшою мірою, ніж будь-який інший герой Шекспіра, є вільним творцем самого себе. Його екзальтованість і його сраждання кореняться у постійній медитації над власним образом. Шекспір є центром Канону, бодай частково, тому що Гамлет є його центром” [1, 84].

Інтроспективна свідомість Гамлета стає ареною п’еси в п’есі, яка не лише сформувала канон. Шекспір, за логікою мислення Г. Блума, містив усю попередню й наступну західну культуру (“Він заставляє вас відчувати себе анахронічними щодо нього, бо він уже містить вас; і його неможливо співвіднести ні з ким іншим”) [1, 31].

Шекспірівський Гамлет у мовленні виявляє здатність до розігрування на сцені тої дії, яка постала перед ним у його збудженій уяві, більше того, свої подальші вчинки (наприклад, сцену з підміною королівського листа, у якому йому було оголошено смертний вирок) він інтерпретує через ті мовні коди, які властиві міркуванню автора чи режисера п’еси. Дія ця, як виявляє відповідь Гораціо, розгортається у свідомості.

Гамлет

Опутаний тенетами підлоти,  
Я ще не встиг звернутися до мозку,  
Щоб склав пролог він до моєї п’еси,  
Як він негайно перейшов до дії... [14, 289].

Риторика монологів Гамлета спрямована щодо власних думок, прояви яких набувають перформативного характеру: сцена четверта четвертої дії завершується майже фізичним уявленням про дієву силу думки, активного суб’єкта дії.

Гамлет

...Просякни кров’ю, думко, а як ні —  
То й зовсім не потрібна ти мені! [14, 257].

Хоча проблема вписуваності Лесі Українки у західний канон не розглядається предметно, хочу наголосити лише на можливих підходах до цієї проблеми, як в аспекті виявлення певного впливу традиції, так і особливої напруженості літературоцентризму Лесиної творчості, згущення різноманітних художніх ремінісценцій, асоціацій, літературних відгуків, що актуалізує план художньої умовності в суто літературному контексті.

Ця думка нав'язана спостереженнями російських формалістів над проблемою літературності, коли прийом (в тому числі і художня умовність, така як, наприклад, інтроспективний характер внутрішньої дії і її крайня суб'єктивізація) у літературному колооберті доходить стадії автоматизації.

Враховуючи правомірність і результативність обох підходів, можна, скажімо, проаналізувати безпосередньо вплив шекспірівської драматургії чи його послідовників. Доречно було б розглянути, скажімо, питання впливу гетеанського сцієнтизму на поезику Лесиної драми (сама проблема посутнього впливу Гете як найближчої ланки Шекспірівського канону на творчість Лесі Українки дослідниками доведена і простежена у певних аспектах). У монографії Г. Блума "Гетеанський сцієнтизм" представлено крізь призму фрейдівської концепції: "...Фрейд осягнув те, до чого Фауст підходить лише наприкінці поеми — свідомість, насправді, реверсивна: "Де було моє я, там тепер воно" [1, 270]. Проблеми реверсивності свідомості притягує увагу майже містичними перевтіленнями в особистісному просторі, драматизацією процесів особистісного сприйняття і виявлення, увага до яких особливо характерна для доби кінця ХІХ — початку ХХ століття, яка відповідала, за термінологією Д. Віко, Естетичній ері, складному перехідному періоду між Демократичною та Хаотичною епохами.

Відсторонюючись від думки про безпосередній вплив шекспірівської драматургії на творчість Лесі Українки, одразу ж зауважимо зв'язок її драматичних поем з традицією інтроспективної дії, що йде ще від античної трагедії, концентрувати дію в межах свідомості і підсвідомості героїв таким чином, що мовлення стає водночас ареною і суб'єктом агону.

Креативну силу мовлення підносить Леся у монологі Гелени з одноїменної драматичної поеми "Кассандра":

Гелен

Ти думаєш, що правда родить мову?  
Я думаю, що мова родить правду.  
А чим же нам таку назвати правду,  
Що родиться з брехні? Чи ти ніколи  
не бачила такого народження?  
Я бачив безліч разів. Слово плідне  
і більше родить, ніж земля-прамати [11, 62].

Усвідомлення глибинних традицій інтроспективної драматургії у творчості Лесі Українки частково пояснює органічність форми драматичної поеми, мінімізованої іноді у драматичних діалогах (сценах).

Драматична поема відкриває простір для всебічного виявлення авторського “я”. За спостереженнями К. Латавець, її “герої” функціонують як маріонетки, що беруть участь у проекті їх творця” [6, 46]. “Форма передачі домінує над комунікаційним і прагматичним аспектами, що у драмі, яка спирається на засади дії, може вести до ослаблення напруги, нейтралізації конфліктів” [6, 47]. На думку дослідниці, у драматичній поемі постає образ світу, детермінованого через мову, поетичне значення формується у площині вторинної моделюючої системи. Предметом референції стає не дійсність, зовнішня по відношенню до літератури, але зібрання умовностей, літературних словесних кліше, стереотипних ідей [6, 47].

Вже перше агональне зіткнення пророчиці Кассандри з Геленою виявляє помітну персоніфікацію мовлення як феноменального явища у структурі мислення і бачення героїв. Згадуючи прибуття Гелени з Парісом, Кассандра виявляє пророче бачення:

Кассандра

Я бачила: Паріс на нас не глянув,  
устами тільки привітав троянців.  
Я бачила, **як на його думки**  
(Підкреслення моє. — Н. М.).  
Сандалія червона наступила [11, 15].

У діалозі з Андромахою Кассандра вдається до метафоричної персоніфікації прокльонів (“...на голові моїй вже й так прокльони тяжать, немов залізна діадема...”). Показово, що ці слова прокльонів спрямовані на руйнування свідомості Кассандри (“...шиплять вороже, труть, глушать розум...”) [11, 37].

У вже згадуваній суперечці з Геленом мовлення Кассандри представляє агональний простір в межах свідомості героїв: особистісний розум набуває тут властивостей дійової особи:

Кассандра  
Ти переміг. Ти вбив мене сим словом,  
Мій розум зламаний, твій піде в світ... [11, 91].

Феномен пророчого слова екстеріоризується в останньому монологі Кассандри і виявляє властивості до перевтілення у вогонь, субстанцію творення. Таким чином досягається коло інтроспективного руху свідомості, що і утворює театр феноменології Лесі Українки.

Естетичні засади виявлення “іншого” в мовленні героя реалізуються у драматичній поемі “Кассандра” через відчуження пророчиці від власного слова (спочатку в агональних зіткненнях з оточенням і собою), а потім і від власної постаті (“Колись була пророчиця Кассандра, вона згоріла на пожежі в Трої”).

Присутність дискурсу “іншого” у висловлюванні героя сприяє драматургізації дії у творах Лесі Українки, передусім, як видається, у її драматичному діалозі “На полі крові”, який доречно розглянути у контексті ще одної драматичної поеми польського драматурга доби модернізму Кароля Ростворовського “Іуда з Каріоту” (1912 р.). Обидві драматичні поеми написані майже одночасно — Лесин твір датовано 1910 р. У драматичному діалозі “На полі крові” діалог-впізнавання набуває скоріше формального характеру, дія фокусується на внутрішньому діалозі Юди з уявлюваною постаттю Христа.

В уяві збудженого Юди виникає образ Христа, і з цієї миті він визначає висловлювання героя. У репліках Юди постійно відчутна дискурсивна присутність Христа. Звідси — внутрішнє подвоєння, розщеплення свідомості персонажа. Питання Прочанина лише загостріюють внутрішню полеміку Юди з Христом.

Так, твердження Прочанина “він був таки великий чоловік” підштовхує Юду до відповідної сповіді-опору.

У монологіх Юди його особистість розпізнається внаслідок присутності “іншого”. “Цей інший є запереченням “я”, яке, у свою чергу, заперечується процесом самореалізації, через який “я” дістає можливість побачити себе в іншому” [3, 20]. Слово Христа живе в свідомості



Юди не як слід, пам'ять, тінь (у постмодерному значенні тих слів), а як живий Голос.

Отже, візійна актуалізація Христового слова свідчить про полемічне зіткнення двох антагонічних дискурсів у свідомості і підсвідомості Юди.

Внутрішній діалог озвучується Юдою саме у кульмінаційні моменти його особистісного вибору. Наприклад, у процесі визрівання рішення віддати все бідним і пристати до Христової громади, причому уявлюваний діалог з Христом набуває характеру своєрідного торгу. Це свідчить про те, що Юда занурений у дискурс профанного.

Як я знайшов його, я запитався,  
що маю я робити, щоб придбати  
для себе царство боже. Він спитав,  
чи я закон сповняю й не грішу.  
Я мовив: “Так”, бо се ж була і правда.  
“І все ще царства божого не маєш?” —  
спитав він, якось дивно усміхнувшись.  
“Як бачиш, ні”, — сказав я, і досада  
уперше ворухнулась у мене в серці  
супроти нього — я її стлумив.  
“Ну, то роздай усе, що маєш, бідним  
і йди за мною”, — мовив він. Я мовчки  
від нього відступив. Тяжким здалося  
мені те слово... [11, 147].

Цю особливість Лесиноного заглиблення в омовлену свідомість героя вдало використав у своїй виставі режисер львівського театру імені Леся Курбаса Володимир Кучинський. Образи Юди та Прочанина в його інтерпретації представлені кожен одночасно трьома акторами, причому образ Прочанина грають три жінки. Ймовірно, цей режисерський хід пов'язаний з уявленням про розщеплення авторської (отже, жіночої) свідомості на три візійні іпостасі, які вбирає у себе постать Прочанина.

Думається, образ Юди містить значно більше актуалізованих у мовленні нашарувань: це не тільки спотворене Боже Слово, але і висловлювання Юди від узагальненого “ми” апостольського гурту.

Леся Українка не раз у ремарках підкреслювала характер Юдиної промови. Наприклад, на запит Прочанина: “Ну, то як же, як саме ви-

дував він в тебе статок?” — Юда “мовчить якийсь час, поглядаючи на Прочанина, мов вагаючися звіритись йому; далі не видержує, і мова його проривається прудким, часто безладним потоком” [11, 144]. Розповідь Юди про Христа сприймається як великий монолог, що переривається репліками (зауваженнями) Прочанина. Заперечуючи вчення і саму особистість Христа,

(“Він не казав про те виразним словом —  
він ні про що не говорив виразно...  
Ні, він не був великий! То велика  
Була його жадоба і пиха!  
А він не вмів нічого довершити” [11, 149]).

Юда, по суті, долає відчуження від себе, оскільки себе і весь світ він сприймає крізь призму zdeформованого уявлення про Христа.

Юда, у такий спосіб руйнуючи справжній сенс Христового Слова, зберігає самототожність, непорушність власної особистості. Як відомо, Леся Українка свідомо відмовилась від канонічної інтерпретації покаяння Юди, отже, для неї концептуально важливим стало викривальне заперечення Юдою Христа, всього християнського світу і себе включно. Негація вочевидь стає формою збереження та виявлення екзистенції героя.

Упродовж діалогу ми спостерігаємо, як візія “іншого” у мовленні Юди витісняє власний дискурс героя. Слід підкреслити ще раз, що індивідуальне “я” Юди встановлюється в процесі мовленнєвої реакції двох дискурсів, у співвіднесеності з уявлюваним образом Христа. Монологічні висловлювання героя можуть слугувати своєрідними ілюстраціями до психоаналітичних спостережень Ж. Лакана: “Для суб’єкта дезінтеграція його ставлення до іншого призводить до варіювання, відсвічування, коливання образу власного Я, створює і руйнує цілісність цього образу” [5, 240]. Внаслідок цього мовлення стає тим виміром, завдяки якому бажання суб’єкта (його інтенції, прихильність, наміри) включаються у площину символічного.

Водночас цей перенос сприяє ідентифікації суб’єкта висловлювання крізь “топіку уявлюваного”.

У спогадах Юди про несприйняття Христових промов, про його невдоволеність своїм статусом в апостольському гурті проступає справжнє “я” героя:

“...День у день промови,  
якісь темно-прозорі, наче прірва, —  
аж світ макітрився мені від них!  
Я їм не бачив ні кінця, ні краю...  
Уже я знав, чого ті речі варті:  
“Я заспокою вас... я вас потішу...”  
Аякже, сподівайся! Він здалека  
спокоем і потіхою манив,  
а скоро хто було розвісить вуха  
і справді піде з ним, як я, дурний,  
тому таке ярмо він клав на шию,  
що аж додолу гнуло [, 151].

Символічний характер внутрішньої драми Юди дозволяє уявити цілий ряд контекстів, в тому числі і контекст протистояння сакрального і профанного, реалізований у драматургії польського модерну, зокрема у так званій “релігійній драмі” Кароля Ростворовського.

Кароль Губерт Ростворовський (1877–1938) — продовжувач традицій польської драматичної поеми, зокрема традицій Ст. Виспянського, у найвідоміших творах “Юда з Каріоту” (1912) і “Кай Цезар Калігула” (1917).

У драмі “Юда з Каріоту” Ростворовський шукав шляхи до створення християнської трагедії. Це драма ідей, ускладнена випадковостями характеру: у п’єсі розгортається трагедія людини, яка усвідомлює хиби власного сприйняття Христових ідей. Психологічні особливості мовлення і поведінки Юди передають гру суперечних інтересів, інтриг і мотивацій, що ведуть його до власного засудження і присуду Іудейської влади. Роздвоєння свідомості Юди виявляється у імпульсивному чергуванні суто побутової мотивації діяльності Христа та ірраціональних позасвідомих переживань.

У діалозі з глибоко віруючою в Христа Рахіллю, його дружиною, Юда то згадує про склепик у Галілеї і вимагає переконливого дива від Ісуса, то переконує жінку у надзвичайній силі, навіть чарах Христа:

“W nim jest jakaś moc ukryta... Jakiś czar...” [, 195].

За спостереженнями Г. Філіпковської, К. Ростворовський наблизився до концепції Юди К. Тетмайера, причому для обох драматургів характерна неможливість поєднання умовності психологічного театру з умовністю містерії: містерійне завершення драми грішить до-

вгими діалогами, браком драматургічної напруги і темпу, але розширює враження про зраду Юди [10, 283]. Загалом, вважає дослідниця, мотивація зради зумовлена зневірою Юди: драма розігрується в межах його совісті між страхом перед терпінням та смертю під загрозою покарання Синедріону і втратою довіри до Христа [10, 284]. Показово, що більшість дослідників вважають зраду Юди Ростворовського “трагедією міщанської душі” [13, 248]. Поряд з тим у свідомості Юди відбувається містерійне дійство перевтілення: після виказання Юдою Христос з’являється у відкритих дверях, і це явлене Богом диво перероджує уяву Юди. Апостол Юда, який бачить готового до офіри Христа, визнає диво одкровення.

Judasz

(słaniając się i czyniąc ruch, jak gdyby bronił się przed widmem).

I zamieszka... między wami [9, 271].

В. Качмарек спостерігає у п’єсі К. Ростворовського ознаки модернізму: занурення героя в світ екзистенції, що відкриває його слабкість по відношенню до екстремальних ситуацій, якими є терпіння і страх перед смертю [4, 276].

Монологи Юди дослідник розглядає як автопрезентацію (вони містять екзистенційний неспокій і прагнення стабілізації). “Всі вчинки Юди динамізує провокація Вчителя до відкриття своєї природи” [4, 282]. Образ Месії присутній у свідомості Юди в ситуації боротьби у його душі Бога і Сатани. Можна погодитись з міркуванням Я. Попеля, що драматург прагнув у своїй драматичній поемі реалізувати концепцію трагедії у межах психологічного реалізму (моделі психологічної драми волі), він вважає особистість цілком відповідальною за життя і, поряд з тим, шукає мотивацію вчинків героя у сфері ірраціональній [4, 285]. Варто взяти до уваги і застереження Т. Дворака, що “Іуда з Каріоту” є релігійною драмою, патетично-натуралістичною з моментами гротеску і ауру трагізму всупереч відсутності засад трагедії (маються на увазі очевидно естетичні засади). Є також моралітетом, що нав’язується до традиції пасійних містерій [2, 55].

В основі дії, за думкою дослідника, боротьба ідей (власне, однієї ідеї), яка уособлюється в постаті Христа, з позицією Юди і ворожого Синедріону [2, 56].

Роль сумління Юди виконує Рахель, її постать надає драмі візійного характеру: образ дружини присутній в свідомості Юди, з ним він входить у суперечку, а після отруєння Каїфою Рахелі ця присутність “іншого” проявляється в мовленні. У фінальній сцені перед зрадою Юда повторює докори Рахелі у боягузстві і вступає з цим голосом дружини у суперечку.

Judasz

Mam pozory

(po chwili z rosnącym lękiem)

Tchurz! — Tchurz! — przed tchurzem niech ucieka

sam Bóg! — To zdrajca dziwnie chory,

co jesli męka go zaskoczy,

to wstrzyma.

Ale spojrzeć męce

(po chwili skupienia)

Nie! Nie potrafi! Brak mu siły!.. [3, 259].

Вдаючись до прийому учуднення, драматург в цьому монологі (а, власне, внутрішньому діалозі) звертається до прийому переведення суб’єкта на об’єкт: Юда говорить про себе (“не зможе!” “забракне йому сили!”) як про “іншого”, іншого у собі.

Зрештою Юда зізнається у тому, що він зрадить, і завершує монолог, згадуючи ім’я Рахелі твердженням, що його знищено.

Варто наголосити на тому, що в обох драматичних поемах зберігається центричність суб’єкта мовлення (Юди), в мовленні розпізнається протиставлення “іншого”/ “я” героя (“в іншому “я” впізнає себе поза собою”). Юдою проговорюється ситуація бачення себе зі сторони (цікаво, що в обох драматичних поемах ситуація нереалізованого бажання героя репрезентується через візію своєї особи на троні поряд з Христом. У драматичній поемі К. Ростворовського більш виразним є теологічний контекст екзистенційної ситуації (що розпізнається як традиція польської релігійної драматургії). Юда в творі Ростворовського розпізнає у собі водночас голос Бога і Диявола. Присутність Христа у свідомості виявляється у символічному образі крові, який виникає в монологі Юди: герой відчуває на собі кров Христа, що його “за горло душить”.

Поява образу Христа у містерійному видінні Юди в останній сцені очевидно свідчить про акт Божої Волі, фінальна репліка Юди

(“i zamieszka... między wami”) оформлює нарешті реалізоване диво, яке позбавлене інтеріоризованого характеру. Виявляється присутність Бога поза сферою свідомості і його існування в іпостасі Бога-Людини. Таким чином, драматична колізія в драматичній поемі К. Ростворовського реалізує етапи трансформації містерійної ідеї Бога, що виходить за межі людської екзистенції у ситуації присутності “іншого”, боротьби Бога і Диявола в свідомості Юди.

Інтроспективний характер драматичної дії у драматичному діалозі Лесі Українки “На полі крові” виявляє символістську площину існування і перевтілень слова попри суто побутову тематику подій, про які згадує Юда. Відбувається ситуація пізнання себе через дистанціювання від “іншого”, яка, поряд з тим, не набуває аксіологічного звучання.

#### Список використаних джерел

1. Блум Г. Західний канон на тлі епох / Гарольд Блум; [пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа]. — К.: Факт, 2007. — 720 с. (Висока полиця).
2. Dworak T. Karol Hubert Rostworowski/ Tadeusz Dworak. — W-wa: Książka Polska, 1996. — 204 s.
3. Енциклопедія постмодернізму/ За ред. Вінквіст Ч. Е., Тейлор В. Е.; Пер. з англ. Шовкун В. — К.: Основи, 2003.
4. Kaczmarek W. Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski / W. Kaczmarek. — Lublin: RWRUL, 1999. — 346 s.
5. Лакан Ж. Семинары: в 2 кн.: Работы Фрейда по технике психологизма (1953/54) / Жан Лакан; [пер. с фр. М. Титовой; ред. Ж.-А. Миллер]. — М.: Логос, 1998. — Кн.1. — 428 с.
6. Latawiec K. Dramat poetycki po 1956 roku / Krystyna Latawiec. — Kraków: WNAPK, 2007. — 206 s.
7. Малютіна Н. П. Структура діалогу в драматичній поемі Лесі Українки “На полі крові”/ Н. П. Малютіна // Проблеми сучасного літературознавства. — 2003. — Вип.12. — С. 95–102.
8. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / Павел Медведев. — М.: Лабиринт, 2003. — 192. — (Бахтин под маской).
9. Rostworowski K. H. Judasz z Kariothu. Kajusz Cezar Kaligula / Karol Hubert Rostworowski. — Kraków: WI, 1967. — 437 s.
10. Filipkowska H. Aspekty chrześcijańskie dramatu epoki Młodej Polski // Drama i teatr religijny w Polsce / Halina Filipkowska. — Lublin, 1991. — S. 265–285.

11. Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. / Леся Українка. — К.: Наукова думка. — Т. 4. Драматичні твори (1907–1908), 1976. — 348 с.
12. Historia literatury Polskiej w 10 t., T. VII. Młoda Polska, Cz.II. — Vochnia-Krakuw. — W-wa: SMS, 2004. — 428 s.
13. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. — W-wa: WNR, 2002. — 483 s.
14. Шекспір В. Твори / Вільям Шекспір / [пер. з англ. М. Рильського, Г. Кочура]. — К.: Молодь, 1969. — 471 с.

*Валентина Нарівська, Леся Ткач*



## ХУДОЖНЬО-ІДЕОЛОГІЧНІ МОДУСИ УКРАЇНСЬКОГО ДЕКАДАНСУ

*У статті спеціально вивчаються особливості українського декадансу в контексті перехідної епохи, представленої у системі ідеологічно-художніх модусів європейської культури.*

**Ключові слова:** *модус, перехідна епоха, декаданс.*

*The article studies peculiarities of the Ukrainian decadence in the context of the transition epoch which is represented in the system of the artistic and ideological modes of the European culture.*

**Key words:** *mode, transition epoch, dacadence.*

Спеціально не зосереджуючись на аспектах теоретичного витлумачення поняття *ідеологічний модус*, запропонованого Михайлом Бахтіним (у працях “Ідеологічний роман Л. Толстого” та “Проблеми творчості Ф. Достоєвського”), слід підкреслити актуальність повернення до художньо-ідеологічного змісту літератури — літературної епохи, художнього твору, героя, автора як носіїв певної ідеї, — що для М. Бахтіна було принципово важливим і науково виваженим кроком. Доповнюючи текст “Проблем поетики Ф. Достоєвського”, М. Бахтін уважав за необхідне замінити вираз *ідеологічна концепція* на *ідеологему* [1, 493]. “Елементом художнього світогляду” уточнюється “художня... ідеологія Ф. Достоєвського”, зважаючи “на живі форми його художньо-ідеологічного мислення” [1, 496]. Адже вивчення особливостей художньо-ідеологічного мислення з особливим акцентом на інаковості ідеологічності — не політичного, а художнього змісту — дозволяє уточнити роль, доцільність, внутрішню наповненість ключових понять декадансу, що є предметом аналізу в даній статті.

Культурна свідомість наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. засвідчила різючі зміни в традиціях західноєвропейського мислення. Очевидна вичерпаність системи філософії позитивізму, на засадах якої



ґрунтувався класичний гуманізм, спричинила зміни філософсько-естетичної парадигми культурного розвитку, актуалізувала нові форми культурного мислення. Утверджувалися і нові концептуальні підходи до осмислення людини і суспільства, індивіда і юрби під впливом ідеалістичної філософії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона з орієнтацією на проникнення в глибини ірраціонального, підсвідомого, до вияву форм індивідуального, духовно-творчого буття. Конструктивним принципом стає специфіка сприймання світу, інтенсифікована чуттєвість, потяг до естетизації ідеалу, десакралізація реальності, що визначило у своїй сукупності ментальність носіїв нової культури на зламі ХІХ—ХХ ст. Позитивізм поступається ідеалізму, заглибленому в таємниці буття. Розумне як апріорі замінюється “нерозумною”, ірраціональною волею. Проголошуючи ірраціональність, перебільшуючи значущість суб’єктивних даних особистості, А. Шопенгауер тим самим сприяв “психологізації естетичної сфери” [2, 137].

Явища, показові для декадансу, символізували кризу в масштабі не лише століття, а й Нового часу [3, 21]. Якщо у Франції його пов’язують із завершенням століття і декаданс співвідноситься з кінцем віку, то в інших країнах — з початком. Згідно з концепцією В. Толмачова [4, 21], “...на цьому фоні стає зрозумілою метафора “повернення” (зокрема до “нового середньовіччя”), “пробудження”. Зміни у духовному житті Західної Європи позначилися і на українській культурі. Прибічники оновлення мистецтва намагалися обґрунтувати цілковиту переорієнтацію традиційного, спрямування в річище світових естетичних і етичних пошуків, які пов’язувалися з іменами європейських філософів і письменників. Зорієнтоване у своїх естетичних позиціях на західноєвропейські віяння молоде творче покоління намагалося утвердити нову естетику в декадентській творчості. Домінуюча ніцшеанська ідея про художню особистість як рушія літературного процесу продукувала нове творче мислення — не раціональне, а чуттєве, містичне начало.

Усупереч критиці для нового творчого покоління настав час кризи реалізму, заснованого на матеріально-позитивістському ґрунті, а замінити його мала творчість, що виходила з глибин людської підсвідомості. Допоки в культурному житті кінця ХІХ — початку ХХ ст. не почали відбуватися зрушення, в центрі уваги не були ні світобачення митця, ні його душа, ні особисте Я. Творчість молодого поко-

ління руйнувала усталені канони. Це означало не так зовнішнє, як внутрішнє відродження мистецтва, прагнення “вищого буття”, бажання “зазирнути вглиб себе, що руйнувало сформоване, зрозуміле світосприйняття”. Сергій Єфремов у засновках до статті “В поисках новой красоты” [Див. 5] та І. Нечуй-Левицький у статті “Українська декаденщина” [Див. 6] близькі до оцінок, зроблених М. Нордау, називаючи нові явища “божевіллям”, “збоченням”. Але це “ненормальне” було синонімом “естетичного”. Згадаємо філософську гіпотезу про “історію безумства у вік розуму”, в якій Мішель Фуко провів паралель між божевіллям і модерністю, пояснюючи “безумство” як “спроможність думки відкритися модерному світу” [7, 264]. Звідси — ірраціональне та позасвідоме; інтенсифікована чуттєвість, — ось те літературне поле, з якого виросла “нова реальність” декадансу як *versus* ментальності культури кінця ХІХ — початку ХХ ст. У цьому річищі художніх пошуків сформувався декаданс, в якому закріпилася нова природа художнього мислення, що засвідчила зміну ментальності української творчої інтелігенції. Твори, продиктовані не розумом, а молодим поривом, були сповнені вразливості, емоційності, чутливості, неприйнятних для тогочасної критики, яка називала молодих поетів “декадентами”, “психопатами”. Такі визначення були свідченням приналежності до культури часу, її невротичних проявів, але не декадансу як власне літературно-мистецького феномену. Це зумовлено тим, як декаданс засвоювався культурною сферою, а саме: наявністю першого етапу, коли у 30-ті роки ХІХ ст. Д. Ніс — класицист — застосував його для характеристики В. Гюго та інших романтиків. Другий етап — середина ХІХ ст., коли під декадансом розуміли загальну “деградацію європейських націй” [7, 541]. Її обґрунтування мало різноманітний характер — історичний, політичний, медичний, біологічний. Передусім французькі автори переконливо доводили, що саме Франція з її блискучою культурою прийшла до занепаду. Науковці наголошують, що надзвичайний вплив на суспільну свідомість мали роботи М. Родо “Про декаданс у Франції” (1850) і Р. Рошфора “Французи періоду занепаду” (в останній із них французи і набули означення “невротиків”). У такий спосіб декаданс переживав певну еволюцію: спочатку відбувся занепад французької духовності, а з часом — занепад мистецтва, а в 1900-ті роки — і самого культурного стану.

Побутування декадансу на європейському континенті відбулося за французькою моделлю, але за тієї різниці, хоча й за поодинокими випадками, що це були самодостатні прояви передовсім художньо-ідеологічного змісту. Європейська свідомість міфологізувала декаданс, що асоціювався із завершальними періодами культур минулого, позначеними специфічним духом і стилем. Декадентські прояви поєднали митців за приналежністю до одного культурного контексту, а тому вони, хоч і відрізняються самотністю авторської свідомості, примхливістю сполук занепадництва, але типологізуються як на ґрунті засвоєння здобутків попереднього культурного й мистецького досвіду (романтичної спадщини, “мандрівного” досвіду), так і західноєвропейських впливів та значень, передусім декадансу як художньо-ідеологічного модусу. В усьому українському літературному процесі даної доби спостерігається потужний зв’язок із міфологічною, фольклорною і літературною традиціями, що залишаються як джерелом ідей, так і образності, продукуючи формування модусів художності як виміру українських проявів декадансу.

Це продукувало у літературознавстві тенденцію називати кінець ХІХ — початок ХХ ст. періодом переломним, критичним і суперечливим, позначаючи його як *рубіж* століть, або *fin de siecle*, надаючи останньому особливого статусу, ледь не сакрального, маючи на увазі зміни, які відбувалися в духовному житті суспільства цього періоду. Особливий статус *fin de siecle* і рубежа століть полягав у тому, що домінуюча роль ірраціоналізму зумовлювала формування відповідної термінології. У зв’язку з цим значна кількість слів і понять міфологізувалися. Йдеться про явище, яке стосовно знакових постатей обґрунтував відомий філософ і культуролог Я. Голосовкер. Зміст його концепції полягає в тому, що є особливі постаті в історії, чие життя приховує в собі міф. “Їх зміст у духовному творенні: у цьому творенні втілюється і розкривається цей міф”. На думку Я. Голосовкера, “в такого життя є тема. Ця тема спочатку намічається деколи тільки одним словом, виразом, фразою. Це слово і вираз суть лише пуант або ядро словесного контексту, пляма на фоні. Потім тема розвивається... Фраза може перетворитися в етюд, кинутий натяк — в явний сюжет. Так виникає міфотема” [8, 17]. У процесі розвитку “вона набуває вигляду, вона матеріально живе як формотворення” [8, 17]. Я. Голосовкер наводить красномовний приклад: “Так міфотема Фрідріха Ніцше

є міфом про волю до влади. Цей міф проходить чимало фаз-образів. Через негативний образ людини, що перевтілилася в християнина-раба, через образ Надлюдини — Заратустру — Діоніса — антимораліста — злобну людину — нового філософа втілюється цей міф” [8, 17–18]. Найбільш повне і глибоке його втілення Я. Голосовкер вбачає у трьох творах Ф. Ніцше, що є “суть три фази цього міфу, три вершинні точки духу Ніцше: 1. “Народження трагедії з духу музики” (Аполлон і Діоніс). 2. “Так говорив Заратустра”. 3. “Воля до влади” [8, 18].

На нашу думку, ця властивість характеризує не лише постаті, але й події та явища. Власне це й відбулося з поняттями *fin de siecle* і *рубіж століть*. Як відомо, кризові явища в духовній та соціальній сферах різко загострилися саме на рубежі ХІХ і ХХ ст. і спричинили своєрідну ланцюгову реакцію, а саме: появу філософсько-естетичних розмислів, нового напрямку — декадансу — в літературі і мистецтві. Відповідно декадентські віяння передбачали необхідність створення адекватної атмосфери. І вона була знайдена напрочуд швидко. Як відомо, такі ситуації в історії людства завжди піддавалися містифікаціям, очікуванню певних зрушень і далеко не завжди позитивних. Духовна криза збіглася з кінцем століття й міфологізувала його, створюючи ту особливу модусну атмосферу — *fin de siecle*, *рубіж*, *декаданс*, яких поєднала перехідна епоха.

І все ж з-поміж художньо-ідеологічних модусів особливу увагу привертає декаданс. Актуалізація його в кінці ХХ ст. є не лише збігом ситуацій — різючими змінами у методології літературознавства чи ледь не наявністю певних декадентських чинників у сучасній літературі. Навіть за умови тієї розпорошеності у літературі ХХ ст., про яку так багато сказано, науковці все більше зосереджують зусилля на тому, що об’єднує століття в цілісність. У зв’язку з цим міфологізувалися *fin de siecle*, *рубіж століть*, а *декаданс* набував змісту модусу художності. Звернемося до слушної думки відомого мистецтвознавця В. Турчина, що поєднав усе з усім під дахом *образ двадцятого*, наголошуючи на особливому поєднанні внеску кожного майстра і загальних тенденцій, наскрізь пронизуючих культуру” [9, 9]. “Значні майстри тому й значні, що обирають певну стратегію своєї творчості, що несе відповідальність за певну “наскрізну” концепцію століття” [9, 10] — підкреслював В. Турчин. Досліджуючи специфіку польського модерну, Л. Тананаєва зазначила, що “епоха “Молодої Польщі” виявилася

рубіжною не лише в розумінні загальноєвропейського *fin de siècle*, а й у специфічно польському. Це справді був своєрідний розподіл — кінець і початок, похоронний дзвін за колишньою нацією і відчуття її відродження. Для польського суспільства настала епоха розрахунку з минулим (в тому числі з романтичними міфами польського месіанізму, які так довго були опорою суспільства)” [10, 12]. З огляду на міцні українсько-польські контакти можна говорити і про українську специфічність.

Акцентуючи напрацьований образний зміст *двадцятого*, В. Турчин вказує на переваги такого сприйняття, вбачаючи в цьому не лише зручність, але й засіб, що дає змогу говорити про складно пізнаване через ваговитість чинника різноузгодженості (все ж більш уявної, ніж дійсної) частин, що виражається в калейдоскопічному багатстві шкіл, напрямів та імен. Адже в **образі двадцятого** “зливаються чуттєві уявлення, спровоковані спогляданням аналізованого об’єкта, що в будь-якій розмові про мистецтво є важливими і розумово-пізнавальними, зацікавленими структурою об’єкта, схильними передбачати різні гіпотези і теорії, що розкривають його сенс” [9, 10]. Чи не найважливішим у міркуваннях про образний підхід до століття є те, що “не стоїть питання про повноту його, оскільки образ не потребує цього, для нього важливішою є загальна характеристика” [9, 10]. При цьому слід говорити про взаємостимуляцію образного і модусного підходів, бо утримуються вони феноменом художності, що “пом’якшує” модус. У ньому, як і в образі, на першому плані — загальна характеристика “художньо-драматичного світовідчуття в мистецтві (О. Кривцун) (кінця ХІХ — початку ХХ ст. — В. Н., Л. Т.). Це дозволяє віднайти коріння її ширшої зумовленості, залежної від рівня усвідомлення основних суперечностей культури і способів їх розв’язання у кожен історичну епоху” [11, 7]. Для прикладу слід навести думки про роман Ж.-К. Гюїсманса “Навпаки”: “Літературний текст, що явив собою, напевно, найбільш відомий образ декадансу, найкраще ілюструючи всі його міфи і моделі поведінки” [12, 18]; “Навпаки” можна було б назвати “романом про декаданс” [12, 142]. Ряд висловлювань істориків літератури щодо образного тлумачення декадансу можна було б продовжити. Це стосується і творчості О. Уайльда та інших декадентів, що, за одностайною думкою зарубіжних дослідників, визначила не лише художні новації, але й смаки

та уподобання. З цієї художньо-ідеологічної цілісності і формується декаданс як модус.

В українській літературі епоха декадансу з багатьох причин не набула такої виразності, як в інших європейських літературах, що, значною мірою, було зумовлено низкою причин, зокрема і відсутністю відповідного філософсько-естетичного обґрунтування. Артистизм, мистецька гра, пошук нових стилістичних прийомів і нюансів відтворення людської психології, додання сталих канонів української літератури були, скоріше, спонтанними, ніж системними, а тому — стишеними.

На відміну від європейського український *fin de siècle* перетворився на *commencement de siècle* (фр. — початок), і розвиток його поширився на 1910–1920-ті роки. Тому в українській модифікації *fin de siècle* сприймався переважно як початок. Короткий, але змістовний етап українського *fin de siècle* С. Павличко окреслила 1897–1898–1902–1903 роками [13, 203]. Я. Поліщук декаданс хронологічно обмежив 1890–1920-ми роками [14, 194], поширюючи його дії на чверть століття. Попри географічну розпорошеність, історико-культурна цінність нових літературно-мистецьких явищ на рубежі віків була виражена, передусім, у декадансі. Якщо ж іти за логікою протиставлення кінця і початку століття, то воно в декадансі є відносним. Кінець ХІХ ст. зі своїм запереченням намагався перетворити “кінець” на “початок”, що відклало входження у свої права “некалендарного, справжнього ХХ ст.” [15, 204]. Хоча чверть століття — це не просто мить, це мить історична. Такий обсяг розвитку літератури передбачає необхідність не лише міфологічних його характеристик, але й літературознавчих. Так, Н. Пасхар’ян, трактуючи поняття рубежу, наголошує, що кожна історико-культурна епоха входить до тривалішої епохи; тому цілком різними постають і рубежі епох, які диференціюються за різкістю, інтенсивністю, темпами історико-культурних змін на *переломні* і *перехідні*. Такі поняття не належать до розряду синонімічних: перелом — різка, швидка, раптова зміна (як би довго вона підспудно не визрівала в тій чи іншій культурі), перехід — це поступова, повільна, часом непомітна еволюція [16, 2–3]. Межа між ХІХ і ХХ ст. принесла зміни в художньо-естетичному плані, в жанрово-стильових принципах, зумовивши внутрішню еволюцію. Тому рубіж між ХІХ і ХХ ст. дає підстави говорити про *перехідність*: “Зрушення,

які відбуваються у світовідчутті людини в даний період, не змінюють кардинально картини світу, *нове продовжує* своє *становлення*, філософська і художня еволюція будуються на компромісному стиранні протиріч між старим і новим” [16, 3]. У даному випадку “перелом” означає “перехід” і зовнішньо оформлюється як результат. Але якщо кардинальне історико-культурне зрушення і можна виявити, то визначити, де воно хронологічно фіксується, в якій точці відбувається перелом — неможливо. Тому кінець переходить у початок, надбудовує його, змінює і водночас повертає до старого; вони співіснують, внаслідок чого старе і нове, кінець і початок взаємодоповнюють один одного; і такий період позначений єдністю, цілісністю.

Ключовим моментом для перехідності було усвідомлення *fin de siècle* як цілісного явища, в якому співвідносилися “хаос” і “порядок”, відрив від “старого” стану і перехід до принципово нового. “Перехід передбачає формування чогось нового, передбачає стан розмежування хаосу і порядку, хаосу і цілісності нового в його особливому, перехідному просторі” [17, 75]. Таким був декаданс, який увійшов у свій час, тяжіючи до самовираження, до ствердження через заперечення у поєднанні старого і нового, хаосу і порядку, верху і низу” [18, 204]. І все це в русі перехідності, в русі варіативних пошуків. “Перехід виступає механізмом становлення-структурування нового у процесі і на базі розвитку минулого. В цьому плані *перехід* є станом, де *відбувається процес*, і водночас процес власне переходу, який включає становлення нового” [17, 77–78].

Констатація в культурному світі рубежу ХІХ–ХХ ст. як перехідного і сформованої в ньому своєрідної перехідної свідомості визначало усвідомлення змін, з якими прийшло ХХ ст., і подій, які в ньому відбуватимуться. Кінець ХІХ — початок ХХ ст., що означав реальність нового, глобального переходу, який акумулював зміни перехідного ХХ століття, відкриттів, перетворень, глибоких зрушень, — інтегрував й актуалізував пошуки людиною шляхів майбутнього, оцінки, трактування подій і формування нової картини світу. Рубіж ХІХ–ХХ ст. окреслив властивий українській культурі, як і російській, аспект перехідності, який бере свій початок ще у ХVІІІ ст. і розвивається в інших ритмах та триванні. Саме тоді реально почався перехід від інверсійного мислення до мислення медитативного. Такій перехідній епосі притаманний пошук нових значень, які виходять за межі усталених

уже в традиційній культурі або інверсійних значень. Перехідний стан — це стан невизначеності, коли спростовуються традиційні форми та цінності і виникають нові, значення яких поки що не сприймається. Критеріїв для їх адекватної оцінки ще не існує, оскільки нова стаціонарна епоха і відповідні їй ціннісні орієнтири не встигають стати реальністю історії. Та все ж на межі ХІХ і ХХ ст. вбачають “специфічні риси перехідної свідомості: еkleктичність, загострене почуття роздоріжжя, ознаки розгубленості чи відчаю. Спроба розробити чітку програму дій у цій ситуації призводить або до очевидних крайнощів, або повертає до минулого. “Доля” більшості — “бездумне” проживання життя. Мета обраних — спроба зберегти в собі особистість” [19, 27].

У цьому контексті закономірно виникає питання: де в цьому розмежуванні ніша декадентів — серед обраних чи серед більшості? З огляду на те, що декадентські умонастрої були тотальними, а розмежувань культура не знає (вони можуть бути умовними), то ж і перехід не мав чітких хронологічних ознак, а був подовженим. Окрім того, справа не тільки в руйнації старого і появі нового, а й у реальному структуруванні з потребою оцінки і формування нових зв'язків, процесів і синерезису. Тому мистецтво, що виконує різні функції, якому властива здатність розширювати смисловий простір і бути знаковими характеристиками, є важливим у стані перехідності, що є полем пошуків і виходу на нові рубежі. “Перехідні епохи — це не тільки епохи, які викликають негачію, але й епохи, яким властиві творчі спалахи, необхідні для подальшого розвитку, які порушують закони спадковості” [20, 23]. У процесі перехідності виникають виняткові моменти, стани, що зумовлюють розпад єдиного напрямку і виникнення альтернативних варіантів. Перехід є запереченням однієї системи цінностей і пошуків інших. Він спрямований на іншу систему, яка проголошує себе принципово новою і пов'язує себе з майбутнім, насправді ж постає варіантом наявних уже в минулому цінностей системи, яка час від часу відроджується як нова і згодом повторюється.

Декаданс, якому приписували кризу кінця ХІХ ст., не зводився до літературного явища і був не прийомом чи методом, а вираженням світовідчуття всієї перехідної епохи в культурі, що виникло з трагічної невідповідності між картиною буття, даної в поствідроджувальному раціоналізмі та позитивізмі ХІХ ст., і глибинної пульсації культури.



І назрівання конфлікту на основі суперечностей не було чимось новим — ідеї присмерку західної культури, кризи індивідуалізму заявили про себе набагато раніше — з часів раннього (німецького) романтизму, бо саме під кінець ХІХ ст. вони набули крайньої гостроти. Декаданс у своїй релігійно-філософській версії мав стати запереченням романтизму (невід’ємно поєднаного з еволюцією постренесансної індивідуалістичної свідомості і нерозв’язаних суперечностей в ньому двох голосів: рацію і чуття), але на шляху цього подолання саме у сфері творчості досить часто і, без самоусвідомлення цього, повертався до романтизму. Принаймні, науковці дійшли думки, що засадами для західноєвропейського декадансу послужив романтизм, романтичний світогляд. Декаданс — “трагедія творчого коливання як самознищення”. Переживання втрати в декадансі відсилає до характерного для всієї романтичної культури ХІХ ст. відчуття двох світів, що наприкінці століття набуває нових прикмет. Для ранніх романтиків художником була сама дійсність, а світобудова — таємницею, музикою, яка передається дивними словами... Ранній романтизм живе відчуттям новизни, юності, ...свободи спілкування людини зі світом один на один, без посередників” [4, 26]. Але натурфілософія раннього романтизму знала дисгармонію: бажання осягнути абсолютну красу відкриває таємну тріщину в самому шукачеві, що призводить до нової трагедії романтизму. Тому змінюється осмислення природи, у зв’язку з нею — метафори краси. Проблема страждання, недосконалості буття стає однією з ключових у романтизмі другої половини ХІХ ст. У романтизмі вкорінюється образ двох природ — *денної і нічної, особистої і неособистої*. Діалог двох природ породжує двоголосся романтизму. Природне витіснення психіки у сферу фізіології поступово починає тлумачитися символічно — як проблема творчого, індивідуального, — втрачаючи свої ранньоромантичні ознаки органічного зв’язку між цілим і одиничним, зовнішнім і внутрішнім. Зовнішня природа визнається як така, що вичерпала себе. Таке визнання повертає до декадентського естетизму.

Через відсутність ідеологічного інструментарію для аналізу протиріч романтизм не спромігся оцінити їх, що призвело до своєрідного *романтичного бунту*, створення двох світів, власне, зіставлення і протиставлення реального та вимріяного. Романтизм вдається до “втечі від реальності” в природу як інобуття, ідеал свободи, як перехід в інший часопросторовий вимір. Домінуючим у світогляді роман-

тизму стає індивідуалістичний суб'єктивізм — ознака, підкріплена усвідомленням самотності людини у ворожому світі. Трагічне світосприйняття, внутрішній розлад ведуть творчу особу до ізольованості у своєму “ідеальному світі. Вона не спроможна досягти всезагальної гармонії, яка була в попередню епоху, тому своєю творчістю інтелектуали засвідчили присмерк, завершальний етап існування культури, виразивши це настроями песимізму, трагічності, смерті. У свою чергу це знаменувало “правильний”, здоровий присмерк, який є початком нового відродження. Ця мить удаваного присмерку стає для вибраної особи просвітленням, прозрінням, зародженням якоїсь нової культури” [21, 14]. “Нове мистецтво справді рухається у зворотньому напрямку, але між старим і новим є різниця: коли прибічники модерну говорять “людина”, то мають на увазі нерви... Натуралізм буде подолано шляхом незвичного романтизму... через містику нервів” [22, с. 640]. А тому спрямування декадансу — поза його можливостями. Трагедія декадансу, як і генетично пов'язаного з ним модернізму, — це спроба культури вийти за свої межі, стати “стилем”, “абсолютною духовною даністю”. Звідси — характерна романтична чуттєвість декадансу — втрата чуття фатальної неповноти буття, яке дає підставу для контрастного сприйняття “або-або” [4, 25].

Руйнування культурної сталості, її канонів відбулося завдяки романтизму. Мистецтво *fin de siècle* свідчило про повернення до романтизму, але на нових методологічних засадах. І було необхідним моментом еволюції, мало свої особливості: “Зрушення, які відбуваються у світовідчутті людини в даний період, кардинально не змінюють картину світу, нове продовжує своє становлення, філософія і художня еволюція будується на компромісному стиранні протиріч між старим і новим” [16, 3]. Це говорить про глибинну структуру, в якій будь-яке мистецько-культурне явище невіддільне від минулого. “Ми приречені на спогади, на вічне повернення, на проблематичність нового, яке, в свою чергу, приречене на вічний зв'язок зі старим. Нове приречене виникати зі старого, жити в його постійній присутності, з постійним озиранням на нього” [19, 139].

Таким був декаданс, який “увійшов у свій час”, тяжіючи до самовираження, до утвердження через заперечення в поєднанні високого і низького, де “прекрасне і потворне співіснували поряд, містика перепліталася з розчаруванням, сплін і нудьга — з тугою за ідеалом, дека-

дентський потяг до всього, що руйнує закон, порядок; коливання від одержимості до неврівноваженості, від ненависті і бажання смерті до одухотворення безмежної сексуальності, в якій проривається підсвідомість і воля до життя” [23, 106]. Отже, якого б розвитку і значення не набували чи культурне явище, чи культурна доба, всі вони пов’язані з передісторією, акультурацією. Згідно з цим рубіж між ХІХ і ХХ ст. та явища, які заявили про себе у цьому проміжку часу і криються за виразом *fin de siecle*, є перехідними, будучи механізмом становлення-структурування нового в процесі і на базі розвитку минулого.

Період *fin de siecle* позначався синонімічним рядом формул: “Змінився світ”, “Крах гуманізму” (О. Блок), “Присмерк Європи” (О. Шпенглер), “Бог помер” (Ф. Ніцше), “Апокаліпсис часу” (В. Розанов) та інші. Але жоден із цих афористичних виразів не є літературознавчим поняттям, яке б розкривало сенс того, що відбувалося в художньо-естетичному плані. Якщо брати до уваги, наприклад, вираз “присмерк Європи”, сам елемент присмерковості не є переломом, він свідчить про перехідність: час, який тягнеться, триває, але абстрактний теперішній час, що надає подовженості події, це момент синхронності і позачасовості, це своєрідний перехід з його внутрішніми елементами переходу.

Безперечно, мистецтво на тлі *fin de siecle* не могло не засвоїти ситуацію перехідності. Ш. Бодлер писав: “Сучасне (*la modernite*) становить перехідну, невловиму, непередбачувану складову частину мистецтва, тоді як другій належить вічне і незмінне. Стосовно цього перехідного і швидкоплинного починання, метаморфози якого безкінечні, то нам не слід зневажати його або не брати до уваги” [24, 65–66]. Своєю естетичною функцією декаданс заявив про якісний злам у письменстві, який полягав в утвердженні індивідуалістичного світу, а найважливіше — в розвитку художньої мови, пошуку нових її виражальних можливостей. Тому ще одним ключовим моментом перехідної доби кінця ХІХ — початку ХХ ст. було те, що декаданс визначив знаковий характер культури. Через зміщення мовних площин, розрив семантичних рядів, творення нового художнього висловлювання руйнувалися традиційні смисли. Семіотичний перехід до усвідомлення *fin de siecle* спирався на злам у мистецтві, на його перехідність, на новий тип самоусвідомлення нового часу і його об’єктів. У новий спосіб почав фіксуватися прорив ірраціонального закону мови у мистецтві.

Такою була за змістом західноєвропейська перехідність, що ввійшла до модусу декадансу. Українське письменство, з одного боку, сприйняло декаданс як модус, а з іншого — зробило вагомий крок до того, щоб сформувати власні чинники. При цьому акцентувалося не стільки на модусі як такому, як на процесі загострення романтизму і переході до декадансу. Хоча з народницьким типом романтизму такий процес був складним, який іноді набував ознак ліричного цинізму, зокрема у зв'язку зі знеціненням для естетики декадансу образу Шевченкового “вишневого садка”. Якщо у французькому декадансі чітко простежуються постаті і загострені форми парнаського романтизму, то в українських проявах це був ліричний вигин фольклорного типу романтизму. Фольклорні витоки мали в “українській романтичній поезії виразно домінуючий характер”, — зазначав М. Яценко, — який наголошував, що у раннього Шевченка і Руданського “народні перекази, повір'я, фантастика органічно переплітаються з реальними побутовими сценами і ситуаціями; поетика балад — типово народнопісенна: пісенні початки і повтори, символічний паралелізм, портрети-описи героїв, діалогічність притаманна індивідуально-пісенній ліриці [25, 14]. При цьому М. Яценко вказує на таку особливість українського романтизму: “Нерідко художні явища, які з'явилися в українській літературі вже в середині чи навіть завершальному етапі розвитку романтичного напрямку, містили в собі родові риси його початкового періоду” [25, 14]. До того ж романтизм в українській літературі тісно переплітався і з реалізмом. Декаданс повернувся до цієї специфіки, точніше, спровокував її повернення з метою полеміки в поетичній формі. Такою є прийом ліричного вигину. Як відомо, небо в українських поетів-романтиків мало особливий зміст абсолюту, чогось недосяжного, як і в європейському романтизмі, хоча в українському воно втілене у фольклорній образності мелодикою романсу, як у М. Петренка:

*Дивлюся на небо та й думку гадаю:  
Чому я не сокіл, чому не літаю,  
Чому мені, боже, ти крилів не дав?  
Я б землю покинув і в небо злітав!* [26, 287].

О. Олесь кинув виклик обнадійливим колись романтичним небесам, знецінив їхню привабливість:

*Повіри я і знов понісся в царство див,  
Хоч падав я не раз з блакитної пустелі,  
І груди розбивав об скелі,  
І роки з ранами ходив... [26, 110].*

Ключові чинники романтичної модусності, зміст творчості в очах декадента втрачаються. Підлягають іронії, викликають стан сорому ліричного пафосу. Так, у романтика М. Маркевича поезія “Певец” пронизана цим романтичним пафосом щодо осмислення ролі поета:

*Певец вдохновенный назначен судьбою,  
Чтоб голосом дивным тревожит мечту,  
Чтоб петь и венчать благородной рукою  
Отчизну, свободу, любовь красоту... [26, 102].*

Грицько Чупринка по-декадентськи сприймає призначення поета. Він далекий від думки, щоб “співати і вінчати”:

*В жарт веселий, повний глуму,  
Я вкладу високу думу  
І вдмухну кривавий сміх,  
...Щоб жахнулись душі всіх (Сміх) [27, 68].*

“Висока дума” декадента має інший образний контекст — жарту, глуму, кривавого сміху, — що є однією з форм набуття волі задля того, щоб “жахнулись душі”, тобто пережили відчуття безодні, що перед ними відкривається:

*“Поезій вам?! Хи-хи-хи!  
Поезій вам! Сміхи, сміхи” (Париж) [27, 115].*

Романтичні образи, що стали клішованими, разуче трансформуються декадентами. Так, “гарна”, “пишна” дівчина з “чистим” голосом перетворюється на повію (Г. Чупринка); фольклорно-романтична “сон-трава” М. Костомарова набуває у Г. Чупринки відвертого декадентського змісту “квітки зла” — “зілля самовтіхи”, що сприяє переходу в небуття і притлумленню гостроти болю, “глуму недолі”. Сон-трава прискорює прихід бажаної смерті.

Надзвичайно своєрідним є декадентський “сором ліричної відвертості”. Як уважається, Олександр Олесь відштовхується від байронічного героя Є. Гребінки:

*Молчалив и угрюм,  
Полон пламенных дум,  
Сын любимой мечты. Вдохновенья,  
Проза жизни людской  
Не пробудит его песнопенья* (“Скала”).

Поет загострює романтичний сенс ролі поета і поезії, звільняючи його від “полум’яних дум”, наповнюючи “диким шалом”:

*Хай наші вчинки божевільні,  
Хай дикий шал в самій меті,  
Але ми гордим духом вільні  
І наші думи золоті* [28, 145].

Таким способом філософія романтизму, поєднана з позитивізмом, була витіснена ірраціоналізмом, що продукував містичне сприйняття подій. Це збіглося з хронологічним завершенням століття. Таким подіям людська свідомість завжди надавала особливого значення, міфологізуючи і пристосовуючи їх до запитів часу. Тому вирази “fin de siecle” і “рубіж віків” у філософсько-естетичних розмислах набули поняттєвого змісту і вжитку, внаслідок чого апокаліптичність, хаотичність, занепадництво свідомості впорядкувалися. Для західноєвропейської думки ці поняття несли в собі переважно ідею “кінця”, для української, здебільшого, — “початку”, що і відбилося в художньо-ідеологічній модусності в творчості декадентів. Fin de siecle у статусі модусу репрезентує сенс *кінця / початку* в розмаїтті художніх проявів, здебільшого, відвертого діонісійства, втіленого в процесах ініціації *вмирання / оживання* природи, людини, душі, свідомості, чуттєвості, митця як *вмираючого й оживаючого божества*, чуттєвого протистояння: осіннє згасання і весняне відродження, “мертві квіти” і “цвіт травневий”, “вмирає день” і “День... Весна... Прозоре небо”.

Таким чином, декаданс заявив про себе як явище перехідне з елементами перелому літературно-мистецької доби кінця ХІХ — початку ХХ ст. І ключовим моментом для перехідної доби було усвідомлення fin de siecle не як географічного простору чи хронологічного відрізка, а як ніші між “вираженням і структурованим культурним досвідом (практикою), з одного боку, і новим, ще не артикульованим, розщепленим, з другого боку”, яке зафіксувало мистецтво перехідного типу, яким, зрештою, і був декаданс [29, 66–67].

В українському культурному житті на переломі віків декаданс постулював пошук нових виражальних засобів мистецтва. Його кредо формувалося на поєднанні відомих уже художніх засобів та прийомів і водночас на тих, які протистояли натуралізму, беручи за основу естетику романтизму. На національному ґрунті він виник не лише як реакція, але і як супроводжуючий чинник того процесу, що призвів до переосмислення ситуації в духовному житті. Український декаданс заявив про себе як варіант самого декадансу. Це, свого роду, псевдологізація літературного терміна, в якому має місце генезис, закладений історією.

### Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Комментарии проблемы поэтики Достоевского [Текст] // М. М. Бахтин // Собр. соч.: в 7 т. — М., 2002. — Т. 6. — С. 466–732.
2. Шопенгауер А. Мир как воля и представление. Афоризмы и максимы. Новые афоризмы [Текст] / А. Шопенгауер. — Минск: Лит-ра, — 1998. — 1408 с.
3. Ткаченко Р. Декаданс як проблема авторської свідомості в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ століття [Текст]: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Р. Ткаченко. — К., 2004. — 21 с.
4. Толмачев В. М. Декаданс: опыт культурологической характеристики [Текст] / В. М. Толмачев // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1991. — № 5. — С. 18–27.
5. Єфремов С. В поисках новой красоты (Заметки читателя) [Текст] // Літературно — критичні статті / С. Єфремов. — К., 1993. — С. 48–120.
6. Нечуй-Левицький І. С. Українська декадентщина [Текст] // І. С. Нечуй-Левицький // Зібрання творів. У 10 т. — К., 1968. — Т. 10. — С. 587
7. Фуко М. История безумия в классическую эпоху [Текст] / М. Фуко. — СПб.: Универ. книга, 1997. — 576 с.
8. Голосовкер Я. Э. Засекреченный секрет. Философская проза [Текст] / Я. Э. Голосовкер. — Томск: Водолей, 1998. — 224 с.
9. Турчин В. С. Образ двадцатого века [Текст] / В. Турчин. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 648 с.
10. Тананаева Л. И. Три лика польського модерна: Выспанский. Мехоффер. Мальчевский [Текст] / Л. И. Тананаева. — СПб.: Алетейя, 2006. — 208 с. + [54 с.] ил.
11. Кривцун О. А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ [Текст] / О. А. Кривцун. — М.: Наука, 1992. — 303 с.
12. Giovanetti P. Decadentismo [Text] / P. Giovanetti. — Milano; Bibliografica, 1994. — 237 p.

13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі [Текст]: Монографія / С. Павличко — 2-ге вид., перероб. і доп. — К., 1999. — 447 с.
14. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму [Текст]: Монографія / Я. Поліщук. — Івано-Франківськ: Лілея — НВ, 2002. — 392 с.
15. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / [под. ред. А. Н. Николюкина]. — М.: НПК “Интелвак”, 2001. — 1600 с.
16. Пасхарьян Н. Литература в диалоге культур [Текст] / Н. Пасхарьян // Материали міждун. научн. конф. — Ростов-на-Дону, 2004. — С. 2–3.
17. Сайко М. Переход как феномен социальной эволюции [Текст] / М. Сайко // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. — М., 2004. — С. 75–85.
18. Толмачев В. М. Декаданс [Текст] / В. М. Толмачев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. — М.: НПК “Интелвак”, 2001. — С. 203–209.
19. Силантьева В. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) [Текст] / В. Силантьева. — Одесса: Астропринт, 2000. — 352 с.
20. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса [Текст] / И. Пригожин, И. Стенгерс. — М., 1986. — 289 с.
21. Чинаев В. Карл-Хайну Штокхаузен — суперзвезда [Текст] / В. Чинаев // Музыкальная жизнь. — 1991. — № 5. — С. 14–17.
22. Толмачев В. Неоромантизм [Текст]: Литературная энциклопедия терминов и понятий / В. Толмачев; под. ред. А. Н. Николюкина. — М.: НПК “Интелвак”, 2001. — 1600 с.
23. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація” [Текст] / Т. Гундорова. — Львів. — 1997. — 297 с.
24. Бодлер Ш. Об искусстве [Текст] / Ш. Бодлер; пер. с франц. Н. Столяровой и Л. Мипман; предисл. В. Мильчиной. — М., 1986. — 422 с.
25. Яценко М. Т. Українська романтична поезія 20–60-х років XIX ст. [Текст] / М. Т. Яценко // Українські поети-романтики. Поетичні твори. — К., 1987. — С. 5–36.
26. Українські поети романтики: Поетичні твори [Текст] / упоряд. і приміт. М. Л. Гончарук; вступ. ст. М. Т. Яценка. — К.: Наукова думка, 1987. — 592 с.
27. Чупринка Г. О. Поезії [Текст] / Г. О. Чупринка; вступ. ст. М. Г. Жулинського. — К.: Рад. письменник, 1991. — 495 с.
28. Олесь О. Твори [Текст]. В 2 т. Т. 1. Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира / О. Олесь; упоряд., авт. передм. та приміт. Р. П. Радишевський. — К.: Дніпро, 1990. — 959 с.
29. Фрейд З. О меланхолии [Текст] // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура / З. Фрейд; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. — М., 1991. — С. 105–134.



*Анна Степанова*



## ДО ПИТАННЯ ПРО ЗАСАДИ ЕСТЕТИКИ МОДЕРНІЗМУ

*Статтю присвячено дослідженню деяких питань естетики модернізму в руслі становлення нового типу художньої свідомості. Виокремлюються константи поетики модернізму та визначаються засади взаємодії естетичної свідомості та літератури на межі XIX–XX століть.*

**Ключові слова:** модернізм, естетичні засади методу, система жанрів, ментіпнея.

*This article is devoted to investigation in some issues in the aesthetics of modernism way of becoming a new type of artistic consciousness. Poetics constants of modernism and the principles defined by the interaction of aesthetic consciousness and literature on the brink of the nineteenth and twentieth centuries are allocated.*

**Key words:** modernism, aesthetic principles of the method, system of genres, mentipneia.

У вітчизняному та зарубіжному літературознавстві поняття “модернізм” традиційно визначалось як сукупність естетичних течій і напрямків у літературі та мистецтві кінця XIX — початку XX ст. (О. Кравченко [8], М. Левашева [10], О. Геніс [4], Д. Мерхам [14] та ін.), або як загальне позначення усіх авангардистських напрямків у культурі та мистецтві XX ст. (В. Бичков [3], М. Соколов [21], В. Руднєв [20] та ін.). Причиною тому, можливо, була різноплановість естетичних течій і напрямків, що сформувалися на межі століть і заявили про початок нової ери в мистецтві. Д. Ольшанський зазначає, що модернізм опинився у складних стосунках з попередніми течіями, оскільки, з одного боку, модерн був повним рішучості зруйнувати старі традиції, знищити старих кумирів, з іншого боку, постійно опинявся в залежності від них і виявляв свої історичні корені [16; 6]. Ці стосунки, на думку дослідника, зумовили стан ідеологічної невагомості, приреченість знаходитися в постійному сумніві, відчувати власну окраїнність, відсутність ґрунту у себе під ногами [16; 3], і що, на наш погляд, по-

служили поштовхом до нових пошуків та експериментів, безумовно, ускладнювали виділення типологічних ознак естетики модернізму, достатніх для його визначення як художнього методу.

Проте останнім часом у літературознавстві стає все більш актуальним дослідження модернізму як єдиної естетичної концепції (О. Зверев [6], О. Кривцун [9], Н. Маньковська [13] та ін.). О. Кривцун зазначає, що художня свідомість ХХ ст., з одного боку, відчуває безструктурність і невимовність сучасної реальності, неможливість її обійняти вже наявними поетичними формулами. З іншого — залишається нездоланим прагнення митця перетворити хаос на порядок, піднятися “над сутичкою”, перевершити епоху в незмінних і містких формах художньої мови, що перемагають апокаліптичну психологію [9; 418].

Акцентуація нових цінностей у літературі відображала процес набуття мистецтвом нового статусу. Література модернізму творила свою естетику, формуючи уявлення про перетворювальну, креативну природу людського розуму, його самоцінність і самодостатність, здатність трансформувати емпіричну реальність, пропонуючи різні “механізми абстрактного моделювання можливих світів” [5; 478] (символізм, неоромантизм, кубізм, сюрреалізм, потік свідомості та ін.). Можливість моделювання альтернативної реальності передбачала перш за все пошук і осягнення істинного сенсу існуючих явищ дійсності, рух літератури “*a realibus ad realiora*” — “від реального до найреальнішого”, що ставав філософською настановою мистецтва модернізму, яка передбачала перегляд і переоцінку принципів позитивізму й реалізму, та ставив перед літературою нові завдання.

Новий погляд на реальність, її осмислення й творення через художню творчість зумовили відмову модернізму від ідеї “установленої гармонії”, що, у свою чергу, спричинило відхід літератури від міметичного принципу репрезентації реальних життєвих явищ, ґрунтованого на притаманній позитивізму достовірності й властивій реалізму типізації явищ соціальної дійсності. Відмова від класичної гармонії передбачала зміну творчої орієнтації, зміщення акценту з традиційного зображення реальності на індивідуальне бачення емпірики, що породжувало “підкреслену умовність твору мистецтва, будованого на ідеї художньої деформації, алогізму, гри смислами:

цим підкреслювалась неможливість остаточних, незаперечних істин про світ і людину” [6; 567]. На думку Н. Маньковської, найважливішими принципами модерністської теорії та художньої практики є надання низці понять буденної свідомості (нудьга, нудота, тривога тощо) статусу філософсько-естетичних категорій; тенденції естетизації філософії; дисонанс, дисгармонія в музиці, нефігуративність, асиметрія в живописі; абсурд, потворне в літературі, театрі, кінематографі [13; 8]. Нові настанови художньої творчості відображали естетичну заданість літератури модернізму на зображення і сприйняття світу як простору хаосу й абсурду, ворожого людській особистості, що деформує її свідомість (творчість Ф. Кафки, Дж. Джойса, Т. С. Еліота та ін.).

Сприйняття людською свідомістю буття як хаосу акцентувало увагу модерністської літератури на внутрішньому світі особистості, її відчуженості від соціуму, крайньому індивідуалізмі й самотності, що були притаманні урбаністичній свідомості та актуалізували в мистецтві проблему самоідентифікації особистості, для якої, як зазначає О. Зверев, став неможливим вибудований, завершений, внутрішньо органічний образ самого себе [6; 568]. Підкреслимо, що пильна увага до внутрішнього світу особистості, психологізм, розповсюдженість в науці методу психоаналізу багато в чому сприяли висуванню літератури як мистецтва слова на перший план серед інших видів мистецтв. Д. Ольшанський відзначає, що психоаналіз виявляється дуже близьким герменевтиці як мистецтву розуміння та тлумачення текстів, оскільки істинна сутність свідомості людини (його бажання, сили і прагнення), ховається під покровом слів, які він говорить, і проговорюється в цих словах. Власне, тому пізніше Лакан скаже про те, що несвідоме проговорюється мовою [16; 5].

Важкість самоідентичності героя, лабільність внутрішнього світу особистості в літературі модернізму (“Степовий вовк” Г. Гессе, “Потоплений дзвін” Г. Гауптмана та ін.) були, власне, модифікацією породженого романтичною естетикою принципу можливості, що на межі ХІХ–ХХ ст. задекларував варіативність як типовий і невід’ємний параметр культури.

Важливо підкреслити, що модус варіативності, який призвів до втрати людською свідомістю психологічної та культурної орієнтації, певною мірою спричиняв деградацію й розпад традиційних

культурних цінностей, що, по суті, і привело до сприйняття світу як хаосу, з одного боку, а з іншого — до необхідності створення нових цінностей, пошук яких часто являв собою рефлексію “культурної пам’яті”. У зв’язку з цим важливою характеристикою естетики модернізму було звернення до міфу — тієї форми людської свідомості, яка на ранніх етапах історії виконувала функцію ідеології і, на думку К. Леві-Стросса, слугувала способом подолання хаосу й досягнення порядку, що передував способу, відомому як наука [11; 121]. У світі абсурду і хаосу міф являв собою своєрідну “карту буття, що дає кожному відповіді на питання”, спільну мову, без якої люди були б приречені на ворожнечу й самознищення [4; 206]. Важливим було й те, що міф моделював процес перетворення хаосу на космос — ідею упорядкованого гармонійного життєвого простору, який часто поставав в образі міста (міф про Авалон як Центр Істинного Світу, образ раю, міф про тевтонський рай Тулу, легенда про Кітеж і т. д.). Звідси — інтерес естетики модернізму до міфу й інтерес до міста. Тут важливо підкреслити, що модерністська література творить міф про місто як ідеальний устрій світопорядку, переосмислюючи античні символи й архетипи (“місто-сонце”, “місто-сад”, “місто-печера” і т. ін.).

Слід зазначити, що одну з характеристик естетики модернізму становив принцип концептуальності. Актуальним для літератури ставало не відтворення реальності, а проблема ставлення людської свідомості до світу, відображена в авторській концепції. Таким чином, акцент зміщувався на художню форму як декларацію самоцінності й самодостатності твору, а пізніше — на феномен авторської думки. У цьому значенні мала місце ситуація, коли, як зауважує М. Бессонова, головним естетичним критерієм оголошувались не особливості лінії, кольору і форми, а концепція автора, його філософські роздуми про світ, людську особистість, долю мистецтва, вишуканість самої інтелектуальної думки [2; 375]. Таке перекодування естетичної заданості, з одного боку, продукувало ідею природності художнього образу, його відкритості, здатності мистецтва добувати смисли із самого себе; з іншого — намічало в літературі модернізму тенденцію руху від свідомості особистості до її підсвідомості. Рух углиб людської психіки розкривав прагнення митців до пошуку та відкриття істини, актуалізуючи не сферу розуму, а сферу художньої

інтуїції як “особливої здатності безпосереднього споглядання предметів, в оригіналі” [15; 806], що відображало найважливішу характеристику мистецтва межі століть — її інтуїтивність, спроможність в естетичній діяльності передчувати грядущі історичні й культурні зміни. Усяке явище дійсності антиномічне, — зазначає В. Кантор. — Еліта була начебто далека від дійсності, в усякому разі, від її конкретики. Однак вигадані нею художні й теоретичні конструкції та побудови несподівано виявилися бажаними реальності й були втілені в життя. У цьому немає ніякого парадоксу. Митець може помилятися, коли свідомим зусиллям намагається угадати майбутнє, але воно саме говорить через нього, коли він навіть не підозрює про це [7; 304]. На цю властивість художньої творчості вказував і Ф. Степун: “Зрушення, що назрівають в історії, завжди пророчо намічаються в мистецтві” [22; 125].

Нові естетичні настанови, що були задані модерністською літературою, зумовили істотні зміни в поезиці художніх творів. Здатність мистецтва модернізму добувати смисли із самого себе максималізувало значення художньої форми, яка в літературному тексті не тільки виражала зміст, а й сама виявляла ідею твору й несла основне смислове навантаження. Дещо перефразуючи визначення А. Пігалева, форму, таким чином, можна розглядати як загальнозначущу визначеність художнього образу й ототожнювати з поняттям його функції, смислової установки суті буття й естетичної цілісності [17; 837]. Форма стає відкритою комунікативною системою, що вільно втягує в себе “різноманітні семіотичні одиниці — від семантики слова до семантики найскладніших культурних символів — і перетворює їх гру на факт сюжету” [12; 714]. У зв’язку з цим суттєво змінювалася структура роману і специфіка хронотопу. Тяжіння модерністської літератури до міфу, що, на думку М. Еліаде, свідчило про спробу включити історичний час, збагачений досвідом людського існування, в космічний, циклічний і нескінченний час [23; 233], зумовило явище текстів без початку і кінця і, певною мірою, актуалізацію прийому роману в романі — “тексту в тексті”, яка також відображала тенденцію до нескінченності (“Сонце мертвих” І. Шмельова, “У пошуках утраченого часу” М. Пруста, оповідання Ш. Андерсона; “Фальшивомонетники” А. Жида, “Нудота” Ж.-П. Сартра та ін.). На цю тенденцію у своїх дослідженнях вказував Ю. Лотман, говорячи про те, що в разі орієнтації

на міф з його циклічним часом і повторюваною дією поняття кінця тексту стає несуттєвим: оповідь може починатися з будь-якого місця і в будь-якому місці може бути обірвана [12; 719].

Така структура твору відображала відхід художників-модерністів від прагнення до цілісності й надавала літературному тексту деякої відокремленості, тяжіння до фрагментації, властивого раніше літературі романтизму. На межі століть фрагментарність літературного твору відображала процес такого ж фрагментарного формування нової картини світу, що походив з ідеї нездійсненності завершеного і цілісного відтворення світу, явленого в людському сприйнятті простором хаосу й абсурду. Фрагментарність твору, таким чином, ставала естетичною константою для багатьох модерністських течій і стилів (імпресіонізм, сюрреалізм, потік свідомості, кубізм та ін.).

Відкритість художньої форми, фрагментація літературного твору давали нові можливості організації часу і простору. У літературі модернізму художній час-простір виходить за свої межі, символізується, що, по-перше, породжує тенденцію до позачасової та позапросторової організації твору (“Процес” Ф. Кафки, романи В. Вульф); по-друге, зумовлює тяжіння до номінативної чи вигаданої топографії, на що вказує І. Роднянська (місто в “Білій гвардії” М. Булгакова, округ Йокнапатофа У. Фолкнера) [19; 1177]; по-третє, розширює художні функції хронотопу. Наприклад, простір може “персоніфікуватися”, тобто виступати в образі персонажа, а отже, набувати ознак самостійного сюжетного актанта (чому значною мірою сприяла активізація на межі століть урбаністичних процесів (образ Нью-Йорка у Дос Пассоса, образ міста у В. Підмогильного, місто Булгакова, Петербург А. Белого і т. д.).

Незважаючи на задекларовану відмову від класичної естетичної цілісності твору і тенденцію до фрагментарності, модерністській поезії властиве тяжіння до “магістрального сюжету як “докорінного субстанціонального у фабулі, характері, побудові і т. д., що ніби стоїть за окремими творами деякою цілісністю” [18; 51]. У цьому значенні сама фрагментарність тексту ставала магістральною. У модерністській літературі можна виділити кілька незмінно взаємопов’язаних ключових позицій, що становлять основу магістрального сюжету: відчуження людини і світу, сприйняття буття як хаосу, яке породжує, з одного боку, комплекс “розірваної”, “нешасної свідомості” і, як на-

слідок, проблему самоідентифікації особистості і процес дегероїзації героя (Г. Гессе, Ф. Кафка, А. Камю, Ж.-П. Сартр, А. Жид, І. Шмельов та ін.), а з іншого — прагнення до перетворення світу, ідеалізації простору, що відображає становлення індивідуальної свідомості нового типу (Д. Дос Пассос, В. Маяковський, С. Сергєєв-Ценський, В. Підмогильний, О. Довженко та ін.). Магістральний сюжет літератури вибудовувався, таким чином, на пильній увазі до внутрішнього світу особистості, до особливостей сприйняття нею дійсності, до стану індивідуальної свідомості. Така естетична установка зумовила актуалізацію в літературі внутрішнього монологу (як імітацію психологічного стану особистості), що часто досягав своєї крайньої межі (потік свідомості).

Важливо підкреслити, що процес формування художньо-естетичної парадигми модернізму знаходився в безпосередньому зв'язку з урбаністичними процесами, які відбувалися на межі століть, що викликало не тільки трансформацію системи естетичних цінностей і формування нового естетичного ідеалу, ідентичного міській свідомості, але й потягнуло за собою зміни в поетико-поетологічній системі: актуалізацію в літературі міської теми і появу безлічі міських текстів; створення міфологеми міста в процесі формування ідеалу (місто-сад, місто-сонце) і утвердження міської свідомості як нового культурного архетипу в процесі зміни героя, що відбувався в літературі; запозичення із художніх систем інших видів мистецтва нових засобів художньої поетичної образності; надання нових ознак художньому образу (палімпсестність, рухливість) і т. д.

Процес становлення художньо-естетичної системи модернізму зумовив трансформацію системи родо-жанрових форм, які репрезентували на межі століть ренесанс поезії і драми, актуалізацію гібридних родо-жанрових форм (трагікомедія та її різновиди, містерія-буф Маяковського, “нова драма” Б. Шоу як синтез драми й філософської повісті (діалогу), експериментальна драма-диспут М. Горького “На дні”, лірико-іронічна драма А. Чехова, лірична проза М. Пруста і Г. Д. Торо і т. д.). Важливо відзначити, що специфіка формування поетологічних критеріїв літератури модернізму багато в чому була зумовлена тим, що трансформація жанрової системи передбачала актуалізацію меніппеї і як жанрового провідника, і як особливої жанрової форми, що поширює свої характеристики на всю систему

жанрів<sup>1</sup>, і, нарешті, як одного із засобів створення образу індивідуальної свідомості в літературі модернізму: “У меніппеї, — зауважує М. Бахтін, — вперше з’являється і те, що можна назвати психологічним експериментуванням: зображення незвичайних, ненормальних морально-психічних станів людини, роздвоєння особистості, нестримної мрійності, незвичайних снів, пристрастей, що межують з божевільям, самогубств і т. ін. Усі ці явища мають в меніппеї не вузькотематичний, а формально-жанровий характер. Сновидіння, мрії божевілья руйнують епічну і трагічну цілісність людини та її долі: у ній розкриваються можливості іншої людини й іншого життя, вона втрачає свою завершеність і однозначність, вона перестає збігатися з самою собою” [1; 197].

Слід зазначити, що естетика модернізму відобразила процес взаємодії естетичної свідомості та літератури на межі ХІХ-ХХ століть та у першій третині ХХ ст. В цей період взаємодія літератури і естетичної свідомості стає настільки щільною, що переходить у цілісність. Розмежування естетики і літератури практично зникає. Вимальовується розуміння естетичної свідомості як свідомості, що “*обживає*” певні тенденції і напрямки у літературі, безпосередньо від них залежить і отримує назву, яка зумовлена специфікою того, що ця свідомість обживає. Більшість естетичних течій і напрямків у мистецтві межі століть та першої третини ХХ ст. розвивають *свою*, притаманну тільки їм естетику і являють модифікації модерністської естетичної свідомості. У цей період розвиток літератури продукує появу робіт, що виходять за рамки естетичних маніфестів напрямків мистецтв і виводять їх із сфери художньої творчості та філософії на рівень світогляду — “Символізм як світорозуміння” А. Белого, “Екзистенціалізм — це гуманізм” Ж.-П. Сартра, “Експресіонізм як соціальний світогляд” Б. Арватова і т. д. Естетична свідомість, таким чином, трансформується залежно від модифікацій літературного процесу та експериментів у художній творчості.

---

<sup>1</sup> За визначенням дослідників, ключовими жанровими ознаками меніппеї є: гранична свобода сюжетного і філософського вимислу, експериментальної фантастики, створення провокуючої ситуації, сполучення (*поєднання*) в ідеально-смысловому плані низького (*нищого*) і піднесеного (*величного*), “оксюморонна” побудова образів і сюжетів, скандальність і ексцентричність, соціальний утопізм, злободенна публіцистичність і т. д. Детальніше див.: Махлин В. Л. Меніппея // Літературная енциклопедия терминов и понятий / под. ред. А. Н. Николюкина. — М.: НПК “Интелвак”, 2003. — 1600 стб. — Стб.525529.



**Список використаних джерел**

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Советская Россия, 1972. — 320 с.
2. Бессонова М. Н. О способах совмещения бытийственной и трансцендентной сфер в искусстве // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — Ч. 2. — С. 371–376.
3. Бычков В. В. Модернизм // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под. ред. В. В. Быčkoвa. — М.: РОССПЭН, 2003. — С. 305.
4. Генис А. Модернизм как стиль XX века // Звезда. — 2000. — № 11. — С. 202–209.
5. Грицанов А. А., Можейко В. А. Модернизм // Постмодернизм. Энциклопедия / под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. — Минск: Интерпрес-сервис; Книжный Дом, 2001. — 1040 с.
6. Зверев А. М. Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: НПҚ “Интелвак”, 2003. — 1600 стб.
7. Кантор В. К. Расцвет и падение эпохи артистизма // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — Ч. 2. — С. 300–327.
8. Кравченко А. И. Культурология. — М.: Академический проект; Трикста, 2003. — С. 365.
9. Кривцун О. А. Эстетика. — М.: Аспект Пресс, 2000. — 434 с.
10. Левашева М. Н. Модернизм // <http://www.rcio.rsu.ru/Levacheva/>
11. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. — М.: Республика, 1994. — 384 с.
12. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы. — СПб.: Искусство — СПб, 2005. — 845 с. — С. 712–729.
13. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000. — 347 с.
14. Мерхам Д. Модернизм. Поток сознания // <http://www.modernismo.ru/1method.php>
15. Новиков А. А. Интуиция // Культурология. Энциклопедия. В 2 т. / Под ред. С. Я. Левит. — М.: РОССПЭН, 2007. — Т. 1. — С. 803–807.
16. Ольшанский Д. А. Основы идеологии модернизма // <http://anthropology.ru/ru/texts/olshansky/modern.html>
17. Пигалев А. И. Форма // Культурология. Энциклопедия. В 2 т. / Под ред. С. Я. Левит. — М.: РОССПЭН, 2007. — Т. 2. — С. 837–842.

18. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. — М.: Советский писатель, 1989. — 416 с.
19. Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. — М.: НПК “Интелвак”, 2003. — 1600 стб.
20. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1997. — С. 177.
21. Соколов М. Н. Модернизм // [http://mega.km.ru/Bes\\_98/encyclor.asp?Topic\\_mod18](http://mega.km.ru/Bes_98/encyclor.asp?Topic_mod18)
22. Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. — Лондон: ОРІ, 1990. — 431 с.
23. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость — СПб.: Алетейя, 1998. — 249 с.

*Олена Іванова*



**НАМІРИ ВИДАННЯ ЯК КОМУНІКАТОРА:  
ОРІЄНТИРИ ДЛЯ ПРОГРАМНОСТІ І ВСТАНОВЛЕННЯ  
ПРІОРИТЕТІВ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ПЕРІОДИКИ  
СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

*У статті йдеться про діяльність 10 всеукраїнських літературно-мистецьких журналів з точки зору реалізації комунікативних намірів цих видань. Також комунікативна діяльність часописів осмислюється як реалізація роботи специфічного медіасуб'єкта, що складає сегмент інформаційного простору.*

**Ключові слова:** мас-медіа, соціальні комунікації, літературно-мистецька періодика, встановлення пріоритетів медіа.

*This article is about the activity of 10 all-Ukrainian literary-artistic magazines from the point of view of realization their communicative editions. Communicative activity of these magazines is considered as realization of work of specific media subject that occupies a segment of information space.*

**Key words:** mass-media, social communication, literary-artistic magazines, setting the agenda of media.

Літературно-мистецька журнальна періодика — це (окрім іншого) наміри (інтенції), потенційні можливості й фактичні реалізації видань як специфічного медіасуб'єкта, що характеризується особливостями формату та комунікативної діяльності.

Літературно-мистецькі журнальні видання — це засіб, що забезпечує бачення одним одного всіх зацікавлених у комунікації щодо літератури сторін (актантів простору літератури, читацької спільноти, діячів соціальних полів науки й критики тощо). Це та оптика, яка або посилює можливості зв'язку завдяки чіткості передачі позиції об'єкта спостереження, або послаблює їх через деформаційні ефекти. Але це один із найдоступніших шляхів долучення до соціальних комунікацій з, для і про літературу.

Літературно-мистецька періодика — медіасуб'єкт, який бере участь у продукуванні, фіксації і просуванні статусу літератури, її функціональних і ціннісних характеристик, а також є формою репрезентації запитів соціуму щодо літератури. Така позиція літературно-мистецької періодики може бути витлумачена як посередницька місія в контексті масового спілкування. Як зазначає В. Різун, “посередники бувають двох типів: (1) байдужі до того, чому вони є посередниками, і (2) які мають свою позицію, є самодостатніми як суб'єкти посередницької діяльності, якою вони ведуть свою політику” [4: 97–98]. Посередницька, але самодостатня журналістика, на думку вченого, “має свою позицію в суспільному просторі, є активним соціальним суб'єктом, фактично виконує роль соціального владного інституту, оскільки веде інформаційну політику, бо не хоче бути засобом для інших суб'єктів суспільної діяльності” [4: 98]. Саме на таку позицію претендує сучасна всеукраїнська літературно-мистецька журнальна періодика, що, однак, потребує витлумачення.

Будучи спостерігачем, літературно-мистецька періодика здійснює концептуалізацію дійсності, формує позицію щодо неї (зокрема простору літератури), з якої і веде комунікацію. Концептуалізація трактується як витлумачення смислу явищ, що пізнаються (В. Тюпа). Якщо медіасуб'єкт не усвідомлює цього і не забезпечує формування такої позиції цілеспрямовано або його позиція є проявом концептуальної еkleктики, він стає засобом маніпуляції збоку зацікавлених у комунікації сторін, або є низькоефективним чи афункціональним комунікатором. Проте і свідомо позиція медіасуб'єкта не застерігає від маніпулятивності (жорсткості, стереотипності), але за таких умов вона є послідовною, програмною і тому може бути ідентифікована.

Концептуальність літературно-мистецького видання можна тлумачити як публіцистичність з огляду на соціальну (соціокультурну) його орієнтацію та наявність власне публіцистичних за жанровими характеристиками матеріалів як суттєвої складової даного контенту. Через публіцистичний характер власне публіцистичний твір, як пише О. Александров, — “подвійний за своєю природою: він є формою існування громадської думки як серцевини масової, буденної свідомості (онтологічний аспект) та, одночасно, формою масової САМОсвідомості, масової рефлексії (гносеологічний аспект)” [1: 285]. На думку вченого, має бути антагонізм або значна дистанція

між автором, його баченням світу (концепцією) і дійсністю (достовірним фактом), в основі якого “протириччя між реальним та бажаним, як його уявляє масова свідомість” [1: 285]. Факт трансформується в авторську концепцію дійсності, де факти осмислюються як чинник майбутнього.

Чинниками концептуальності видання є такі аспекти інформаційної політики як тип подачі інформації (позитивно-стверджуючий, критичний, полемічний, проблемний) та кут подачі інформації (кількість та характер позицій). Рівень поліфонічності (кількість точок зору і статус коментатора /журналіст, науковець, критик, видавець, лідер суспільної думки, пересічний читач, невизначений коментатор) разом зі способом коментування (однозначність — контраверсійність, декларативність — аргументованість, емоційність — раціональність, невизначеність способу коментування) та власне проблемно-тематичним полем визначають концептуальність видання, свідчать про нього як медіасуб’єкта, спостерігача.

У контексті цих питань увагу було звернено на статус коментаторів літератури на сторінках сучасної всеукраїнської літературно-мистецької періодики.

Таблиця 4.1

**Статус коментатора та кількість коментаторів літератури  
(абсолютні показники)**

Журнал Номери 2007 р.	ШО	Дзвін	Дніпро	Київ	Київська Русь
Позиція коментатора	1–6	1–6	1–6	1–6	1–6
Ззовні простору літератури	13	46	13	28	29
Зсередини простору літератури	24	29	3	20	31
Кількість коментаторів	37	75	16	48	60
Ззовні простору літератури	9	13	15	62	14
Зсередини простору літератури	7	4	18	54	10
Кількість коментаторів	16	17	33	116	24

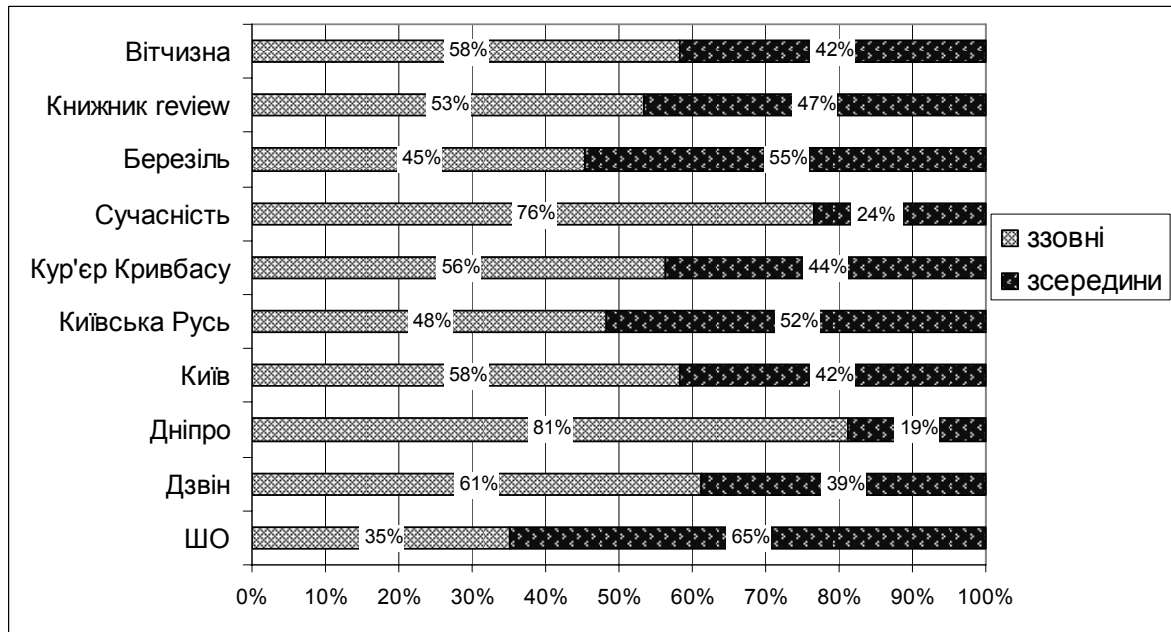


Рис. 4.1. Статус коментатора: позиція відносно простору літератури

Картина співвідношення поглядів на літературу ззовні і зсередини простору літератури, реалізованих у позиціях коментаторів на сторінках всеукраїнських літературно-мистецьких видань (Таб 4. 1. і Рис. 4. 1.), показує, що коментується література досить активно і ззовні і зсередини цього соціокультурного поля. Кількість зовнішніх коментаторів дещо перевищує кількість внутрішніх (242 проти 200 за абсолютними показниками). Проте у випадку конкретного літературно-мистецького часопису пропорція зовнішніх і внутрішніх позицій унікальна. Найбільша частка коментаторів зсередини простору літератури від загальної їх кількості у виданні — у журналу “ШО” (65%), далі йдуть “Березіль” (55%) і “Київська Русь” (52%), де ця частка складає більше половини. Найменша кількість коментаторів зсередини простору літератури у “Дніпра” (18%), “Сучасності” (24%), “Дзвону” (39%). Така ситуація означає наміри першої групи бути близьким самому простору літератури та забезпечити скорочення дистанції між читачем та митцем через встановлення безпосереднього їх контакту, з одного боку, та бажання виносити судження й оцінки літературі за законами, нею встановленими, а також схильність другої групи видань до підтримування статусу відстороненості від простору літератури, бажання бути посередником у стосунках між

читачем і митцем та прагнення оцінювати мистецтво слова за встановленими над ним критеріями. Такі видання як “Книжник review”, “Кур’єр Кривбасу”, “Київ” більше надають слово коментаторам ззовні простору літератури, хоч і ті, хто долучені до нього, також мають досить можливостей на оприлюднення власної позиції у цих часописах. Така ситуація може бути інтерпретована як схильність до збереження зовнішньої позиції по відношенню до простору літератури як провідної, але бажання компетентної і внутрішньо прийнятної для самої літератури розмови про неї.

Ще один показник має суттєве значення для осмислення цілеспрямованості діяльності літературно-мистецької періодики. Це питання кількості коментаторів. Найбільше їх у “Книжника review” (116), найменше — у “Дніпра” (16) і “Кур’єра Кривбасу” (16) за січень-червень 2007 року. Показники суттєво відрізняються один від одного, що можна витлумачити як налаштованість першого з часописів на широку дискусію про літературу і двох інших — на розмову про неї виключно з “ключовими особами”, яких обрало в цій ролі саме видання. Перша позиція — відкрита і плюралістична, друга — закрита й авторитарна. Проте ці показники свідчать також про обсяг наданих коментарів. У випадку “Книжника review” — він незначний, у випадку “Кур’єру Кривбасу” — досить солідний. Перша позиція — швидке, мобільне оцінювання літератури “тут і тепер”, друга — розважлива, ґрунтовна розмова-осмислення літератури з позиції дещо відстороненої через відсутність вузько витлумаченої актуальності. У зв’язку з цим позиція, що демонструється першим з описаних видань, може бути названа такою, що швидко втрачає свіжість, хоч і залишається актуальною, друга — такою, що надає перевагу ґрунтовності реакцій перед їхньою свіжістю. Решта видань за кількістю коментаторів (і — відповідно — за стратегіями діяльності) розташовується між цими двома крайніми точками. Досить багато коментаторів зустрічаємо на сторінках “Дзвону” (75), “Київської Русі” (60), досить мало — у “Сучасності” (17), “Вітчизні” (24).

Програмність діяльності, реалізація певної настановчої дії (М. Мак-Комбс) — це трансляція протягом комунікації певних тез (актуалізація тем і проблемно-тематичних ліній), які спрямовуються на усіх учасників комунікації та сприяють формуванню їх уявлень про світ, а також консолідації, солідаризації кожної зі спільнот:

“Процес настановчості... є вагомою частиною споглядальної ролі медій — джерела значної частини наших знань про навколишній світ. Але, окрім цього, настановчість має велике прикладне застосування для досягнення соціального консенсусу й культурної трансляції” [2: 200].

Ефекти настановчості — це надання особливого статусу певним темам, думкам, позиціям, інформаційна їх інтенсифікація, яка працює селективно і дуже часто реалізується як стереотипізація образу явища чи процесу. Настановчість претендує на визначення кругозору аудиторії МК, постачає їй матеріал для щоденних міркувань, підштовхує до прийняття рішень. Настановчість окремого ЗМК, перебуваючи в інформаційному потоці, долучається до формування міжмедійної настановчості (М. Мак-Комбс).

У медіа-енциклопедії “Публіцистика. Масова комунікація” ефекти настановчості описуються як трансляція послань, зорієнтованих на переконання. “Загалом переконання стосується ситуацій, у яких поведінку модифікують символічні трансакції, тобто послання. Послання можуть апелювати як до розуму, так і до почуттів осіб, яким потрібно переконати. Хоча також існують ситуації, в яких безпосереднім або опосередкованим чином здійснюється тиск задля досягнення мети переконання, проте в разі спроб, які здійснюються через мас-медіа, зазвичай йдеться про переконання, що спрямовано на добровільне схвалення чи прийняття установки і поведінки, що їх пропонують послання” [3: 566]. Йдеться про розрізнення умов виникнення переконання: переконання як формування нової установки чи способу поведінки; переконання як посилення поглядів, установок та способів поведінки, які вже наявні у індивіда; переконання як змінення поглядів, установок, способів поведінки.

Натомість слід звернути увагу на те, що в питаннях впливу послань важить, з одного боку, “порядок денний”, верстка інформації, на чому зараз і буде зосереджена увага, а з іншого — компетентність та авторитет комуніканта, індекс довіри до нього. Поступова втрата автономності простору літератури (а разом з нею й авторитетності) екстраполюється й на журнали, що пишуть про літературу: їхній статус не надто авторитетний, а послання не надто очікуються аудиторією, хоч і не позбавлені настановчих дій.



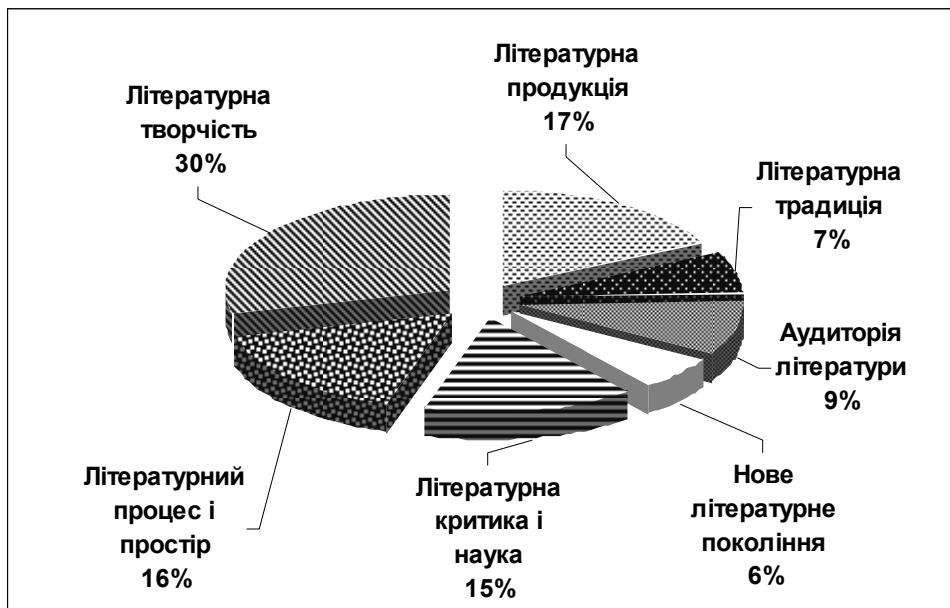


Рис. 4.3. Літературна проблематика: проблемно-тематичні лінії літературно-мистецької періодики України

Літературно-мистецька періодика здійснює настановчі дії у вигляді трансляції різними типами комунікантів-коментаторів (ззовні і зсередини простору літератури) закликів до активності (як мистецької, так і читацької спільноти, а також влади, суспільства загалом) та констатацій стану справ у просторі літератури й соціокультурному контексті.

Найбільша частка послань стосується літературної творчості (30 %) та літературної продукції (17 %), — зокрема протистояння митців і кон'юнктурників, розгулу мистецької сваволі, ремісництва (трюкацтва, графоманії), панування маскульту. Долучаються до обговорення цієї проблематики переважна більшість всеукраїнських літературно-мистецьких часописів. Проте вони мають різні комунікативні наміри. Активіст цього руху — “Кур’єр Кривбасу” — демонструє жорсткість в оцінках і судженнях (падіння честі літератури, зубожіння, руйнація), маючи на меті посилення поглядів, установок та способів поведінки аудиторії, яка має чітко розрізняти літературу й мистецький непотріб, користуючись вже наявними (сформованими і журналом зокрема) уявленнями про мистецькі вартості, аби у сучасному літературному процесі не пропустити цінного. Це установка на боротьбу з “дальтонізмом критеріїв”, для якої не гріх бути

принциповим і жорстким. Думка звучить так: має бути критерій і досвід класики, які й надає видання. “Київ” також, будучи “гострим на язик” у питанні послань про літературну творчість, теж працює на посилення поглядів, установок та способів поведінки, які вже наявні в аудиторії, проте це, швидше, бажання відмежуватися від усього нового в літературному житті і плекати підходи до творчості, характерні для минулих часів. Схожу позицію займає і “Дзвін”. Журнал “ШО” зосереджується на меседжах про творчий процес через творчий досвід визнаних і авторитетних митців, які широко і відкрито діляться думками про *що* та *як* у мистецтві слова. Цим видання демократизує стосунки митця і публіки, робить більш уважними один до одного, а також сприяє розвитку творчих амбіцій у тих, кому література не байдужа. “Київська Русь” презентує послання як спрямовані на формування нової установки чи способу поведінки аудиторії, адже звертається до молодого покоління читачів, яких прагне сформувати. Для “Книжник review” переконання явно є стратегією змінення поглядів, установок, способів поведінки реципієнтів, через що його послання завжди мають установку на те, як треба, а не лише констатацію того, що не так. Наприклад: письменники мають вчитися писати легко і невимушено; “Коронація слова” може стати майданчиком реального змагання для митців; Україні потрібна власна дитяча книга, фантастика, гумористика; слід зайнятися питанням розповсюдження книги. До речі, на думку журналу “Київ”, рейтинг книг — вівісекція літпроцесу, — протилежна до презентованої “Книжником review” установка, що свідчить про різні бачення виданнями того, що відбувається і що має відбуватися в нинішньому житті літератури.

Про літературний процес і літературний простір також точиться досить багато розмов (16 %). Серед висловлюваних позицій такі: літературний простір в Україні не сформовано; запізніле здобуття самостійності позначається на літературі необхідністю доводити своє право на існування. Дещо в такій постановці питання літературно-мистецькою періодикою видається парадоксальним. Простір літератури не сформовано, проте видання, що слідкують за життям цього простору, бачать різні його сегменти, помічають в ньому різних “гравців”, оцінюють в ньому різне і по-різному, то як буде формуватися цей простір!?

“Київська Русь”, констатує факт неструктурованості культурного (і літературного) простору усвідомлення такого стану речей письменниками і читачами, своєю діяльністю збирає українські “літературні землі”, аби нова українська література пододала наявний розрив внутрішнього простору літератури і зовнішніх контактів національного мистецтва слова. “ШО” переконує, що мистецтво слова має розвиватися без впливів і зовнішніх підтримок, які найчастіше шкодять природності і автентичності поступу літератури. “Книжник review” звертає увагу на колонізаційні тенденції, що позначаються на формуванні внутрішнього літературного простору сучасної України та говорить про необхідність долати периферійність, необхідність формувати нові (поза столицею) зони активності літератури, зокрема як про книжкову столицю Україні видання з приємністю пише про Львів. Видання бачить шлях української літератури (і книги загалом) як шлях між Сцилою і Харибдою, — між імперським і провінційним впливом. “Київ” охоче транслює в якості “порядку денного” думку про об’єктивні труднощі української літератури на шляху формування самостійного шляху розвитку, чим до певної міри перекладає відповідальність.

Літературна критика і наука про мистецтво слова теж цікавить часописи (15 %). Зокрема послання літературно-мистецької періодики орієнтовані на засудження тенденцій, що мають місце у цих сферах: наука і критика не розуміють нового, часто проявляють непрофесіоналізм, необізнаність; наука схильна до канонізації класики, а критика — до перетворення на рекламу. Про це пишуть “Кур’єр Кривбасу”, “Книжник review”, “Березіль”.

Аудиторія літератури хвилює періодику (9 %). Журнал “Київ”, в контексті своєї програмності, констатує розрив аудиторії з літературою, “Кур’єр Кривбасу” помічає неготовність читачів до серйозної літератури, але згоден наявний у них потенціал розвивати. “Київська Русь”, що уважно слідкує за новими літературними і соціокультурними вітрами, з сумом визнає, що звичка читати сьогодні швидше нездорова, важко бути читачем у сучасності, тому прагне сформувати умови для набуття аудиторією досвіду продуктивного, збагачувального читання. “Книжник review” помічає іншу тенденцію: читати українською стає модно, хоч і визнає, що вартої уваги книги небагато, а читацька аудиторія невелика. Як зазвичай видан-

ня подає своє бачення виходу з такої ситуації: слід змінювати викладання літератури.

Щодо літературної традиції (7 %), то видання визнають аномальність ставлення сучасної культури до минулих здобутків. Для “Дзвону” очевидною є копіювання європейських традицій, натомість “Київська Русь” запевняє, що орієнтири втрачено. “Кур’єр Кривбасу” та “Вітчизна” констатують поривання з традицією та відсутність в Україні неперервності в засвоєнні культурного спадку. “Березіль” переконує у тому, що саме з ретроспективи з’являється перспектива, тож слід традицію зберігати, зокрема зусиллями літературно-мистецьких часописів.

Про нове літературне покоління (6 %) охоче говорить “Київська Русь” як про тих, хто має інші риси і кого сьогодні не бачать: не помічають або зосереджуються на власних уявленнях (заангажованих, стереотипних) про них. Журнал “Березіль” запевняє у тому, що молоде літературне покоління не знає авторитетів, є безвідповідальним.

Програмність і настановчість діяльності сучасних літературно-мистецьких часописів України свідчить, що вони формують різні “порядки денні”, хоч і спрямовують свою увагу на спільний об’єкт, — простір літератури. Значною мірою (особливо це стосується старшого покоління літературних часописів України) програмність і настановчість формується світоглядними установками їх редакцій. Це означає, з одного боку, трансляцію послань, які для видання складають царину переконань, власних уявлень про соціокультурні процеси, через що образ літератури на їхніх сторінках ризикує бути / є міфологізованим, а з іншого боку, настановчість не є програмою інформаційної діяльності, що свідомо обирається, глибоко осмислюється і послідовно, професійно втілюється. Маніпулятивні ефекти виникають також як ангажованість самої позиції, а не результат розробленої стратегії діяльності. Література нерідко є не лише предметом обговорення, а й засобом (чи приводом, контекстом) обговорення інших питань, — соціальних, світоглядних зокрема.

Загалом літературно-мистецькі видання бачать різні сегменти простору літератури, помічають різних актантів, коментують у різний спосіб помічене, тому не створюють конкуренції на медіа-ринку щодо інформаційної політики. Одним з підтверджень таких уявлень можуть стати дані щодо книг, які були прокоментовані на сторінках

10 всеукраїнських літературно-мистецьких часописів протягом січня — червня 2007 року.

З 599 книг, які привернули увагу 10 видань за півроку лише 48 (7 %) виявилися цікавими декільком виданням одночасно. Серед тих, хто найчастіше коментує книги, які цікавлять не лише його, можна назвати “Книжник review”, “Кур’єр Кривбасу” та “Київська Русь”, ті видання, що належать до молодшого покоління літературних часописів України. Саме вони найчастіше й стають цікавими широкій аудиторії поціновувачів мистецтва слова, хоч і не є конкурентами один для одного.

Моніторинг літературно-мистецької журнальної періодики України засвідчив відсутність дискусії про літературу між окремими гравцями цього сегменту інформаційного простору. Попри суттєві розбіжності у баченні простору літератури видання не продемонстрували зацікавленість у обстоюванні власної концептуальності й настановних дій.

Дані щодо коментування книг на сторінках літературно-мистецьких видань також свідчать, що події, репутації, іміджі, статуси літератури створюються не тут, не у періодиці, яка пише про неї, адже відсоток прокоментованого і масштаб коментування — доволі скромний.

#### **Список використаних джерел**

1. Александров О. В. Тези до теорії публіцистики / Олександр Александров // Діалог : Медіа студії : Збірник наукових праць / [За заг. ред. О. В. Александрова]. — Вип.6. — О. : ОРІДУ НАДУ, 2007. — С. 282–288.
2. Мак-Комбс М. Встановлення пріоритетів : масмедії та громадська думка / Максвел Мак-Комбс ; [Пер. з англ. М. Давиденко]. — К. : “К. І. С.”, 2007. — 256 с. ISBN 966–7048–48–9 (укр.) ISBN 0–7456–2313–1 (англ.)
3. Публіцистика : Масова комунікація : Медіа-енциклопедія / [За загал. ред. В. Ф. Іванова]. — К. : Академія Української Преси, Центр Вільної Преси, 2007. — 780 с. ISBN 996–7181–95–2
4. Різун В. В. Маси : Тексти лекцій / В. В. Різун. — К. : ВПЦ “Київський університет”, 2003. — 118 с. ISBN 966–594–164-X

*Ярослав Поліщук*



**ПРОБЛЕМА ВПЛИВІВ ТА ОРИГІНАЛЬНА  
СТИЛЬОВА МАНЕРА МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Етапне значення Михайла Коцюбинського у розвитку новітньої української прози сьогодні ні в кого не викликає сумніву. А проте рівень індивідуальної поетики, стилю, художньої мови письменника аж ніяк не можна вважати доглибно дослідженим у нашій літературознавчій науці. Відтак це завдання лишається актуальним на перспективу. Якщо в попередні десятиліття дослідників цікавили головно соціологічні оцінки та ключі інтерпретації (аж до вульгарно-соціологічних, звісно), а від 90-х років ХХ ст. їхню увагу більше привертала загальні визначники модерності/немодерності письменника, то нині час на вникливий аналіз філігранної прози Михайла Коцюбинського на рівні її мікропоетики та риторики, який відкрив би принаймні окремі секрети майстерності автора “*Intermezzo*”.

Досі чимало написано про Коцюбинського як переємника традиції реалістів ХІХ століття — І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного [5; 6; 14], з одного боку, та про засвоєння ним уроків західних імпресіоністів [1; 10; 18], з іншого. Особливого наголошення потребує, однак, факт, що у зрілій творчості новеліст був цілком відпорним щодо різноманітних впливів, він виробив власну оригінальну систему поглядів та дуже цінував у собі риси індивідуального. У цій розвідці ставимо собі за завдання вказати на естетичні аспекти творчості майстра, котрі великою мірою визначили жанростильову оригінальність його прози.

Ще прижиттєві критики одностайно відзначали новаторство кращих текстів М. Коцюбинського, зокрема в царині мови і стилю, де він, не маючи надійного опертя в рідній літературі, брав собі за зразок творчість європейських майстрів. Унаслідок такого розширеного кола творчих пошуків “європейськість” Коцюбинського стала питомою

ознакою його прози: вона не виглядала формальним та поверховим впливом, а цілком органічно вкладалася в річище письменникового стилю, відповідала системі його етичних та естетичних цінностей [18, 134].

Будучи новатором у стильовій манері, письменник водночас унікав епатажних заяв та маніфестів, на якій була щедрою тогочасна доба. Що більше, він публічно не декларував протиставлення традиції української прози ХІХ століття. Зрілі художні тексти (1900-х та початку 1910-х років) новеліста виглядають значно радикальнішими від побіжних критичних оцінок. Але особливість цих текстів у тому, що вони багатозначні й можуть проектуватися принаймні на кілька рівнів сприйняття, — отже, певною мірою задовольняли цілковитих опонентів у дискусіях про модернізм та його защеПЛення на українському ґрунті. Прихильники традиційної манери вбачали у Коцюбинського ознаки реалістичної прози: сюжетність, соціальну проблематику, персонажні схеми, а головне — добротну, докладно виписану й диференційовану в устах героїв, мову. Модерністи ж, навпаки, захоплювалися впровадженням нових оповідних технік, нових художніх форм та прийомів, — тим, чого гостро бракувало не тільки попередникам, а й у сучасникам Михайла Коцюбинського, попри їхні гучні модерністичні декларації. Вважаючи його паном форми й неперевершеним артистом, молоді звертали увагу на близькість текстів автора “*Intermezzo*” до засад європейського модернізму, характерних культурів естетизму (з потребою естетизувати доти неосвоєні мистецтвом сфери буття), індивідуалізму (з неодміним революціонізуючим чинником емапсації особи, звільнення од суспільних та морально-етичних стереотипів), чуттєвості (включно з девіантними станами психіки, зі спробами художньо матеріалізувати не лише процеси свідомості, а й механізми підсвідомого) тощо. Таким чином, і ті, й інші знаходили у прозі Михайла Коцюбинського симпатичні їм риси, залишаючи поза увагою те, що їх не влаштовувало, або ж вважаючи другорядним те, що не вписувалося в їхні оцінкові стандарти.

Один із найважливіших художніх прийомів, до яких вдається Коцюбинський, полягає у створенні незавершеного, відкритого, динамічного образу, на відміну від традиційної прози ХІХ ст., що тяжіла до чіткого й однозначного образу. Взагалі, майстер прагне перебороти стереотип, ґрунтований на усвідомленні дійсності як сталої,

об'єктивно зумовленої константи для творчості. Для нього “життя” зовсім не вичерпується фіксованим, одновимірним уявленням, що, до того ж, сковане каноном попередників, від якого неможливо відступитися. Прагнучи оновити рідну літературу, автор “Цвіту яблуні” доходить висновку про актуальність іншого письма, яке б унаочнювало життя як постійний, невгавний процес. Заодно відбувається радикальна зміна оптики самого автора: замість позиції стороннього, об'єктивного спостерігача він обирає таку форму автопрезентації, яка не вимагає цуратися індивідуальності, суб'єктивних смаків та уподобань, тобто відкриває приватний, *суб'єктивно-творчий* вимір категорії часу, що постулює цінність “кожного моменту життя”, на відміну від абстрактного розуміння дійсності взагалі, у типових її виявах, як це сповідували попередники.

Варто підкреслити, що в цьому значенні Коцюбинський не тільки симпатизує модерністичним ідеям, він виступає своєрідним надолужувачем тих втрат, які мала українська література ХІХ століття, що не змогла розвинути різних форм та якостей реалізму, обмежена та дискримінована в умовах колоніального існування. Адже саме в останніх десятиліттях класичного сторіччя європейська художня проза здійснила рішучий естетичний прорив, засвоюючи численні, причому дуже ефективні для перспективи її розвитку, формально-стилістичні експерименти, апробуючи різні мистецькі техніки в зображенні людини, освоюючи зокрема синестезійні ефекти та поєднуючи впливи різних мистецтв у художньому слові тощо. “Розмаїтість, часта зміна, взаємозамінність означень творчості вказують на складність, яку письменники кінця ХІХ — початку ХХ ст. відчували при ідентифікуванні свого слова в умовах зсуву, що ними переживався, розімкненості культури. Рубіж віків не тільки сформував особливий тип “критика як художника” (визначення Вайлда) та “поета роздуму”, не тільки ослабив водорозділ між творчими спеціалізаціями (романом та драмою, есеїстикою та романістикою, поезією та прозою), але й змішав до певної міри літературу і філософію, текст та релаксію про те, як він став можливим” [2, 26].

Між іншим, такий досвід переважно набувався в рамках розвитку реалістично-натуралістичних художніх практик, які в цей спосіб багатувалися та врізноманітнювалися в Європі. Українська белетристика навіть на межі століть не могла похвалитися багатством подібного



досвіду, тому-то для неї уроки Золя, Мопассана, Флобера чи По лишилися актуальними й тоді, коли ці авторитети поступилися популярності новітнім — Ніцше, Ібсеніві, Гамсунові, Вайлдові, Пшибишевському. На тлі свого часу М. Коцюбинський виглядає одним із тих, хто досить успішно абсорбував новітні поетикальні пошуки в літературі та послідовно впроваджував їх у дискурс національного письменства. Хоча творчість письменника не є великою в об'ємному значенні, та й у жанровому сенсі вона не може претендувати на універсальність, проте вироблення автором “*Intermezzo*” нового оригінального стилю мало неоціненне значення для українського письменства в ситуації естетичного перелому, У цьому стилі своєрідно поєдналися елементи модерної поетики, котрі на межі віків були засвідчені у ліричній та психологічній прозі, драмі ідей чи настроєвій поезії [18, 117].

Проблема естетичної якості творів Михайла Коцюбинського своєю неоднозначністю характерно відбиває суперечності з дефініцією модернізму взагалі. Принаймні упродовж останніх десятиліть дослідники новітньої літератури та мистецтва намагаються усталити межі та критерії цього складного явища, однак при цьому їм не вдалося дійти солідарних висновків. “Видається, що труднощі, пов’язані з окресленням його (модернізму. — Я. П.) сутності, простору та хронології, віддзеркалюють в якомусь метафоричному сенсі плюралістичний характер мистецтва ХХ ст., його досі небачену багатовекторність та багатозначність, викликану потуповим розкладанням традиційних естетичних вартощів” [17, 10–11], — завважує сучасний дослідник. Справді, нашарування багатьох значень та конотацій спонукало до розмивання категорії модернізму. Навіть у добу Михайла Коцюбинського це поняття вживали довільно, а рух новаторів, протиставлений зужитим літературним формам, означували по-різному. Дискусія про різноманітні “ізви” триває, як бачимо, й досі.

Сказане вище може слугувати мотивацією поміркованої позиції Михайла Коцюбинського в літературних дискусіях, а також його зосередженості на виробленні гнучкої художньої форми, яка дозволила б відтворювати тонкі нюанси внутрішнього життя та переживання персонажа, а не лише побут та фабульну дію. У трактуванні життя письменник розширює діапазон обсервації попередників, але водночас він заперечує стереотип, поборює шаблонне розуміння дійсності як предмету художнього зображення. У цьому його постава цілком

суголосна позиції європейських майстрів останніх десятиліть ХІХ століття, які, кожен по-своєму, реформували літературний канон.

Очевидно, найвиразніше позиція Михайла Коцюбинського проявилася під час полеміки 1903 року, пов'язаної із задумом нового літературного альманаху, який письменник оголосив разом з молодшим літературним побратимом Миколою Чернявським. У редакційній відозві делікатно, але досить чітко наголошувалося на потребі оновлення літератури. Ішлося про невідповідність етнографічно-побутової манери та конвенційного письма “для народу” поточним завданням культурного розвитку українців. Схиляючи колег-письменників порушувати теми з життя інтелігенції, автори відозви прагнули розширити не лише тематичні обшири рідного письменства, а водночас дбали про його поетикальне оновлення, адже нова тематика вимагала б пошуку нових виражальних засобів. Ініціатори нового альманаху, який мав називатися “З потоку життя”, мріяли про такого імпліцитного читача, котрий мав би стати поцінувачем літератури найвищої проби, і цю свою мрію вони проектували на конкретну історичну ситуацію, сподіваючись мобілізувати наявні літературні сили. Через те констатували, що “інтелігентний читач... в останні часи значно виріс”, а відтак заявляли про його зростаючі запити: “Вихований на кращих зразках європейської літератури, такої багатої не лиш на теми, а й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності, бажав би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і т. ін.” [9: 5, 280–281]. Ця абстрактна, до того ж пом'якшена евфемізмами програма була, власне кажучи, проектом впровадження національного модернізму. Щоправда, молодих adeptів модернізму не задовольняв надто обережний та ухильний її тон. Імовірно, Коцюбинський брав до уваги консервативні переконання частини адресатів та хотів уникнути гострої полеміки поміж прихильниками старого й нового стилів.

Утім, полеміка 1903 року не вичерпує питання про естетичні погляди М. Коцюбинського. Проте вона маркує важливі аспекти, до осмислення яких письменник звертався багатократно, ясна річ, уточнюючи та верифікуючи окремі позиції. Якщо на початку 1890-х років він, як свідчить художня проза того періоду, він був іще одно-

думцем Івана Нечуя та Панаса Мирного щодо функції літератури, то вже наприкінці цього десятиліття має істотні розбіжності з їхніми поглядами. Не виключаючи з поля зору міметичного елемента (правдоподібності, відтворення життя), Коцюбинський також не цурається естетичного чинника; вважає, що література повинна бути еталоном краси й приносити задоволення читачеві. Такий погляд відбився в одному з його дописів до “Волині” 1898 року. Коцюбинський тут переказує судження популярного німецького критика Макса Нордау, але, як варто гадати, робить це співчутливо, поділяючи слухність цієї думки: “... Целью искусства должно быть возвышение народа в его собственных глазах; лишь придерживающееся реальной почвы идеальное искусство может дать современному человечеству то, в чем оно более всего нуждается, — средство достигнуть полноты жизни” [9: 4, 104]. Самодостатня вартість літературного твору стає аксіомою для пізнього Коцюбинського: хоча письменник не декларує цієї засади, вона виразно втілена в його художніх текстах, зорієнтованих на інтелегентного, інтелектуально розвиненого сприймача і здатних задовольнити його інтерес.

У з’ясуванні естетичних орієнтацій письменника, певна річ, стають у пригоді власні свідчення, зокрема щодо його літературних лектур, щодо авторитетів, якими захоплювався в окремі періоди. Правда, ситуація тут не така однозначна, як могло би видаватися. Слід брати до уваги, по-перше, фрагментарність таких даних, а, по-друге, їхню програмованість, залежно від мети та адресата висловлювання. Взагалі, в листах та біографічних матеріалах вказується досить поважне й різноманітне коло літераторів, які вплинули на смаки Михайла Коцюбинського. Загальну тенденцію можна сформулювати таким чином: якщо для раннього Коцюбинського найважливішими були українські письменники (Шевченко, Марко Вовчок, Нечуй-Левицький, Куліш, Панас Мирний), то на межі століть предметом його захоплення стають західноєвропейські та російські автори, а після 1905 року — північно- та центральноєвропейські майстри. Кожна з цих орієнтацій мала свої особливості й свою мотивацію, що важко розкрити у стислому формулюванні. Можна тут удатися до визначення Сергія Єфремова з його передмови до видання 1922 року, застерігаючи, однак, що воно дещо спрощує ситуацію впливів. Єфремов розрізняв різновекторні тяжіння прозаїка, що певною мірою спричинило його широкі горизонти й уні-

версальний характер творчості. Але думка критика тяжіла до втискування “впливів” у певні культурні ніші, що може виглядати дискусійним. “Од українського реалізму взяв він твердий сталий ґрунт, ясність думки та інтерес до громадянської трактовки тем; од французького натуралізму — тверезий погляд на безбоязке шукання потрібної йому краси всюди, куди може зазирнути око художника; од російських письменників новітнього часу — їхню витончену техніку та глибокий інтерес до психологічних проблем; од північних велетнів — чітке, ясне письмо разом з тим глибоким символістичним пантеїзмом, якого зразки майстерні маємо, наприклад, у Гамсуна” [4, 237–238].

На раннього Коцюбинського, крім українських авторів, справили поважний вплив також російські. У рамках народницької літератури його приваблювала белетристика Гліба Успенського, Федора Достоевського, Лева Толстого. На межі століть улюблені автори — Антон Чехов, Володимир Короленко, Максим Горький. Саме цим трьом Коцюбинський надсилає щойно одержану з видаництва “Вік” свою збірку 1903 року, — першу книжку, видану в Росії, — сподіваючись на їхні оцінки, котрі для нього багато важили. Можна висловити припущення, що російська література дуже посприяла становленню стилю письменника, його роботі над словом, авторедагуванню. Адже на той час російська белетристика мала досить пристойний культурний рівень, а прихід нового покоління, зокрема Чехова, означив формат точного, лаконічного письма, рафінованого стилю. Ці уроки дуже придалися молодому Коцюбинському, спонукали його дбайливо обробляти кожне слово, кожен образ, незважаючи на те, що загалом тогочасна українська література таких вимог не ставила та нерідко задовольнялася невибагливим рівнем стилістичної майстерності.

Характерно, що з часів шкільної науки Михайло Коцюбинський виніс переконання про *художню вартість* твору як основний критерій його оцінки. Мабуть, це допомогло уникнути некритичного впливу російської літератури з її акцентованою тенденційністю, — на відміну від багатьох сучасників, як-от Борис Грінченко, Павло Грабовський чи навіть, певною мірою, Іван Франко. Цю позицію Михайло Коцюбинський послідовно відстоював та розвивав протягом усього творчого життя, не зраджуючи їй. Саме через те зумів стати бездоганним майстром форми, не замінюючи літературної вправності педалюванням злободенних мотивів. Зумів зберегти власне коло проблематики,

не улягаючи загальній моді на політичні чи соціально-етичні теми, не збиваючись на популярний пафос, позичений з актуальної публіцистики. Даремно радянські дослідники намагалися приписати йому революційну, марксистську тенденційність, — якщо її відкидав Коцюбинський уже замолоду, то у зрілій творчості й поготів не приймав цієї засади. Так, він не апологетизує протагоніста новели “Невідомий”, революціонера-терориста: хоча героїчні й патетичні моменти присутні в цьому творі, проте насвітлюється й інша сторона — почуття страху, сумніву, відчаю, які переживає герой. Так само немає захоплення революцією в повісті “Fata morgana”, де зі страшною силою зображено драму надій та розчарувань селян, без жодного прикрашання ситуації. Ба більше, як твердить Н. Над’ярних, у повісті виразно проявляється відраза та застереження автора щодо революційних подій: “Більш убивче, як у Коцюбинського, резюме екзистенційної реалізації “я” впливати на історію через революцію (в революції) мені не спадає на пам’ять, при всьому багатстві літератури з подібною відповідальною проблематикою” [13, 292].

У французьких натуралістів Коцюбинському імпонувало широке розуміння реалізму, реальності, — не як побутописання чи фотографії, а як багатогранного художнього образу в усіма ознаками умовності. Замість заексплуатованого в белетристиці ХІХ століття сухого раціоналізму французи переносять акценти на чуттєво-емоційний світ, що виявляється незглибимим джерелом образів, багатих, таємничих та неоднозначних. Вони врізноманітнюють свої твори ефектами живого чуттєвого пізнання — сприйняття світла, кольору, руху, настрою тощо, зазначаючи, як по-різному, часом у кардинально відмінний спосіб, реагують персонажі на такі подразники. У цьому значний поступ засвідчили молодші учні Е. Золя, як-от Г. Флобер та Г. Мопасан. На відміну від Золя, якому його молодші колеги у знаменитому “Маніфесті п’яти” (1888) закидали втрату темпераменту в зображенні дійсності, естетичні пошуки нової хвилі зосередилися на поверхових, візуальних ефектах. Відбулася дуже цікава й посутня зміна оптики — замість об’єкта зображення акцент переносився на суб’єкт, тобто на самого художника, а розуміння форми збагатили відчуття кольору, миттєві ефекти. Ці новації прийшли під впливом малярського експериментаторства, котре саме тоді переживало бурхливий вибух у творчості імпресіоністів.

Окрім програмної позиції французьких натуралістів, українського автора приваблювала широка шкала впроваджених цими авторами мовно-стилістичних прийомів, які він уважно вивчав. Також його вражала філігранна обробка форми, достеменно шліфування кожного слова та речення. Так, письмо Флобера ставив у приклад, розмовляючи з чернігівською творчою молоддю, що зафіксовано у спогадах [15, 199]. В 1890-х роках Коцюбинський сприймав Золя, Мопассана, Бурже як авторів, на прикладі яких слід навчатися майстерності [9: 5, 163]. Характер рецепції французької літератури дає відчутти, наприклад, відгук про Мопассанову повість “На воді”, яка так захопила письменника взимку 1898 року: “Яка це гарна, чаруюча річ, скільки в ній поезії, гнучкої думки, блискучих місць і фарб! Чудова річ, варто перечитати” [9: 5, 158–159]. Не вникаючи в теоретичні дискусії, Михайло Коцюбинський, проте, керується добрим естетичним смаком, а французька література дає йому велику естетичну насолоду. У цей час він сприймає її в річищі реалізму, а точені у пресі дебати у зв’язку з проникненням на російський ґрунт декадентства спонукають навіть до запевнення, що не піде “далі реалізму, далі Мопассана” [9: 5, 183].

Попри цю простодушну заяву, Коцюбинський усе ж “пішов далі”, причому вже за кілька років, коли відчув у собі більші творчі сили та можливості, які не могли задовольнитися рамками побутопису ХІХ віку. Але це відбудеться в 1901–1902 роках, натомість на межі століть орієнтація на французьку літературу послужила за визначальний чинник перехідного періоду. Вплив натуралізму, зокрема Мопассана [7] означає, либонь, хронологічну й естетичну межу, поза якою вже не можна буде вживати слова “вплив” без лапок, позаяк лектури Михайла Коцюбинського стають щораз більшою мірою плюралістичними, а його творча ідентичність постулює помітне дистанціювання щодо них.

Звільняючись від народницького канону 1890-х, Коцюбинський шукав нової формули літератури, — не лише незалежної, але й опертої на дійсності, що побачена іншими очима, зором художника. Відтак йому близьке було завдання творчості, яка не копіює дійсність, а дає її естетично досконалий образ. Така дефініція, здається, цілком задовольняла Михайла Коцюбинського на грані ХХ століття, у перехідній фазі — і для його таланту, і для всієї української літератури. До речі, естетичні уроки французького натуралізму стали в той час продуктив-

ним досвідом для багатьох європейських літератур, — не лише молодих, як українська, а й добре вироблених, як німецька чи російська.

Своєрідною пуантою літературних впливів, коли вони, з одного боку, є дуже сильними та виразними, однак, з іншого зіштовхуються з власними сформованими поглядами та виробленими художніми прийомами, дослідники вважають 1902 рік у творчій біографії Михайла Коцюбинського. Так, Микола Зеров писав про безперечний вплив стильової манери та ідейності Антона Чехова, якого зазнав у цей час письменник, розкриваючи цю тему на прикладі аналізу тексту новели “Лялечка”. Видається, що критик подекуди надто згущував фарби, але в основному він мав рацію, зазначаючи, що в Коцюбинського проявляється власна, вироблена попереднім літературним досвідом, манера. Варто наголосити на сильній індивідуальній відпорності щодо впливу, яку завважував М. Зеров на прикладі тієї-таки “Лялечки” (за всієї перехідної функції цього твору в еволюції письменника): “Заражаючись Чеховим, повторюючи окремі його звороти, ситуації, український автор одночасно протривить йому, бореться з його засобами і цілком його письменницькою технікою не переймається” [3, 732].

Після 1902 року дезорієнтація перехідного періоду минула. Наскільки слушною є щодо цього теза про “творчий перелом” письменника, як це формулювали дослідники 1920-х років? Перехід від реалізму до імпресіонізму відбувався радше в еволюційному трибі — не коштом радикальної переорієнтації, а через поступове розширення художньої оптики й розвиток засвоєних умінь та прийомів психологічного аналізу й живописання словом. Адже, з одного боку, елементи нової поетики проявлялися вже у творах 1890-х років. З іншого ж, принципи реалістичного зображення лишилися в активі письменника й він надалі, час до часу, звертався до них, переосмислюючи, що-правда, функціонально. Багато нового впроваджується в літературу під впливом живопису імпресіонізму, й ці пошуки дуже захоплюють Коцюбинського, виявляються дивно співзвучними його власним, може, не цілком усвідомленим, інтенціям. Тому-то манера його письма відбиває разючу відмінність від стилю 1890-х років, передовсім у програмовому “Цвіту яблуні” (1902), який може правити за своєрідний маніфест нової української прози. Лірично-психологічна проза перших років ХХ сторіччя відбиває дуже істотну зміну в поетикально-

му ключі: Коцюбинський бере за основу тропи, які своєрідно синтезують враження (наприклад, зорове, слухове, дотикове, а часом також інтуїтивні чи підсвідомі порухи). Не менш разюча зміна ідеологічної орієнтації, яку прозраджує вперше новела “Лялечка”: прозаїк більше не адорує культ народу й доволі критично ставиться до народницької доктрини взагалі.

Це безперечні ознаки творчої зрілості Михайла Коцюбинського. У спогадах М. Чернявського зафіксована свідомо своєї ролі постава письменника, який прагне постійно розширювати свої пізнавальні горизонти, стежачи за новинками й навіть літературною модою, проте так само вміє контролювати свої захоплення й пильнує чистоти та порядку у власній творчій роботі. “...В той час Коцюбинський кінчав студювання західноєвропейської літературної творчості. Узяв, що міг, з неї, найбільше скористався з школи Флобера. Написав своє блискуче полотно “На камені” й переходив до студювання північноєвропейських письменників: данських і скандинавських, головним чином Кнута Гамсуна. В гармонійні тони його поезії починав вриватись дисонанс, на палітрі його з’являються темні фарби. Але те й друге поки що не псувало вроди його музи, не знесилювало, а тільки надавало їй незагальний вигляд, освічувало її одблиском страждання” [16, 26]. Молодший літератор констатує стан творчої рівноваги, коли автор “Intermezzo” повносило засвоює уроки інших літератур, однак проявляє також добре вироблений смак і міру щодо ймовірних впливів та інспірацій.

До сказаного варто додати бодай кілька уваг, що стосуються творчої психології Михайла Коцюбинського. Його найбільшою драмою була розірваність поміж літературою і життєвими потребами. З одного боку, Коцюбинський відчував письменницьке покликання, мав насолоду од творчої праці та хотів присвятити себе їй. З іншого, свого вимагали й інтереси служби, й родинні обов’язки, і громадські справи — причому, у відповідних ролях письменник виступав не лише з принуки, а й з доброї волі, отримуючи задоволення од звичайних щоденних вражень. Більше того, він не був кабінетним діячем, тому важко було обмежити себе у спілкуванні з родиною, товаришами, в культурних запитах, подорожах. Словом, Коцюбинський, як слушно зазначав М. Чернявський, “любив життя і вмів користуватись ним” [16, 6]. Тобто, саму дійсність він сприймав як необхідне джерело і



контекст творчості. Літератор, на його переконання, мав якнайбільше вбирати в себе життя, спостерігати та співпереживати, а вже тоді старанно обробляти власні враження. Цим можна пояснити своєрідне естетство й епікурейство Коцюбинського, — воно по-своєму щире, хоча, з іншого боку, відкидає тінь на деякі самоозначення: так, постійні нарікання на брак часу можна на цьому тлі визнати дещо перебільшеними, шаблонними аргументами.

Основою творчого сприйняття світу був творчий *індивідуалізм* Михайла Коцюбинського. Замолоду притлумлюваний скрутними обставинами його побуту, цей індивідуалізм цілком ясно проявляється у чернігівський період — і забезпечує багату, нерідко унікальну художню палітру письменника, репрезентовану в його новелах і оповіданнях. Однак брак високої освіти завадив Коцюбинському здійснити видатну кар'єру, а брак часу для творчої самореалізації відбився у невротичному стані невдоволення собою, нездійсненості, що спричиняв душевні страждання, — надто в останні роки, коли довелося зрікатися багатьох благ і змушувати себе (тим паче, при поганому стані здоров'я) до праці за письмовим столом. Не випадково письменник завважував, що читання європейських майстрів викликає у нього не лише щирий захват, а й нехіль та жаль — скеровані на власні літературні речі, недосконалість яких у цьому контексті стає особливо прикрою. “Коли я читаю гарного автора..., мені не хочеться писати, бо я знаю, що ніколи не досягну того, що досягли, що зробили ці таланти” [9: 5, 309].

Відтак причетність до літератури виступає чинником, що викликає амбівалентну реакцію — акцептації та самооскарження. Література як дає насолоду та задовольняє творчі амбіції, так і обмежує коло життєвих утіх. Характерним мотивом є скарга на своєрідну деспотію письменницького покликання, яка спонукає відмовлятися од переживання звичайних земних радощів. Така скарга трапляється у кореспонденції Коцюбинського, але не менш знаково втілилася в його програмній новелі “Цвіт яблуні”. Белетрист зазнає почергово то хвили творчого піднесення, то розчарування, — відповідні настрої означають крайнощі в амплітуді його внутрішньої драми, специфічного роздвоєння свідомості. Ось як цей маятниковий рух емоцій, це протиріччя саморефлексії проявляється в листі до О. Аплаксіної з Капрі: “...В голові і в серці у мене *цільний* *скарб*. *Погано* бути письменником. Завжди почуваєш якісь *обов'язки*, завжди маєш широко відкриті очі

для спостережень, завжди *натягаєш струни серця* і настроюєш їх для мелодій природи. І все тобі *мало*, все здаєшся сам собі *бідним*, не досить витонченим, лінивим, недбалим, завжди невдоволений з себе. Хотілося б весь *світ обняти* і *в серці сховати*, зібрати всі форби і все проміння, *нагромадити матеріал* для роботи, а разом з тим з сумом почуваєш, що ти поганий апарат, не довершений і *не можеш здійснити* свого завдання” [12, 164; 8, 147] (курсив наш; виділено вислови, що найбільш контроверсійні навзаєм і творять властиві оксиморони. — Я. П.).

Така суперечлива природа творчої натури Коцюбинського проявляється щоразу, як тільки він сідає за писання чергового твору. У самовідчутті в такі моменти присутні водночас радість і страх, порив та окриленість — і невдоволення, сором, жаль. Письменник зазнає стану творчого піднесення, ефорії, але при цьому його турбує побоювання невдачі, провалу. Чи це свідчення невпевненості в собі, вагань та побоювань чи, навпаки, ознака глибокої критичної саморефлексії, що межує з жорсткою самовимогливістю? Гадаємо, йдеться про друге. Принаймні якісний рівень написаних у той час текстів Коцюбинського дозволяє говорити про високий показник самокритики. Але варто пам'ятати, що це була цілком виразно усвідомлена відповідальність за Слово, відповідальність, що перетворювалася в непорушну світоглядну позицію.

У листі до М. Мочульського письменник чітко формулює три почуття, що супроводжують відповідні фази писання: 1) фаза обдумування — “все яскраве, свіже, повне і сильне”, цьому станові відповідає емоція зворушення; 2) фаза писання — “усе те виходить блідим, анемічним, безбарвним” і, звісно, викликає розчарування; 3) фаза критичного погляду на завершену працю — “попросту обридження до неї” [9: 6, 43]. Досить кваліфікована характеристика, яка прозраджує не лише набутий досвід, а й уміння побачити його ніби збоку, оцінити холодним оком спостерігача. Ця, власне кажучи, типова саморефлексія митця, на той час була описана вже в наукових монографіях, як-от, “Нариси психології” В. Вундта, “Геніальність і божевілля” Ч. Ломброзо, “Психологія почуттів” Т. Рібо та под. (називаємо ті джерела, які мав у своїй бібліотеці та студіював Коцюбинський). Не дивно, що в його самооцінках — не лише спостереження над власним творчим процесом, а й добре аргументовані твердження науковців тієї доби.

Розчарування спричиняє невідповідність продукту творчості тому *ідеальному образу*, який сформувався в уяві. Це також типова колізія психології художників. Коцюбинський винуватить у невдачах поспіх; йому здається, що неквапливе, зосереджене виконання творів убезпечило б від неуспіху. Тобто, проблеми внутрішнього характеру переносяться на чинники зовнішнього світу — запрацьованість, брак часу, уваги, втома і под.; сам автор при цьому не здає собі справи зі спекулятивності такого стереотипу. Невдоволеність зробленим іноді проявляється дуже гостро, викликає болісні переживання. Як-от, у стані, що зафіксований у листі до В. Гнатюка: “Все виходить бліде, анемічне, необроблене і тільки дратує” [9: 5, 309]. Особливого драматизму набуває це почуття наприкінці життя, коли письменник ясно усвідомлює собі, що найбільш вартісне лишається нереалізованим і життя вже не дає шансу на те, аби щось змінити.

Щоб зрозуміти, чому творча нереалізованість викликає таке незадоволення Коцюбинського в умовах, коли його твори зазвичай хвалять, слід взяти до уваги ту високу оціночну шкалу, яку приміряв він до себе. Орієнтуючись на корифеїв французької белетристики другої половини XIX віку, а пізніше на провідних майстрів раннього модернізму в розвинених європейських літературах, що мали сформоване коло читання й високу культуру друкованого слова, автор “*Intermezzo*” приміряв до себе еталон професійного художника, який в українських реаліях, звісно, виглядав трохи завищеним, несвоєчасним. Тому він мав себе за “дилетанта, що пише рідко й мало” [9: 5, 266], й такого дилетантизму соромився. Вабили великі романні форми, в яких здобули славу європейські майстри, але ж на перешкоді освоєння такої форми були й суб’єктивні, й об’єктивні чинники, — зрештою, вона таки не далася Коцюбинському. Утім, виставлення перед собою високої планки цілком окупилося для його таланту, — воно дозволило письменникові витримати якісний рівень та не вдатися до нарисово-публіцистичного скоропису, як того домагалися редакції українських періодичних видань. Перед такою спокусою устояв Михайло Коцюбинський, на відміну, скажімо, від молодшого Володимира Винниченка. А його невдоволення собою слід трактувати як сувору вимогливість майстра, що знає, до чого слід прагнути, хоча й розуміє недосяжність ідеалу.

Винятково продуктивна праця творчої уяви письменника дала визначні наслідки. Адже художня проза Коцюбинського передбачає най-

уважнішу концентрацію на психічних процесах персонажів. Кожна з цих персонажних “партій” мала бути ґрунтовно продумана. Особливо важко давалися письменникові паралельні розгортання багатьох характерів, як-от у повісті “*Fata morgana*”, — тоді він відчував межу, вичерпаність власних творчих можливостей і гостро переживав цей стан. Не випадково згаданій повісті бракує цільності — при окремих дуже цікавих і влучних успіхах психологічного аналізу. І навпаки, Коцюбинський бездоганний там, де належить прописати одну психологічну лінію, де художній задум вимагає від нього, сказати б, монографічного зусилля. Тим паче, якщо цей психологічний малюнок знаходить добре підґрунтя в автобіографічному досвіді. Безупинна робота творчої уяви, як відомо, стає однією з тем письменника в пору творчої зрілості (“Цвіт яблуні”, “Невідомий”, “*Intermezzo*”, “Сон”), причому блискуче знайденою темою, яку він міг утілити на найвищому реєстрі. Зосередженість на саморефлексії складала тоді одну з новаторських рис модерного мистецтва, і заслуги Коцюбинського тут, безумовно, виходять поза рамки національної літератури. Якби він цілком обмежився зображенням процесу творчості, то й тоді був би визнаний видатним майстром. Так, французький поет-символіст Лотреамон, тексти якого не описують нічого, крім творчого процесу, у ХХ столітті був заново відкритий і визнаний геніальним автором поезії для поетів.

Еволюція естетичних поглядів Коцюбинського передбачає не так екстенсивний рух до освоєння різноманітних тем, пізнання різних пластів дійсності, як інтенсивне вглиблення в товщу життєвого досвіду, зокрема в тонку матерію психології людини, у природу різних переживань, межових психічних станів та логіку внутрішніх рефлексій. Новеліст прагнув бути сучасним, тому й тематикою, і, головне, засобами художнього зображення він співзвучний із запитамися своєї доби, котра вимагала од художника не тільки уважного спостереження, а й наукового пізнання людської істоти. “Весь інтерес його скупчувався на моментах сучасності, на найновіших надбаннях науки й умілої. Соціальні науки — їх він не міг обминути, бо в сучасному громадянстві без них не можна обійтись, як без повітря... Коцюбинський повинен був стояти в центрі життя. Повинен був бути на передній позиції інтелігенції, бо інакше він мучився б, страждав... Життя втратило б для нього якусь частку принадності” [16, 12], — згадував письменник-сучасник М. Чернявський. І хай тематичний діапазон

творчості майстра не є всеохопним, зате глибоке потрактування кожного обраного ним мотиву дає змогу наблизитись до універсальних істин культури.

Зрілий стиль Коцюбинського характеризують наступні ознаки: 1) лаконізм вислову й місткість фрази, що досягалися ретельним обдумуванням кожного образу та розширенням мовних засобів; 2) поєднання ліричного чинника з епічним і нерідко, принаймні в найдовершеніших творах, — перевага першого над другим; 3) концентрованість художньої деталі, її смислова багатозначність, що тяжіє до символу; 4) уміння моделювати багатий підтекст образу, спонукати читача до роздуму, через багатозначні асоціації інтригувати його, залучати до атмосфери краси та гармонії; 5) блискуча майстерність пейзажу, причому лірично-імпресіоністичні пейзажі Коцюбинського становлять своєрідний епіцентр його творів — не смисловий, звісно, а настроєвий, сугестивний.

Таким чином, індивідуальна естетика Михайла Коцюбинського становить оригінальне поєднання засад української та європейської прози XIX століття з впливами нових художніх течій та відповідних технік письма, що впроваджувалися вже на межі сторіч і збагачували епоху модернізму. Органічне тяжіння до впорядкованості, краси, гармонії дозволило письменникові засвоїти елементи різних естетичних тактик, уникаючи поверхової еkleктичності. Своєю чергою, його авторська манера письма є цілком оригінальною, принаймні в контексті української літератури вона мала виняткове значення. Недаремно індивідуальний стиль Михайла Коцюбинського став взірцем для наступних поколінь українських прозаїків, а також вихідним пунктом для їхніх художніх пошуків.

#### Список використаних джерел

1. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза / Віра Агеєва. — К., 1994. — 160 с.
2. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века. В 2 т. Т. 1. / [В. М. Толмачев, А. Ю. Зиновьева, Г. К. Косиков] ; под. ред. В. М. Толмачева. — 3-е изд., стереотип. — М. : Изд. центр “Академия”, 2008. — 304 с.
3. Зеров М. Коцюбинський і Чехов // Зеров М. Українське письменство ; [упор. М. Сулима] / Микола Зеров. — К. : Вид-во С. Павличко “Основи”, 2003. — С. 708–737.

4. Єфремов С. Михайло Коцюбинський // Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії / Сергій Єфремов ; [упоряд., передм. та прим. Е. Соловей]. — К. : Наукова думка, 2002. — С. 214–310.
5. Колесник П. Й. Коцюбинський — художник слова / Петро Колесник. — К. : Наукова думка, 1964. — 536 с.
6. Калениченко Н. Л. Великий Сонцепоклонник: Життя і творчість Михайла Коцюбинського / Ніна Калениченко. — К. : Дніпро, 1967. — 252 с.
7. Козуб С. Мопассан і Коцюбинський / Сергій Козуб // Червоний шлях. — 1927. — № 3. — С. 113–128.
8. Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної / [упор., коментарі, опрацювання текстів: С. Захаркін, М. Коцюбинська, В. Панченко]. — К. : Критика, 2008. — 640 с.
9. Коцюбинський М. Твори. В 7 т. / Михайло Коцюбинський ; [ред. колегія: О. Засенко та ін.]. — К. : Наукова думка, 1973–1975.
10. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики / Юрій Кузнецов. — К. : Зодіак-ЕКО, 1995. — 304 с.
11. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Юрій Кузнецов. — К. : Наукова думка, 1989. — 272 с.
12. Листи М. М. Коцюбинського до О. І Аплаксіної / [ред., вст. стаття і коментарі упор. І. Стебуна]. — К. : Вид-во АН УРСР, 1938. — 348 с.
13. Надъярных Н. Финал или прозрение? “Fata morgana” Михаила Коцюбинского // Аксиология перечтений / Нина Надъярных. — М. : ИМЛИ РАН, 2008. — С. 287–298.
14. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко. — 2-е вид., пепероб. і доп. — К. : Либідь, 1999. — 447 с.
15. Спогади про Михайла Коцюбинського — [упор., післямова та прим. М. Потупейка]. — 2-е вид., доп. — К.: Дніпро, 1989. — 278 с.
16. Чернявський М. Червона лілея: Спогади про Михайла Коцюбинського / Микола Чернявський. — Херсон, 1920. — 34 с.
17. Możejko E. Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku / Edward Możejko // Modernizm a literatury narodowe / [pod red. Eugenii Łoch]. — Lublin: Wyd-wo UMCS, 1999. — S. 9–25.
18. Wiśniewska E. O sztuce pisarskiej Michajły Kociubynskiego / Elżbieta Wiśniewska; Polska Akademia Nauk, Komitet Słowianoznawstwa / Elżbieta Wiśniewska. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wydawnictwo PAN, 1973. — 136 s.

*Ніна Раковська*



**СВІТОМОДЕЛЮВАННЯ В. РОЗАНОВА  
(ДО ПРОБЛЕМИ СИСТЕМНОГО АНАЛІЗУ)**

*В статті актуалізується системний підхід до вивчення критичної рефлексії В. Розанова. Робиться акцент на модель світу критика, в центрі якого людина і його релігійно-філософська свідомість. Наводяться маловивчені статті критика.*

**Ключові слова:** модель, моделювання світу, рефлексія, система, розуміння, писання.

*The article deals with systematic approach to studying V. Rozanov's critical reflection. The critic's world model is being viewed. The center of this model is a man and his religious and philosophic consciousness. The unknown critic's articles are being discussed.*

**Key-words:** model, modeling of the world, reflection, system, understanding, writing.

Багатоаспектна спадщина В. Розанова ще за життя критика стала об'єктом не тільки читацького, але й наукового зацікавлення. Здається, уже можна говорити про розанознавство, що має певні етапи розвитку. Але й до сьогодні оцінки спадщини критика суперечливі. Пригадуються слова Д. Мережковського: "...критики Розанова по суті не було, або майже не було, а був сміх". Однак, навіть опоненти В. Розанова визнавали його критичний хист (В. Соловйов, П. Струвета ін.). У наш час досить цікавими є дослідження А. Грякалова, О. Кумишніної, А. Нікомоніна та ін. Разом з тим, з'являються роботи, вочевидь позначені впливом минулих методологічних установок (напр., ст. О. Іванової "В. В. Розанов і його "Апокаліпсис літератури" // Російська література. — 2006. — № 4. — С. 92–103). Для того, щоб цілісно осмислити спадщину В. Розанова, необхідно зрозуміти модель світу, відбиту в його свідомості й письмі. Як відомо, термін модель світу широко використовувався в прозі структуралістів, починаючи

від Ю. Тинянова й завершуючи Ю. Лотманом. Під моделлю світу ми розуміємо результат перетворення інформації про людину, причому людські структури й схеми часто екстраполюються на побут і буття, які описуються мовою антропоцентричних понять і піддаються семіотичному перекодуванню [1, 2, 7]. У статті актуалізується термін Модель світу, тому що він, на наш погляд, дає можливість поєднати в спадщині В. Розанова, по-перше, елемент відображення дійсності, по-друге, елемент майстерності, емоційності, небайдужості до предмету опису, взятих в системному аспекті.

К. Аймермахер вказує, що модель світу розташовується між дійсністю й свідомістю, володіючи певними кодуючими правилами трансформації. Враховуючи, що В. Розанову властиві різні моделі свідомості (релігійні, філософські, етико-естетичні, ментальні й т. п.), що мають блоки інформації в рамках вербальних і невербальних знаків і спрямовані на різні форми комунікації, спробуємо виявити парадигму, обумовлену інтуїцією критика, інтуїцією ізоморфізму всіх приватних сфер його життя й буття культури в цілому. У такому випадку, як нам видається, весь комплекс шукань В. Розанова стає усвідомленим, тому що цей підхід експлікує структурність і системність критики В. Розанова й зближує її з потоком думки ХХ ст. [1, 2, 3, 4].

В критичній рефлексії В. Розанова модель світу, насамперед, пов'язана з його духовною еволюцією [5]. Почавши зі своєрідного радикалізму (з відзвуками трансценденталізму), що ліг в основу його першої праці "Про розуміння", В. Розанов незабаром став відходити від нього, хоча окремі сліди радикалізму залишалися у нього до кінця днів. Ця еволюція породжувала суперечливі судження. Так, В. С. Соловйов називав критика Іудушкой Головльовим і одночасно визнавав, що вони є "братами по духу". А. Ф. Лосев вважав В. Розанова геніальною людиною, але беспринципним декадентом, містичним анархістом, що глибоко розумів усі релігії, але сумнівався в Богові. Неоднозначні висновки обумовлені суб'єктивною методологією автора "Усамітненого" і "Опалого листа", який намагався вловити живу й моментальну антиномічність подій і явищ у власній мінливій свідомості [6]. Про свою свідомість В. Розанов писав: "Я ніколи не догадувався, не шукав... Ці звичайнісінькі здатності... виключені з моєї істоти. Але мене раптом вражало що-небудь. Думка або предмет.



Уражений... я дивився на цю думку або предмет, іноді роки. У ставленні до предметів і думок була зачарованість” [10, 263]...

Непорушним у його баченні світу залишалось одне: духовна еволюція відбувалася усередині релігійної свідомості. “Уже з 1-го курсу, — писав він у своїй автобіографії, — я перестав бути безбожником і не перебільшуючи, скажу: Бог оселився в мені. Відтоді... якими б не були мої стосунки до церкви, що б я не робив, що б не говорив або писав, прямо або особливо побічно, я говорив і думав власне тільки про Бога; тому що Він зайняв мене усього, без якогось залишку, у той же час якось залишивши думку вільною й енергійною стосовно інших тем” [7].

Закладена в моделі свідомості В. Розанова опозиція: системність — дискретність — простежується в трьох фазах. Перша — у якій В. Розанов цілком належав Православ'ю, що виявилось в його книзі, присвяченій “Легенді про Великого інквізитора”, статтях “У світі незрозумілого й невирішеного”, “Релігія й культура”. У них очевидне протиставлення християнського Заходу Сходові: західне християнство йому видається “далеким від світу”, “антисвітом”. У Православ'ї “усе світліше й радісніше”. У світлі Православ'я християнство бачиться критикові як “повна веселість, дивна легкість духу — ніякої зневіри, нічого тяжкого”. Але вже в статті “Номіналізм у християнстві” є уточнення: “...не можна достатньо наполягати на тому, що християнство є радість — і тільки радість і завжди радість” [7]. Спостерігається зародження другої фази. Сумніви поступово переходять у скептицизм. Виникає ідея протиставлення релігій. Історико-культурний код розкриває блок інформації про релігію Голгофи (історичне християнство й релігії Віфлеєма; Голгофа — аскетична фаза християнства; Віфлеєм — нова релігія, “життєво-сладостная”). Поступово історико-культурний блок розширюється, у нього входять етичні коди: церква та родина. У статті “Біля церковних стін” подано моделюючий діалог християнства й культури, у результаті якого християнство поступається місцем релігії Батька — Старому завіту. “Велике непорозуміння” у долі християнства, за міркуванням критика, утворилося у зв'язку з Голгофою, тому що з'явилося “шукання страждань”. Але весь процес спокути пройшов повз людину й звалився в безодню, у порожнечу, нікого й нічого не рятуючи.

У зв'язку із цими сумнівами виникає третя фаза, пов'язана з релігійно-культурним блоком, обумовленим кодом Церкви. На по-

гляд критика, Церква невірно усвідомлювала суть християнства. Вищої точки сумніви В. Розанова досягли в статті про “Ісуса Сладчайшого”, де він пише про темний лик християнства, про людей місячного світла, так широко представлених у творчості М. Гоголя й Ф. Достоєвського. Церква, зауважував критик, сприймала християнство як поклоніння смерті. Як це не парадоксально, але поступово Розанов підкорився цій ідеї. Міркування критика близькі спостереженням Гоголя, який писав: “Є пристрасті, є явища (напр., народження-смерть), яких обрання не від людини. Уже народилися вони з ним у хвилину народження його у світі й не дано йому сил відхилитися від них. Зовнішніми начерками вони ведуться, є в них щось вічно манливе, що не вмовкає все життя” [9].

У другій статті “Біля церковних стін” Розанов вказує: “Сутність церкви й навіть християнства визначив як поклоніння смерті. Ніщо з буття Христа не взято в такий великий і постійний символ, як смерть. Уподібнитися мощам, перестати існувати зовсім, рухатися, дихати — є загальний і великий ідеал Церкви” [10,16]. Переживши реальне, а не літературне страждання, Розанов приходить до осягнення життя й Христа як найважливішого елемента життя, внаслідок чого справою церкви є соборна молитва за всіх, порятунок душ: поцілунок і розрада, що реалізуються у тілесному зіткненні у світі знакових речей і обрядів. Саме тому, як відомо, відірватися від Церкви критик не зміг і вмирати поїхав біля церковних стін (біля Троїцької Лаври), тобто початок пошуку сенсу життя в Богові й церкві й кінець зійшлись в єдине системне ціле.

Очевидний синтетичний характер розановської філософії, її звернення не тільки до розуму, але й до почуттів, — точніше, до серця. У створюваному ним Універсумі є безліч елементів (станів), які він сам називає природними або органічними. Вони характеризуються внутрішньою волею критика, їм властиві ментально-вольові й дієві потенції. Універсум при цьому перетворюється в організм, тобто єдина істота, що містить у собі множинність внутрішньо зв’язаних елементів, кожний з яких необхідний для досконалості цілого (тобто, всі розчарування, христопоборювання відійшли й в остаточному підсумку В. Розанов знову прийшов до Христа й церкви, що знаходить підтвердження в останніх роботах, особливо в “Апокаліпсисі”). Подолання світу, що “у злі лежить” (І послання Іоанна), може бути єдністю

людини й Всесвіту, у центрі якого — символ Бога (Христа). У даному судженні виразно виявляється космоцентризм критика.

В. Розанов приймає ідею трьох начал: божественного, матеріального, людського. Людина повинна одухотворити й обожнити матерію, насамперед, у собі шляхом вільного підпорядкування своєї природи божественному началу. Христос є парадигмою належної структури як універсуму в цілому, так і в кожній людській особистості. Посаджене Христом дерево повинно з'єднатися з новим небом, новими зірками, достатками вод життя.

Другий структурний елемент моделі свідомості критика — його антропологія. Для нього характерна віра в “єство” людини, в “єство” природи. Не випадково А. Волзький писав про містичний пантеїзм критика. У статті “Святе чудо буття” В. Розанов відзначав: “Є дійсно деяка потаємна підстава прийняти увесь світ, універс за містико-материнську утробу, у якій народжуємося ми, народилося наше сонце й від нього земля”. Здається, можна вести мову про зародження соніологічної ідеї в концепції критика. У даному контексті є кодом біоцентризм В. Розанова, який відзначав, що світ створений не тільки раціонально, але й священно (див. Літературні вигнанці, примітка до листа Н. Страхова до Розанова. — СПб., 1886). Слідом за даним судженням виникає новий блок інформації — сексуально-містичний Код — метафізика статі. Метафізика людини зосереджена, вказує Розанов, у точці єднання статі й сім'ї. Людина не губиться у світобудові — вона включена у порядок природи, і точка включеності і є статтю, як таємниця народження життя. Звідси й усвідомлення статі “як нашої душі”. Розуміючи стать як ту сферу в людині, де вона таємно пов'язана з усією природою, тобто розуміючи її метафізично, Розанов вважає все інше в людині вираженням і розвитком таємниці статі. “Стать в людині подібна до зачарованого лісу, обставленому чарами; людина біжить від нього у жахові, зачарований ліс залишається таємницею”. Символ “зачарований” повторюється в статті “Сім'я й життя”. Він пов'язаний із чудом зародження життя, появою дитини, дитячих сліз, незаконнонароджених дітей. В. Розанов, звертаючись до Ф. Достоевського, зауважує: “діточок-поросят” вчить хтивій розпусті кохання старий Карамазов, лакейським підлодам навчає маленького Ілюшу Смердяков, за страждання дітей закликає бунтувати Іван, чистоту дитячих душ прагне рятувати Зосима, діяльною любов'ю зі-

гриває дітей Альоша, нарешті, Мітя у сні відкриває символіку пророчого образу дитяти: “За дитям й піду. Тому що всі за всіх винуваті” [5, 15, 31]. “Дитя” — це правда, яку жадає досягнути Мітя й, досягнувши, уже ніколи від неї не відмовиться. Пояснюючи сутність даної правди, Ф. Достоевський писав: “Тому, що ніякою розпустою, ніяким тиском і ніяким приниженням не винишиш, не замертвієш і не викоріниш у серцях народу нашого спрагу правди, тому що ця спрага йому дорожче за все. Він може страшно впасти, але в моменти самого повного свого неподобства він завжди буде пам’ятати, що він тільки бешкетник і більше нічого, але що є десь вища правда” [21, 58].

В. Розанов коментує: “Дитя — це повернення до віри й милосердя, втіленому в православному подвигу страсотерпіння. Сенс життя (символ дитя) у тім, щоб творити добро, “цибулинку” подавати нужденним й постраждати за дитя”.

Знаковий код В. Розанова — “релігія сім’ї” — означає, що сім’я як релігійне з’єднання зберігає свою цілісність завдяки молитві “врятуй і збережи”. Невипадково ритмічний рух текстів “Усамітненого” і “Опалого листя” нагадує безперервне слізне звучання молитви-псалмодія (виконання псалмів не основі мелодійних моделей, з певною речитациєю).

Для Розанова через досягнення таємниці статі відбувається збагнення таємниці сім’ї й духовне перетворення пристрастей в кохання, а потім — у гармонію й сенс життя. Таким чином, структурні елементи розанівської концепції розуміння — Бог-природа-людина-стать-сім’я — виявляються цілісно зв’язаними та являють систему. У цій системі внутрішній діалог, полеміка, критика іманентні як власне особистим проблемам, що лежать в основі творчості В. Розанова, так і знайденому мислителем методу їхнього аналізу. Зробити особисте (інтимне) проблемою філософського обговорення повинен автор, знайти певні закономірності в їхньому рішенні — завдання загальне. Описуючи суть свого полемічного прийому, критик вказував на неодмінно соборне обговорення проблеми, відзначаючи можливість її досягнення лише в глобальному діалозі, у якому зіштовхуються різні ідеї, аргументи, факти в одне ціле тексту, що “збирає” загальну істину. Так моделюється наступний структурний елемент системи — пояснення. Другий том “Біля церковних стін” починається з обґрунтування методики аналізу “богословської теми”, що

полягає у введенні в неї міркувань з боку людей, абсолютно далеких від автора й за способом життя й за способом мислення. Автор, вводячи їхні голоси-свідомості (М. Бахтин) у свою книгу, здійснював процес, який назвав діалогом або полілогом. Чужі голоси він представляє як форму сповіді, внаслідок чого виникає поліфонічне звучання текстів. (Здається, що для розуміння розанівської думки важливе усвідомлення переломлення автором чужого слова в напрямку власних устремлінь). Іде заявка на монотему, джерела якої знайдені в метафізиці християнства. Православний дискурс при цьому відіграв роль монологічного ядра, “універсального словника” культури, перекодуючи який, автор сформував свою індивідуальну міфологію в діалогічному світі думок і багатоголосся. Міфотворчість В. Розанова — спроба деконструювати попередній досвід міфологізацій і переписати традиційні “об’єкти” — такі, як Бог, душа, природа, воля, сім’я, новою мовою. Душа Розанова виявляється вмістилищем протилежних станів і почуттів і може бути представлена як “опис суб’єктивної природи творчості”. Очевидна близькість Розанова до типу іроніка, уведеному Р. Рорті. Іроніками Р. Рорті називав людей, які розуміли залежність описуваної реальності від дискурса й особистого словника. У створеній моделі світу В. Розанов постійно “змінював словник”, у якому були описані явища світової літератури й культури. Він з’єднував буденність і поетичність, звичайність і афористичність. І коли ми визначаємо в якості домінуючої в моделі світу теорію розуміння й пояснення, то вказуємо, що для В. Розанова — це пошук того, чим живе душа. Душа живе безупинно, щомиті, і ми постійно відчуваємо її вигуки, шуми, зойки. Душа подібна до листопаду переживань і одкровенень, які гинуть у невідомості, як гинуть опалі з дерев листки (цикл “Опале листя”). В. Розанов вирішив вербалізувати у своєму індивідуальному словнику шерех власної душі, зупинити мить “ефемерного подиху” у вічності друкованого слова й зробити його об’єктом нашої сприймаючої свідомості. Структурний елемент, обумовлений кодом самоопису, пов’язаний з потребою душі, життя якої неможливо зупинити. В. Розанов як і “іронік” Р. Рорті, не переписує чужі дискурси, а кардинально змінює традиційний літературно-поетичний словник описів світу душевних переживань. Подібно Хайдеггеру або Деррид, він створює особливий текст-дискурс, іманентною складовою якою стають різного роду об-

ставини, що викликали до життя той або інший “аркуш”. Це віхи й хронотопи станів людського життя, опредметнені в слові-тексті, що співвідносяться з тим або іншим моментом життя душі. Рух душі — вимовляння — записування — це формула нового стилю, форми розуміння літературного тексту. Розвиток моделі розуміння й пояснення розвертається в інформаційному блоці пророцтва про себе. Під пророцтвом мається на увазі спроба цілісного збагнення сутності людини в єдиному потоці безперервного (дискретного) переживання і його опис у формі тексту й обставин, у яких він з’являється: “Виникає додаткова теза — критик-пророк-ізгой. Іронія, використовується як інтелектуальний прийом, покликана сховати щиросердечне страждання. Страждання є результатом різних станів людини (інобуття, тобто смерть, входить у її кругообіг). Відбувається боротьба пристрасності — марнославства, святості — чистоти, життя — смерті. Знову виникає асоціація з Достоевським, що міркує про людське серце як поле боротьби Бога й Диявола. Так з’єднуються структурні елементи моделі: автор, голоси-свідомості — душа — Бог у ціле. Домінуючим, як і раніше, залишається коло: Бог — природа — душа”. Розанов розробляє власну знакову систему (БИ, коди, символи), хоча й розуміє, що будь-яка система залишає за дужками невичерпність предмета. Між реальністю (відбиттям) і словом (знаком) відбувається свідомість, об’єктивована в мові.

В. Розанов нескінченно суперечливий, і це закономірно. Тому що є в його долі світ творчості, з’єднаний з Божественним, світ трансцендентний, світ волі особистісної, і є світ сім’ї (побуту в широкому розумінні). В. Розанов розривається між цими світами (тут і трагічний шлюб із дружиною Ф. Достоевського, і проза життя неосвяченого шлюбу, народження й смерть дітей). У цьому розриві, спробі перебороти його й полягає цілісність неординарної особистості, його моделі світу й людини.

#### Список використаних джерел

1. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура / К. Аймермахер ; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. — 260 с.
2. Башляр Г. Поэтика пространства / Г. Башляр // Избранное: Поэтика пространства / [пер. с франц.] — М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. — С. 5–212.

3. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти ; [пер. с англ. И. В. Хестановой и Р. З. Хестанова]. — М.: Русское феноменологическое общество, 1996. — 280 с.
4. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде. — М.: Ладомир, 1999. — 488 с.
5. Зеньковский В. В. История русской философии: в 2 т. / В. В. Зеньковский — Л.: Эго, 1991. — Т. 2., Ч.1. — 1991. — 256 с.
6. Тарасов Б. Н. Мыслящий тростник / Б. Н. Тарасов. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 896 с.
7. Розанов В. В. О себе и о жизни своей. — М.: Республика, 1990. — 399 с.
8. Розанов В. В. Мимолетное / В. В. Розанов. — М.: Республика, 1994. — 541 с.
9. Гоголь И. В. Полное собр. соч.: в 14 т. / И. В. Гоголь. — М.: Изд-во АН СССР, 1952. — Т. 5. — 1952. — 420 с.
10. Розанов В. В. Опавшие листья / В. В. Розанов. — М.: АСТ, 2002. — 592 с.
11. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. — М., 1976. — Т. 19. — 19. — 1976. — 501 с.

## Оксана Шупта-В'язовська



### ФЕНОМЕН ПІДТЕКСТУ: ПАРАДОКС ВИЗНАЧЕННЯ

*Стаття присвячена з'ясуванню смислового наповнення категорії підтексту, його ролі у структурній організації універсуму художнього твору.*

*Ключові слова: підтекст, художній образ, текст.*

*The article deals with the category of subtext and its role in organizing the universum of the belles-lettres text.*

*Key words: subtext, artistic figure, text.*

Ми знаємо, що таке підтекст, без чітких його визначень, до того ж досить коректно цим поняттям користуючись. Здається, цілком можна задовольнитися розумінням підтексту як прихованого смислу. Але чи можна у такому випадку вважати підтекст літературознавчою категорією?

Мабуть не випадає продовжувати це міркування, адже достатньо згадати, що літературознавством не визначено таке основоположне для нього поняття як література. Швидше за все, говорячи про підтекст, літературу, художній образ тощо, маємо справу зі специфічними над-категоріями, які у межах вузького дисциплінарного знання не підлягають визначенню, що його традиційно називаємо строгим.

Підтекст є тією літературознавчою категорією, яка не підлягає однозначному визначенню, оскільки будь-яке намагання конкретизувати, зробити строгим її смисл дає протилежний результат, призводить до ще більшої невизначеності, адже виникає необхідність пояснювати нові додаткові означення.

Підтекст породжений не тільки, а може і не стільки багатозначністю слова, яке у контексті, у зв'язці з іншими словами починає істотно тяжіти до однозначної конкретики, скільки принциповою неможливістю означити все словом.

Як зазначав Владимир Фролькис “Один із парадоксів науки полягає у тому, що інколи те, що здається абсолютно очевидним ледве не кожному, буває надзвичайно важко строго науково визначити”.



Загадковість підтексту істотно пов'язана не тільки з життям самого тексту, скільки з його переходом у художній твір, з набуванням текстом властивостей, які суто раціонально не вимірюються і не пояснюються. Звичайно, що тут виникає питання про наявність підтексту у будь-якому тексті. Маємо погодитись, що текст як такий уже володіє відповідним підтекстом, але саме у випадку художнього твору феномен підтексту набуває специфічної значимості, стає не просто елементом тлумачення, але обов'язковою координатою розгортання художнього світу.

Попри заявлену нами принципову неможливість строгого визначення підтексту, в процесі його літературознавчої адаптації виникає необхідність окреслення певних підходів, пов'язаних з використанням поняття підтексту, а відтак і визначення можливих смислів його розуміння. По-перше, зазначимо, що існує певний зв'язок між природою тексту та підтекстом: напрямок, стиль, загалом приналежність твору певній літературній епосі впливають на місце та роль підтексту у його інтерпретації. Якщо розглядати літературний рух у найширшому сенсі як найрізноманітнішу взаємодію реалістичних та нереалістичних форм та способів узагальнення, то слід визнати, що у реалістичному випадку виразно заявлена тенденція до мінімізації підтексту, коли текст прагне самостійно висловити, передати читачеві необхідне і важливе, а підтекст виступає, в першу чергу, як додаткова, залежна від тексту і детермінована ним інформація. Текст пояснює підтекст, останній зумовлений першим і принципово йому підпорядкований. Ось чому твір реалістичної природи тяжіє до словесного обсягу, за рахунок чого складається ілюзія всевладдя слова, яке може охопити і висловити все суще і мислиме. Критично-реалістичний роман і натуралізм являють собою у новій літературі виразно послідовні форми текстуальної експансії. Прагнення тексту покрити собою дійсність, звичайно, має свої межі, тому не випадково реалістичне начало завжди співвіднесене з нереалістичним, яке висловлює розуміння художньою свідомістю меж словесного потенціалу.

Умовно кажучи, "розквіт" підтексту пов'язаний з нереалістичним художнім началом, коли слово "свідоме", що його стихія існує поруч з іншою, не підвладною йому стихією позасловесного.

Складність розмови про підтекст полягає в тому, що, будучи за своєю природою позасловесним, він підлягає у певних випадках, до

яких належить і літературознавчий аналіз, словесному вираженню, адже тільки явлене словом і у слові придатне для інтелектуального розмислу. Таким чином, підтекст сам приречений ставати текстом (десь сам термін віддзеркалює цей процес). Як бачимо, в обох випадках (реалістичному та нереалістичному) у сфері художнього спрацьовує “внутрішній запобіжник”, що не дозволяє тексту/підтексту перевершити себе, тим самим одночасно і заперечивши.

Незаперечно, що підтекст пов’язаний з додатковою інформацією, яка працює на утворення смислового поля твору, але форми втілення цієї інформації ми не можемо звести виключно до раціональних. Інформаційна природа підтексту виходить за межі смислів, що їх людина здатна достатньо чітко сформулювати, “схопити”. Це надає підтексту інформаційної мінливості і, по суті, універсальності: саме підтекст виявляється тим каналом, яким текст сполучається з “безсмертям”. Інформаційна мінливість підтексту працює на актуалізацію повноти художнього, яка на конкретному етапі розгортання відкрита людині (читачеві) лише фрагментарно, відповідно до культурно-історичного контексту. Якщо для читачів роману Панаса Мирного “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” на момент його виходу підтекст визначався передовсім реалістично-критичною спрямованістю твору, то у сприйнятті сучасного читача подібне визначення, швидше, пов’язуватиметься з домінантою психологічною (спадкове, несвідоме). Це не означає, що підтекст кардинально змінюється, проте він розширюється та поглиблюється. Якщо текст має свою логіку зростання, яке вивершується останнім словом і останньою крапкою, то зростання підтексту, як поступ духовний, обмеження не знає.

Сказане може викликати заперечення, адже складається враження, підпорядкованості тексту підтексту, а не навпаки, як звичайно ми мислимо. Попри очевидну відповідь, що без тексту не існує жоден підтекст, ситуація не є абсолютно елементарною. Коли ми замислимося, чи може існувати художній текст без підтексту, то зрозуміємо, що також ні, інакше він не буде художнім. А визнання цього змушує нас говорити про зв’язок між підтекстом та художнім образом. Категорія художнього образу є не менш невизначеною, але сказане про неї виразно надає їй статусу надтексту. Таким чином, текст як достатньо визначена, структурно сформована, словесно закріплена, одним словом, впорядкована одиниця опиняється між двома стихіями, які

принципово подібної жорсткості не визнають. За аналогією ми можемо уявити текст скелею, у підніжжя якої б'ються хвилі незглибимого океану, а над нею височіє безмірний космос неба.

Сказане, у свою чергу, зобов'язує пригадати, що поруч з категорією тексту сьогодні ми майже обов'язково називаємо категорії автора і читача. Безперечно, вони мають пряме відношення і до підтексту. Саме автор і читач є тими субстанціями, які підтекст породжують і підтримують його існування, у широкому сенсі вони і складають підтекст. Художнє у своєму втіленні послуговується талантом, який володіє відповідною енергетикою (енергією), що матеріалізується не тільки словесно, але здобуває буття і у підтексті, і у художньому образі. Причому, не зв'язана жорсткими нормами слова, ця енергія є значно впливовішою, саме її сприймає і привласнює читач, адекватний таланту, одночасно віддаючи твору енергію власну і тим самим продовжуючи йому життя (досить цікаво у цьому плані міркують кіровоградські дослідники Г. Ключек та М. Нагорна). Достатньо елементарним підтвердженням цього є визнання "неоднаковості" письменників, які у культурно-історичному процесі, у культурній свідомості творять певний канон (генії, письменники першого плану, другого тощо), що властиво і сфері читача (уже сама наявність літературознавців є тому підтвердженням).

Художній твір, як і будь-яка система, організовується через структуру, але не тільки, — важливим чинником цього процесу виступає та внутрішня співвіднесеність мікро та макро світів, та "гармонія сфер", які ним самим породжені. Якщо структура є кріпленням достатньо жорстким і консервативним (відтак являє собою зручний і вдячний предмет аналізу), то внутрішня гармонія динамічна і мінлива, явлена і не-явлена, по-своєму ефемерна. Структура матеріалізована, гармонія присутня як дух. Структура диктується логікою інтелектуального зусилля, гармонія постає еманациєю вищого смислу, сконцентованою в особі митця — людини, спроможної змусити інших відчутти і пережити вищий смисл у тому чи іншому його оприлюдненні.

Таким чином, можемо зробити висновок, що сферами художнього твору є текст, художній образ та підтекст, пов'язані між собою передовсім гармонією, порядком вищого плану, а відтак і визначення цих сфер виходить за вузькі дисциплінарні межі.

*Таїсія Оладько*



**ТИП КОМПОЗИЦІЇ ЯК ЖАНРОТВОРЧИЙ ЕЛЕМЕНТ  
У КОМЕДІЯХ І. К. ТОБІЛЕВИЧА (І. КАРПЕНКА-КАРОГО)  
“СТО ТИСЯЧ” І “ХАЗЯЇН”**

*У статті аналізуються композиційні особливості комедій І. Тобілевича “Сто тисяч” і “Хазяїн” та прослідковується непряма взаємозалежність між типом композиції та жанром драматургійного твору. Виявлено механізми жанрової трансформації комедії у трагікомедію з елементами фарсу, сатири чи мелодрами.*

**Ключові слова:** композиція, жанр, монтажність, двоплановість.

*In the article we analyze compositional peculiarities of comedies by I. Tobilevych “Sto Tysiach” and “Hazjain” and discover indirect dependence between the type of composition and genre of the play. The ways of generic transformation of comedy into tragicomedy with the elements of farce, satire or melodrama are considered.*

**Key words:** composition, genre, assembling, bilayerment.

За всієї неусталеності термінологічної системи, категорія літературного жанру багатьма дослідниками після Арістотеля трактується як динамічне явище. Спільною у С. Балухатого, Е. Фавлера і багатьох інших дослідників є думка, що кожен жанр має унікальний репертуар, з якого різні твори черпають окремі риси і що саме зміною співвідношення цих рис зумовлюється виникнення нових жанрових різновидів. Під зміною співвідношення рис варто розуміти композиційні перетворення, які спричиняють жанрові трансформації. Неперервний процес жанрових змін виключає можливість існування “чистих” жанрів у літературній дійсності. Літературознавці доводять, що на межі ХІХ–ХХ ст. особливо загострюється проблема розмивання жанрових і родових меж літератури, яка існувала й раніше.

Розглядаючи питання жанру того чи іншого літературного твору, дослідники неодмінно крім змістових домінант визначають і структурні показники жанру. Концентричність дії притаманна жанру ко-

медії, спіралеподібність — мелодрамі [див.: 1]. Привнесення автором у комедію соціального контексту виливається у двопланову композицію і драматизує дію п'єси. Відповідно, двопланова композиція (паралельне розгортання сюжетного і позасюжетного планів) може бути маркером таких жанрів, як трагікомедія, сатирична драма, іронічна драма тощо. Кожна жанрова модель, як доводять літературознавці, має відповідні структурні ознаки. Отже, особливий тип композиції, який одночасно поєднує у собі структурні ознаки кількох жанрів, зумовлює трансформацію жанру, заявленого автором, або й взагалі відображає розбіжність авторського жанрового визначення з інтенціями самого тексту.

Проблема зв'язку композиції з жанром п'єс І. К. Тобілевича (І. Карпенка-Карого) розкрита Я. Мамонтовим, першим із відомих нам дослідників, хто здійснив повний і багатоаспектний аналіз його драматургії у ґрунтовній статті монографічного характеру “Драматургія І. Тобілевича” (1931). Керуючись методикою дослідження композиції Г. Фрейтага, Я. Мамонтов виділяє ендогенний (“драматичний процес розвивається з ініціативних прагнень центрального персонажу” [14; 203]) та екзогенний (“драматичний процес напружується зовнішніми факторами, що діють на центральний персонаж і збуджують його пристрасть і його активність” [14; 203]) типи композиції, а також індуктивний (організуючим елементом виступає фабула) та дедуктивний (організація дії навколо ідеї) способи організації дії. Важливо наголосити на тому, що між означеними композиційними типами та характером центрального персонажа і сюжетних ситуацій “Ста тисяч” і “Хазяїна” встановлюється залежність, яка впливає на жанровий рівень твору. Якщо при першому способі побудови драми (ендогенному) герой має бути рушієм твору, а в означених комедіях вагомому роль відіграє випадок, *він* керує героєм і разом з тим створюється ілюзія того, що ініціатива належить саме героєві, то “Ста тисячам” і “Хазяїну” притаманний не екзогенний чи ендогенний, а змішаний тип композиції, а це в свою чергу маркує жанрову неоднорідність цих п'єс. Я. Мамонтов також вказує на суттєве значення для жанру п'єси того, що поставлено у центр драматичної композиції: ідею (дедуктивний спосіб організації дії), характер чи сюжет (індуктивний спосіб організації дії). Так, він зазначає, що дедуктивний спосіб простежується там, де драматург намагається за допомогою своєї п'єси про-

вести якусь ідею, що послаблює міметизм, індуктивний — у “натуралістичних та мелодраматичних п’єсах” [14; 205]. Компонування п’єси навколо характеру чи сюжету дослідник також вважає жанротворчим на рівні жанрового різновиду: “Коли б І. Тобілевич komponував цю п’єсу (“Сто тисяч”. — *Т. О.*) навколо сюжету, а не навколо Калитки, то це була б комедія пригод, комедія ситуацій, а не комедія побуту” [14; 207]. Отже, дослідження жанрової специфіки п’єс І. Тобілевича становить інтерес, позаяк виявляє непряму взаємозалежність їх жанру і композиції.

Іван Тобілевич був, по суті, творцем нового типу побутової комедії — збереження певних стереотипів у побудові п’єси поєднувалося у нього з пориванням до життєвої достовірності, переосмисленням постійних масок, цікавістю до психологічного змісту образу. Він постійно виступав за те, що український театр, як і будь-який інший, повинен всебічно відображати реальне життя, а не саме лише “нещасне кохання”, і навіть говорив про себе: “Я взяв життя...” [цит. за: 3; 312]. Відтак, характерною ознакою комедій митця був міметизм особливої якості: він прагнув охопити життя у його багатоаспектності і повноті та вмістити його у просторово-часові межі п’єси. Внаслідок цього порушувалася структура драматургійних творів, лінійність побудови поступалася місцем дискретності, активно використовувалися прийоми монтажу, зовнішня динаміка п’єси відступала на другий план, натомість поглиблювався психологізм і відбувалося ускладнення комедійних характерів внаслідок задіювання літературних асоціацій, алюзії, інтертекстуальності, епізації драматичного роду літератури.

Такими властивостями позначена чи не вся українська драматургія кінця XIX — початку XX століття, в якій поступово виокремлюється і формується жанр “сцен” і “картин”. І. Тобілевич органічно сприйняв цю тенденцію і з-під його пера у 1897 р. виходить “Понад Дніпром”. *Драматичні картини в 5 одмінах*, а в 1903 р. — “Суєта”. *Комедія в 4 діях (картини)*. Однак і композиція ряду інших п’єс, зокрема комедій (за авторським визначенням), позначена інтенціями до епізації, що означило їх жанрову специфіку.

Жанрові різновиди комедій І. Тобілевича дослідниками визначалися по-різному, але і Я. Мамонтов [14], і Ю. Іваненко [5] (як і переважна більшість решти дослідників) відзначали відсутність виразного конфлікту і послідовного розвитку сюжету та організованість дії на-

вколо характерів. Тому ми, вслід за Ю. Іваненком, відносимо п'єси, які мають у митця жанрове визначення “комедія”, до різновиду “комедія характерів” (за винятком “Паливоди XVIII століття”, “Чумаків”), хоча такий поділ дуже умовний. Згадаємо, що класична комедія характерів є дещо статичною, оскільки “пропонує галерею характерів, для реалізації яких немає потреби в інтризі і динамічній дії” [15; 187]. Відтак саме жанровий різновид є одним із чинників, який змусив театрознавців і дослідників драматургійного доробку І. Тобілевича (Д. Антоновича, Я. Мамонтова, М. Вороного, Ю. Іваненка та ін.) одногolosно відмовляти йому у сценічності його п'єс. У порівнянні з водевільно-оперетковим репертуаром того часу комедії митця дійсно могли здаватися невиразними, “несценічними”, адже драматург свідомо уникав яскравої театральності.

Винесення основного подієвого ряду за межі сцени зосереджує увагу реципієнта на дійових особах, а водночас і звільняє простір для змалювання внутрішнього світу персонажів. Останнє принципово неможливе у класичній комедії, так само як і представлення увазі читача не стільки розгортання подій, скільки реакції героїв на ці події, їх переживання, які породжуються усвідомленням хисткості шляху до досягнення мети, страхом втратити вже набуте. І саме ці аспекти дійсності знаходять вираження у комедіях І. Тобілевича “Хазяїн” і “Сто тисяч”, у чому виявляється слабкість фабульної динаміки цих двох п'єс. Більше того, відсутня ще й динаміка образів: вони не змінюються протягом дії, їх свідомість і внутрішній світ залишаються такими ж, як були до початку представлених на кону подій. Така риса є іманентною жанровою ознакою як комедії інтриги, так і комедії характерів. Однак динамічність означених двох п'єс виявляється у іншому. С. Чорній влучно спостеріг: “І. Карпенко-Карий майже завжди з самого початку подає вже зформовані характери. У процесі дії характери героїв здебільшого не змінюються, а все глибше розкриваються” [18; 153] (курсив наш. — Т. О). Таким чином, індивідуалізація характерів, з одного боку, драматизує комедії митця, а з іншого — забезпечує їм внутрішню динамічність, яка компенсує відсутність фабульної динаміки.

Маніакальна одержимість Пузиря і Калитки ідеєю збагачення породжує особливе поєднання трагічного і комічного у п'єсах. Ці персонажі, по суті, перетворюються на *об'єкти* впливу власних пристра-

тей. У зв'язку з цим становить неабиякий інтерес робота драматурга над п'єсою “Сто тисяч”, так би мовити, еволюція п'єси у авторських редакціях. Комедію було закінчено 1890 р. і того ж року надіслано автором до цензури. На рукописі олівцем, очевидно, вже після надрукування твору, дописано: “Печатный экземпляр не схож с рукописным” [8; 491]. Уперше п'єсу опубліковано у львівському часописі “Зоря” (1891, №№ 21–23) під заголовком “Сто тисяч”, згодом надруковано в другому томі “Драм і комедій” (Одеса, 1897р.). Між рукописним варіантом п'єси 1890 р. і текстом, що вміщений в Одеському виданні, є розходження композиційного характеру. Так, у рукописі дія I починається розмовою Романа і Мотрі, тобто, з яви V, а I–IV яви дописано пізніше вже для друкованого варіанту. Очевидно, що автор був свідомий того, як суттєво подібні корективи змінили звучання п'єси. Те, що в другому варіанті дія I починається з виходу Невідомого, який розповідає про свої наміри повернути певну аферу, по-перше, відразу ставить Калитку в позицію *об'єкта* маніпуляцій іншої особи (Герасим: “...іноді здається, наче хто захопив тебе за ноги і крутить кругом себе!” [9; 348]), тобто в позицію пасивного персонажа, який, однак, у власних ілюзіях є активно діючим. За А. Бергсоном, герой комедії є такою ж маріонеткою, як і герой трагедії, з тією лише різницею, що останнім керує вища сила, а першим — інший персонаж. “У комедіях дуже часто трапляються сцени, у яких та чи інша діюча особа думає, що говорить і діє вільно, тим не менше, у певному ракурсі спостереження вона виявиться простою іграшкою в руках іншої особи, яка нею бавиться” [2; 48]. Трагікомедія ж зображує ситуацію, у якій видима свобода дій персонажа “прикриває собою мотузочки” і персонаж — це “жалюгідна маріонетка, нитки від якої в руках неминучості” [2; 49]. По-друге, такий хід автора викликає в уяві читача образ лялькової вистави: спочатку представляються актори, які керуватимуть маріонетками, і лише потім з'являються самі ляльки. Відтак, ява I має вигляд своєрідного прологу. I, по-третє, початок п'єси зі сцен, у яких розгортається інтрига з купівлею фальшивих грошей, а не з побачення Романа і Мотрі, як це було у першій редакції п'єси, відсуває особисту інтригу на периферію.

У першій редакції п'єси “Сто тисяч” набагато виразніше, ніж у другій, звучить тема продажу душі нечистому і маніпулювання останнього людьми. У рукописі наприкінці X яви (дія 4) замість ремарки:



“Герасим озирається, хватає пояс на лаві і біжить з хати” навіть подано показовий у цьому аспекті монолог:

Герасим. Ух!.. Ух!.. Куме, де ви? Мені страшно, то не жид був, то — чорт, чорт — он він стоїть у кутку, бачите? Коло дверей, такий самий з бородою, з хвостом ще й віршовка в руках... Та не втечеш, ні — я тебе не побоюсь (*кидається до дверей*), стій, а-а-а! (*Хвата кочергу*) давай гроші, давай мою кривавицю! Ха-ха-ха! Кочергу поставив замість себе, а сам (*пильно дивиться на двері*) вискочив за двері і дражнить... віршовку показує... ага, піймав за хвоста (*хватає пояс на лаві*), тепер не вирвеш... (*Вибігає*) [8; 494].

Тема продажу душі нечистому проходить лейтмотивом через усю п'єсу, що суттєво впливає на її загальний настрій і ріднить її з тогочасним репертуаром українського театру з його видовищністю і міфологізованим світосприйняттям. Так, наприклад, у 1913 р. виходить друком *комедія-феєрія* Д. Грицинського “Дідькові жарти”, яка віддалено нагадує сюжет першої редакції “Ста тисяч”, лише, так би мовити, у зниженому тоні, якому і відповідало її жанрове визначення. Зміненна, порівняно з першою редакцією, кінцівка п'єси впливає на сприйняття цілого твору, надаючи його звучанню сатирично-іронічного забарвлення. Так, у першій редакції фінальна репліка Герасима мала такий вигляд:

Герасим. Що? (*Угледів Савку*). Кум! Ні, це нечиста сила. Захиліть, захиліть мене. (*Дрижить як ніби змерз і захльобується воздухом*) [8; 495].

У другій же редакції І. Тобілевич вкладає такі слова в уста Герасима:

Герасим. Обікрали... ограбили... Пропала земля Смоквинова! Нащо ви мене зняли з віршовки? Краще смерть, ніж така потеря! (*Ридає.*) [9; 378].

П'єса “Сто тисяч” містить багато сюжетних ліній, а це робить купівлю фальшивих ста тисяч просто однією з можливих, дуже виграшних, хоч і ризикованих, “комерцеських справ”, яка, в такий спосіб, втрачає свою виключність і остаточність. Я. Мамонтов, аналізуючи фабулу “Ста тисяч”, виявив, що сцени, в яких вона розвивається (дослідник вважає за фабулу аферу з грішми), становлять не більше 25 % усієї п'єси. “Решта сцен (велика більшість) не мають жодного відношення до фабули й подають лише характеристику центрального

персонажу та його найближчого оточення” [13; 217]. Аналіз розподілу подій п’єси за явами дозволяє виявити, що решту сцен можна об’єднати у певні групи, кожна з яких містить розвиток додаткових сюжетних ліній — особистої інтриги Романа і Мотрі; Копача з його пошуками скарбів; ще однієї афери, яка може допомогти придбати землю Смоквинова.

Композиційним паралелізмом початків II і III дій акцентується ситуація комедійного повтору: марення тим предметом, який повністю опанував героєм (у II дії — Бонавентури наяву, у III — Калитки вві сні), ранкова метушня і піднімання Герасимом челяді на роботу. Однак, коли Калитка у III дії біжить будити робітників, виявляється, що надворі вже білий день і в будинку всі давно вже повставали. Серйозність дій хазяйновитої, заклопотаної справами людини миттєво переводиться у фарс завдяки класичному комедійному прийому розбалансування дій персонажа і обставин, у яких він діє, показу інертності його поведінки [див.: 2].

Композиційний паралелізм початків II і III дій до того ж підкреслює паралелізм на рівні персонажів. Бонавентура, будучи начебто “зайвим”, якщо судити за його місцем у фабулі, є “дзеркалом”, нехай і кривим, у якому відображаються прагнення і поривання, саме життя Калитки. Такий самий прийом — введення до п’єси двійника-антипода — А. Липківська спостерігає і у Чехова (Шарлотта у “Вишневому саді”). У використанні означеного прийому виявляється авторська іронія, а “зайвий” для фабули Бонавентура стає потужним підсилювачем комізму образу Калитки.

Велика кількість сюжетних ліній і майстерні переходи від однієї лінії до іншої створюють ілюзію неперервності плину життя з усім різноманіттям подій у ньому. Сцени, представлені на кону, сприймаються як окремі “кадри” цього життя, які спалахують перед очима глядача/читача, знову поринають у морок, натомість з’являються епізоди про інших героїв і так далі. Фрагментарна побудова, на думку багатьох дослідників, має чітку фольклорну основу, оскільки саме в народній творчості дія утворюється нанизанням окремих епізодів (згадаймо хоча б українські народні казки).

Також І. Тобілевич часто звертається до фольклорної за походженням традиції розриву дії вставними елементами: оповіданнями, інтермедійними сценками. За Е. Фавлером, включення вставних елемен-

тів до структури твору є плідним джерелом жанрової трансформації [19; 180]. Якщо розповідь Романа і сварки Калитки у п'єсі “Сто тисяч” виконують функцію акцентації певних рис характеру умовно центрального персонажа (як і подібні елементи в “Хазяїні” — сцена з халатом, сцена прохання Калиновичем руки Соні і т. д.), то вставна розповідь Савки про розмінювання фальшивих грошей (“Сто тисяч”) має дещо інший характер. Для І. Тобілевича в даному випадку було важливим не стільки представити події, про які розповідає Савка, скільки показати емоції, переживання героя, створити психологічну напруженість. Ні читач, ні глядач не відчули б так тонко хвилювання персонажа, якби те, про що автор змушує героя розповідати, відбувалося “перед очима” реципієнта. Події, розіграні Савкою як словесна дія, хоч об'єктивно і відбулися раніше, переживаються персонажами як цюхвилинні, бо для них — суб'єктивно — вони дійсно відбуваються тут і зараз. Розповідь Савки тому стає майже сценою у сцені, тож вставні елементи є джерелом жанрової трансформації, ще більше вияскравлюючи її монтажність і жанрову поліфонію.

Монтаж дещо іншого характеру маємо у п'єсі “Хазяїн”. На це звертає увагу і відомий театрознавець Анна Липківська, наголошуючи на принциповій різниці між дійсно позафабульними п'єсами і п'єсами з “розрідженою”, обмеженою фабулою: “Вододіл” лежить, так би мовити, “посередині біографії” — між “Ста тисячами” (1889) та “Хазяїном” (1900), схожими за типом героя та проблематикою, але відмінними за сюжетними пріоритетами” [12; 185]. Якщо в “Ста тисячах” інтрига з купівлею фальшивих грошей проходила тлом решти подій і її домінування над іншими сюжетними ходами було досить відчутним, то в “Хазяїні” домінуюча сюжетна лінія, інтрига як такі відсутні зовсім.

Ще до виходу головного персонажа читач дізнається про нього від різних людей з його оточення, тобто, експозиція характеру чітко прослідковується: “у нього честь — перше всього!” [10; 110], “нового купувать не хоче, а від цього халата і від кожуха, повірите, смердить! Он як люде багатіють!” [10; 109], “Терентій Гаврилович як побачить, що таку дорогу вещь можна купити задешево, сказать, за безцінь — зараз і купить!” [10; 111], “І сам хазяїн наш всіх навчає: з усього, каже, треба користь витягать, хоч би й зубами прийшлося тягнуть — тягни!” [10; 110]. Останні слова 1 дії підводять ризику під усім сказаним: “Ах

ти... хазяїн, та й більш нічого!” [10; 127]. Але якщо з експозицією характеру і виходом героя на сцену все як у класичній п’есі, то про експозицію подій говорити складно, оскільки сюжетна основа відсутня. Умовно, ява II — зав’язка подій, пов’язаних з купівлею Феногеном для себе землі, щоб перейти на власне господарство, ява V — дочка і дружина Пузиря затівають маленьку хитрість, щоб Терентій Гаврилович нарешті обновив свій халат, і в цій же яві вводиться поширений літературний мотив — кохання Соні до Калиновича і спротив батька благословити шлюб, ява VI — зав’язка афери зі взяттям овець “на випас”, явою VII починається серія заходів, спрямованих на економію витрат на зарплатню робітникам і т. д.

Автор, беручи за відправну точку класичну фабульну схему, де наявні чітко означені експозиція, зав’язка, розвиток дії, кульмінація, розв’язка, поступово відходить від неї, утворюючи п’есу з нелінійною композицією, у центрі якої — саме життя. Так, у структурі п’еси важко, майже неможливо, виокремити суто комічні і суто трагічні сцени. Однак присутність обох начал — трагічного і комічного — не викликає сумніву. Розповідь Феногена про кожух Терентія Гавриловича, історія з халатом, сватання Калиновича до Соні за участю Золотницького — кожен із цих епізодів комічний “на поверхні” і одночасно трагічний при глибинному розгляді. А фарсово-буфонадні сцени, якими насичена п’еса (сутичка Феногена з юрбою робітників, ява II, дія 2; суперечка Феногена і Ліхтаренка, ява XI, дія 2; сварка Пузиря із Золотницьким, ява III, дія 3 тощо) нерідко відразу ж після свого початку переводяться автором у надпобутовий план, чим комізм ситуацій руйнується. Найяскравіший зразок такого переходу — розмова Феногена з Ліхтаренком, яка починається фарсовою перепалкою двох слуг, а закінчується таким собі філософствуванням Ліхтаренка: “Бачите, колись, кажуть, були одважні люде на війні, — бились, рубались, палили; голови котились з плеч, як капуста з качанів; тепер нема таких страховин і вся одвага чоловіча йде на те — де б більше зачепить!.. Колись бусурманів обдирали, а тепер — своїх, рідних! Як на війні нікого не жаліли, бо ти не вб’єш — тебе уб’ють, — так тут нема чого слини розпускать: не візьмеш ти, то візьмуть з тебе!” [10; 140]. Цією реплікою діяльність визискувачів піднімається на рівень романтично-героїчний, відбувається мало не опоетизування економічної боротьби. Уся п’еса, фактично, будується так, що кризь

конкретно-історичний план дії раз у раз проступає узагальнено-філософський, надпобутовий. Л. Дем'янівська називала двоплановість однією з особливостей сюжетно-композиційної будови п'єси І. Тобілевича. Дослідниця називала її “подвійним драматичним конфліктом”, завдяки якому утворюється враження існування позасценічної реальності, яка є протяжною в часі і лише окремі епізоди якої показані на сцені. Тло подій, які розгортаються у Пузиревих економіях, створюють розповідь Золотницького про справи в окрузі і земські збори, проповідь Калиновича нового способу ведення господарства, скарги Соні з приводу насміхань над її родиною в гімназії тощо. Репліки окремих персонажів часто скидаються на промови, складені для виголошування з трибуни.

Надпобутовий план дії п'єси виявляється також саме завдяки явній роздробленості сюжету. Дискретність будови п'єси дозволяла представити загальний плін життя через стосунки людей, їх поведінку в конкретних ситуаціях. Завдяки монтажному способу побудови п'єси досягається потрібний психологічний ефект: у читача складається враження стрімкого розгортання подій, котрі без упину змінюють одна одну. Крім того, автор вибудовує у паралель позасценічні та сценічні події і перші, як спостерегла А. Липківська, “весь час завдають “удар” по других наче “рикошетом” [12; 186]. Власне, усі події, видовищність яких І. Тобілевич міг би вигідно використати, він відсуває за лаштунки. Сцена в земській управі, арешт Михайлова, бунт в Мануйлівці і так далі розгортаються далеко від дому Пузиря — місця дії усієї п'єси — але “рикошет” відбувається повсякчас, із невідворотною закономірністю. В уяві ж реципієнта з окремих кадрів складається суцільне полотно життя, за термінологією Н. Іщук-Фадєєвої, виникає “третьої смисл” в результаті взаємодії кількох фрагментів [17; 274].

Побудова п'єси “Хазяїн” не навколо пригод головного персонажа чи особистої інтриги, а винесення на суд глядача/читача повсякденного життя економії безпосередньо визначає жанр твору, наближаючи його до трагікомедії. Саме для цього жанру, на думку дослідників, характерна двоплановість дії, за якої кінець п'єси не означає розв'язання заявлених протиріч. Трагікомічні суперечності, зауважує М. Кіпніс, у межах сценічного часу нерозв'язувані [11; 7]. Загальний план дії з його невирішеним конфліктом двох світоглядних систем привносить до комедії “Хазяїн” трагікомічний стру-

мінь. Один із рецензентів на III том “Драм і комедій” І. Тобілевича у “Київській Старині” 1903 р. відмічав: “Хозяйство — та же война. <...> Пьеса производит очень мрачное впечатление. Автор изображает в ней хозяйственную машину на полном ходу” [16; 200]. Робота цієї машини відчувається і персонажами п’єси. Про хазяйське колесо першою заговорила Соня: “Знаете, Иван Миколайович, я задыхалась перед этим великим хазяйським колесом; оно так страшно гуде і так прудко крутится, що мимо мене пролітали, мов у сні, самі тяжкі враження <...>” [10; 136]. Далі до цієї ж метафори звертається Ліхтаренко у розмові з Зозулею: “Тут колесо так крутится: одних даве, а другі проскакують!” [10; 141]. І востаннє цей фантом у репліках персонажів з’являється після звістки про повішання Зозулі. “Хазяйське колесо роздавило!” — говорить Калинович Соні [10; 143]. Більше цей вираз у тексті п’єси не фігурує, однак Я. Мамонтов пише, що у “Хазяїні” через увесь твір лейтмотивом проходить тема “хазяйського колеса”, утворюючи особливий ритм п’єси. “Автор дає можливість відчути його ритмічний рух в кожній дії, мало що не в кожній сцені”, — небезпідставно стверджує дослідник [14; 239]. При ретельному розборі сюжетної схеми п’єси нам справді відкривається цей ритм уявлюваного руху по колу. Наприкінці другої дії на сцену вибігає Харитон зі словами: “Феноген Петрович, нещастя: Зозуля повісився!” Калинович на це кидає вже згадувану репліку. Наприкінці третьої дії вбігає парубок: “Феноген Петрович, — нещастя!” Реакція Феногена закономірна: “Що там таке, хто-небудь повісився знову?” Парубок: “Хазяїн пробі кричать. Упали і не можуть піднятись”. Подібність ситуацій 2 і 3 дії очевидна, сходиться навіть словесне оформлення, тому сам собою напрошується аналогічний висновок, якого вже ніхто не вимовляє вголос: хазяйське колесо роздавило. І ще раз повторюється означена ситуація у яві XV 4 дії, коли Харитон приносить звістку про те, що робітники-бунтарі розбили Ліхтаренку голову. Три однакові ситуації наприкінці кожної з трьох дій п’єси сприймаються як оберти того невидимого колеса, яке “одних даве, а другі проскакують”. Таким чином, дія розгортається ніби по колу, що характерно для комедійного типу композиції. Однак смерть, якою завершується кожне коло, являє собою альянцію трагедійного сюжету. У цілому для трагікомедії характерні подвійна і двояка дії, що Н. Ішук-Фадєєва докладно аналізує на прикладі “Амфітріона” Плавта. Подвійність дії, за

Н. Іщук-Фадеевою, проявляється у паралелізмі на рівні персонажів (Юпітер і Амфітріон, Сосія і Меркурій), двоякість — у тому, що одна і та ж дія богами сприймається як комедійна, а для персонажів-людей є трагедійною [7; 21]. Ту ж закономірність трагікомедійного жанру спостерігаємо і на матеріалі “Хазяїна”: дія, трагічна у своїй суті, побудована за принципом комедійного кола. Крім того, дії хазяїна іронічно пародіюються поведінкою його слуги Феногена, що підкреслює їх абсурдність. Такий прийом, тобто симульганне розгортання двох різномодальних жанрових планів, Б. Брехт називав вертикальним монтажем, який протиставлявся горизонтальному — чергуванню сцен трагічного і комічного характеру. Подвійність в оцінці подій та героїв п’єси, як стверджують дослідники, породжується взаємодією та взаємопроникненням елементів трагічного і комічного, коли стає і сумно, і смішно *одночасно*. Трагічний у своїй суті конфлікт “Хазяїна” при переведенні в іншу площину — при погляді збоку, який постійно присутній у п’єсі (репліки Калиновича, Зозулі, Золотницького), починає здаватися безглуздим і смішним.

З одного боку, фрагментарна композиція, а з іншого — трагікомічний пафос п’єси зумовлюють відкритий фінал при нібито вичерпаності подієвого плану. Трагікомічні суперечності, на відміну від драматичних, зауважує М. Кіпніс, у межах сценічного часу нерозв’язувані, вони залишаються у своїй дражливій конфліктній непримиренності [11; 6]. Внаслідок цього репліки, які завершують п’єси І. Тобілевича, показують нам навіть не закінчення сюжету п’єси, а лише її умовне переривання.

Загибель Терентія Гавриловича є не розв’язанням конфлікту, а сприймається як черговий наслідок руху “хазяйського колеса”, і водночас вона підтверджує здогад читача, що рушієм дії п’єси є не Пузир і не поміщик Михайлов (його й не згадують, коли говорять про нещастя: “От що *гуси* зробили”, — вигукує лікар), а одержимість ідеєю збагачення. Причина загибелі Пузиря, не вмотивована дією п’єси, є гротескним загостренням характеру, крайнім виявом жадоби хазяїна. По суті, навіть за умови вдалого прооперування, головний герой не має майбутнього, він самовичерпується і сюжет об’єктивно не може мати продовження, принаймні з Пузирем у ролі центрального персонажа. Уся дія п’єси — це серія поразок мужика-мільйонера, прихованих від нього самого. Система, ним створена, вийшла з-під його

контролю і він сам став жертвою величезної хазяйської машини, рух якої наводить такий жах на Соню.

Таким чином, редукованість драматизму, ілюзія незавершеності дії, сконцентрованість п'єсного матеріалу навколо розкриття драматичного персонажа, а ширше — навколо розкриття ілюзій, надій, переживань персонажів і відтворення життя у всій його багатогранності і мінливості, у співіснуванні поряд смішного і трагічного зумовили застосування драматургом монтажного зчеплення епізодів п'єс як композиційного принципу. Розглянувши означені дві комедії І. Тобілевича, можемо зробити висновок, що, з огляду на їх композиційні та змістові особливості, можемо спостерігати їх рух від комедії до трагікомедії з елементами фарсу, сатири чи мелодрами.

#### Список використаних джерел

1. Балухатый С. Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики: Сборник статей. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. — С. 30–79.
2. Бергсон А. Смех. Сартр Ж. — П. Тошнота. Симон К. Дороги Фландрии. — М.: Панорама, 2000. — 608 с.
3. Борщаговський О. Драматургія Тобілевича. — К.: Мистецтво, 1947. — 327 с.
4. Дем'янівська Л. Іван Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Життя і творчість: Навч. посібник. — К.: Либідь, 1995. — 144 с.
5. Іваненко Ю. Жанри драматургії Тобілевича // Театр. — 1937. — № 7. — С. 24–29.
6. Іваненко Ю. “Паливода XVIII сторіччя” в театрі ім. Саксаганського // Театр. — 1937. — № 8. — С. 17–18.
7. Ишук-Фадеева Н. К проблеме драматического героя, “действующего и деятельного” // Драма и театр: Сборник научных трудов. — Тверь: Тверской государственной университет, 2005. — Вып.5. — С. 19–27.
8. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах. — Т. 1. Драматичні твори / Упор., підгот. текстів, вступ. ст. та прим. Л. Ф. Стеценка. — К.: ДВХЛ, 1960. — 496 с.
9. Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: В 3 т. — Т. 1. Драматичні твори / Передм. П. М. Киричка, упор. П. М. Киричка та Л. Ф. Стеценка, прим. П. М. Киричка. — К.: Дніпро, 1985. — 439 с.
10. Карпенко-Карий І. К. Хазяїн: Драматичні твори / Худож. — оформлювач А. С. Ленчик. — Харків: Фоліо, 2006. — 317 с. — (Укр. класика).
11. Кипнис М. Трагикомедия как жанр драматургии: Генезис и особенности развития: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — К., 1990. — 22 с.



12. Липківська А. (Г.) К. Світ у дзеркалі драми. — К.: Кий, 2007. — 356 с.
13. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ — початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія. — Одеса: Астропринт, 2006. — 352 с.
14. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. (Карпенко-Карий). Твори в 6 т. — Т. 6: Біографія. Бібліографія. Критика. Архівні матеріали / Ред. Я. Мамонтова. — Харків. — К.: Література і мистецтво, 1931. — С. 145–251.
15. Павис П. Словарь театра / Пер. с. фр.; Под ред. Л. Баженовой. — М.: ГИТИС, 2003. — 516 с.
16. П. Г. Иван Тобилевич (Карпенко-Карый). Драмы и комедии. Том III // Киевская Старина. — 1903. — Кн. 6. — С. 197–202.
17. Фадеева Н. Трагикомедия: теория жанра: Дис. ... доктора филол. наук. — М., 1996. — 298 с.
18. Чорній С. Карпенко-Карий і театр. — Мюнхен— Нью-Йорк, 1978. — 176 с. (Український вільний університет. Серія: Монографії. — Ч. 26)
19. Fowler A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. — Oxford: Clarendon Press. — 1982. — 357 p.

---

## СТУДІІ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

---

*Галина Райбедюк*



### ПАРАДИГМА ТІЛА В ПРОБЛЕМНОМУ ПОЛІ ХУДОЖНЬОЇ АНТРОПОЛОГІЇ В. СТУСА

*У статті розглядаються репрезентовані поезією Василя Стуса різні коди тілесності. Досліджуються складні взаємовідношення між тілом і душею людини. Основна увага зосереджується на трактуванні поетом тіла як метафізичної субстанції.*

***Ключові слова:** літературознавча антропологія, метафізика, код, тілесність, тіло, дух, душа, амбівалентність.*

*The article is considered the represented the different code of the corporality by the poetry of Vasily Stus. The difficult mutual relations between the body and the soul of the person are investigated. The basic attention is concentrated on the interpretation of the body as the metaphysical substance by the poet.*

***Key words:** the literary anthropology, the metaphysics, the code, the corporality, the body, the spirit, the soul, the ambivalence.*

Літературознавча антропологія як новий методологічний проєкт стає дедалі помітнішим фактом сучасної філологічної науки, що зумовлено тенденціями філософської та соціокультурної реабілітації людини в посттоталітарному суспільному просторі. Означена ситуація, як підкреслює Л. Тарнашинська, “розгортається із загальногуманітарного горизонту останніх десятиліть, коли на зміну модерній та постмодерній теорії літератури приходять та, за якою вже усталився статус культурологічної теорії” [17; 61]. Понівний сьогодні у філософії та літературознавстві антропологічний аналіз, за словами Р. Ніча, зумовлений помітним “спротивом до сучасної теоретичної моделі та інтересом до позаформально-структурних вимірів тексту і загалом літератури” [9; 7]. Німецький філософ К. Вульф говорить про “антропологічний поворот” у су-

часних гуманітарних і соціальних, культурологічних і природничих науках [1; 3].

Українське літературознавство також повертає свій погляд до антропологічного аналізу літературного тексту, тобто до висвітлення його людинознавчої природи. Про це свідчать непоодинокі праці і теоретичного, й історико-літературного плану, що все частіше з'являються в національному інтелектуальному дискурсі (напр., монографія М. Ткачука “Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси”, статті Р. Гром'яка (“Теорія літератури і літературна антропологія: співвідношення, трансформація за умов глобалізації гуманітарного знання (до постановки проблеми)”, Л. Тарнашинської (“Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій”), С. Яковенка (“Предмет літературознавчої антропології. Польський варіант”) та ін.

На початку ХІХ століття, як слушно зауважує Р. Гром'як, “про мистецтво слова як людинознавство заговорили письменники й філософи. Людвіг Фейєрбах з'ясовував антропологію, спираючись у своїх умовиводах на твори Гомера, назвавши їх “Біблією антропології”. У ХХ столітті закономірним був теоретико-методологічний зсув у парадигматиці знання на користь культурології та антропології” [2; 285]. Про ХХІ ст. з цього приводу міркував В. Стус. У листі до рідних він констатував своє прийняття в умовах кризи гносеологічного суб'єкта антропологічного проекту К. Леві-Строса. “21 століття буде віком гуманітарних наук або його не буде” [14; 467].

Основне антропологічне питання “Що є людина?” у творчості поета розглядається багатоаспектно й різнопланово. В центрі його художніх осяянь, за власним самоозначенням, перебуває “відгадка віщих таємниць”. Проте, незважаючи на значний корпус літературознавчих розвідок про В. Стуса (Б. Бойчук, І. Дзюба, М. Жулинський, Є. Іщенко, В. Моренець, К. Москалець, М. Коцюбинська, М. Павлишин, Е. Соловей, Ю. Шерех та ін.), навіть найглибші дослідники його доробку “свідомо чи неусвідомлено обмежують себе окремими аспектами Стусового життя, творчості чи міту” [16; 52]. У сьогоденному стусознавстві й досі триває “конфлікт між традиційним (патріотичним) літературознавством і постмодерністським (космополітичним). Останніми роками сформувався помітний розрив між інтелектуальною материковою Україною та українською інтелекту-

альною діаспорою” [3; 40]. Має цілковиту рацію К. Москалець, який у передмові до першого тому дванадцятитомного видання спадщини поета констатує, що для “українського літературознавства Василь Стус і досі залишається надто недосяжним на підкорених ним верховинах духу” [8; 25]. Серед таких “верховин духу” для В. Стуса стала інтенційованість на гуманістичні засади буття. Його творче обличчя диференціює гуманістичний потенціал тексту, що виключає імперсональність людини. У системі світоглядних пріоритетів поета домінує антропологічна концепція, зокрема, антисцієнтистська, гуманістична зорієнтованість на людину як центр буття. З цього погляду цікавими видаються слушні зауваження Дмитра Стуса про те, що в кожному образі (деталі) творів поета “приховано невідчитану інформацію про людину, яка примусила світ рахуватися з фактом своєї присутності на цій землі” [16; 332]. Попри те, що парадигма антропології є фактом Стусового тексту, його антропологічні виміри поки ще не стали вихідною точкою літературно-критичної рецепції спадщини поета, а відтак об’єктом спеціального наукового вивчення. Саме цим і зумовлюється актуальність означеної статтею проблеми.

Сьогодні, після “кінця нормативної антропології, центром антропологічного дослідження стає тіло” [1; 114]. У сучасні горизонти науковців “повертається знову органічна єдність тіла/плоті — духу/духовності у контексті з (уже здавалося виклятим) мімезисом/міметичністю” [2]. Особливе місце у філософсько-антропологічній проблематиці відводиться тілу, “питанню онтологічних універсальї, оцінкам людського тіла з погляду сутнісних та екзистенційних характеристик як явища культури та природи, складних взаємовідношень між тілом і душею” [18; 47]. Тобто йдеться завперш про метафізику тіла, що є складовою “антропологічної метафізики”, основним аспектом якої, за словами чеського філософа Я. Паточки, є апологетизація Духу — у центрі й на вершині універсуму” [10; 220]. Усю спадщину В. Стуса можна вважати “метафізичною книгою буття людського духу, приреченого виростати всередину” [16, 330]. Екзистенція людини в нього проявлялась у трансцендентуванні, тобто у “виході за межі” (“оце твоє народження нове”), в подоланні силового поля профанного буття (“вічність пізнаю”). Це той напрям філософування, що сягає корінням антропології та практичної філософії Г. Сковороди з акцентуванням духовної (“внутрішньої”) лю-

дини (“трансцендентного суб’єкта”). В. Стусові особливо близьким був антропоцентризм давнього філософа, зокрема, його іманентний трансценденталізм із зорієнтованістю на духовну сутність індивіда (“Господню людину”). В проблемному полі антропології В. Стуса, як і давньоукраїнського мислителя, перебуває питання: “В чому суть *conditio humana* ?”. Антитетика душі й тіла в його поезії перебуває у межах художніх інтенцій барокового стилю Г. Сковороди, який у діалозі “Двоє” говорить про подвійний характер людської природи, вічний конфлікт “поверхні” та “глибини душевної”. Процес “самовіднайденості” людини духовної (“внутрішньої”) пов’язується філософом насамперед із виходом поза межі дійсного світу і прямуванням до Вічності (Божого, небесного). В духовному просторі Стусової поезії виявляються нові сюжети людського життя, набуваючи майже універсального характеру.

У смисловій сфері художньої антропології В. Стуса тіло, попри його амбівалентність і презентацію як сегмента матеріального світу, постає завперш у площині трансцендентальній. Тілесний простір його тексту наділений тим “діалектичним ферментом, який перетворює його в універсальний простір” [6; 125]. Незважаючи на те, що в сучасній гуманістиці спостерігаємо концептуальну відкритість щодо проблеми людського тіла та його інтерпретації як сутнісного чинника людського буття, тіло в художній антропології В. Стуса ще не стало предметом спеціального наукового дослідження як категорія метафізики. Рецепція з цього приводу в українському літературознавстві перебуває поки що на стадії становлення.

Філософським підґрунтям осмислення В. Стусом людинознавчих проблем можна вважати концепцію М. Шеллера, який встановив “систему ієрархій у сфері вивчення проблем людини, домінантою якої виступає одухотворене поняття “особистості” як діяльного центру” [17; 56]. Стусове “та, випроставши руки, у нестямі / ти проривайсь” звучить як імператив. Образна система його поезії функціонує як “цілісний і наскрізний образ трансцендентного відземного пориву” [7; 100], номінативним центром якого є “шлях д’горі”. Вертикально-просторова вісь із сіткою бінарних координат типу “верх-низ” має аксіологічно-автентичну духовну центрацію. “Донебне” стримління духовного естваліричного героя поезії В. Стуса (“Проминання — воно підносить”) потверджує засадничу антропологічну складову бачення

людини як істоти “вертикального спрямування” (тіло/дух). Тіло стає для поета “оформленим” просторовим буттям людини, більше того, осердям її “просторового самовизначення”. Дихотомічність людської природи, її дуальність вирішується ним на користь духовного. Його духовний (художній) досвід визначається тілесним способом здобування; тіло становить межу й водночас місце переходу реального в ідеальне і навпаки. Воно трактується як “засіб (медіум) вираження та уявлення; його енергія перетворює світ в слово і образ” [1; 125]. Подібно до представників філософської антропології, В. Стус акцентує парадигму тіла з метою власного самоусвідомлення (“цей шлях — до себе”). Надаючи тілесності певного метафізичного сенсу, він конституює метафізичну відмову від тіла. Означена якість антропологічного вектора художнього саморуку явно простежується в багатьох його творах. Яскравою художньою ілюстрацією щодо сказаного може бути вірш “Мені здається, що живу не я...”:

...Ні очей, ні вух,  
ні рук, ні ніг, ні рота. Очужілий  
в своєму тілі. І, кавалок болю,  
і, самозамкнений, у тьмушій тьмі завис.  
Ти, народившись, виголів лишень,  
а не приріс до тіла. Не дійшов  
своєї плоті... [12; 155].

У поезії В. Стуса прочитуються складні взаємовідношення між тілом і душею (“Тепер душа втікає твого тіла, / у серці залишаючи діру”). Тіло, попри його амбівалентність, моделюється ним крізь призму духовно-душевного начала, постулюючи метафізичну субстанцію. Маємо справу з “олюдненням” тіла. Поет репрезентує ту тілесність, про яку О. Лосєв писав: “Людська тілесність означає, що, крім тіла, береться до уваги вся людина, тобто разом з її психікою, її розумовим складом, з її індивідуальними особливостями” [5; 144].

В антропологічній концепції поета особливе місце відводиться складним взаємовідношенням між тілом і душею. Тіло у нього, як підкреслює К. Москалець, — “не завжди вмістилице душі, часом душа огортає тіло, вкриває його, тобто вона — вся назовні (що, до речі, тільки збільшує її вразливість), є видимою формою, зримою ідеєю, лицем і прочитуваним виразом його” [8; 29]:

Довіку не буде із мене раба,  
душа поневажить полони.  
Їй радісно вмерти, бо світ цей сліпить,  
Бо суще не любить живого... [15; 74].

У більшості текстів поета помітна ієрархічність людської душі (“зорить мені в душу / безсмертний погляд твій”; “То пропікає душу Україна”). М. Коцюбинська підкреслює, що за кожним його словом — “біографія душі: настроєві реалії, спонтанні реакції, дозрівання — емоційне, світоглядне, мистецьке, будування себе, “кам’яніння” [4; 144]. Нерідко маркер тілесності допомагає поетові в усіх найпотаємніших нюансах передати психофізичний стан: “Простягни руку попереду — / схолилими пальцями / відчуєш самого себе...” [12; 159]. Оприсутнюючи основні лінії свого світосприйняття, В. Стус говорить про “деперсоналізацію душі” (“Ізвомпленна душе, ярій!”; “Душ спресованих мерзлота вічна”; “і, вирвавши душу, піти в безімення”). У такий спосіб він “ословлює” духовні катаклізми в тоталітарному суспільстві й спричинену ними нівеляцію індивідуального в людині. В умовах абсурдного буття загострилось його відчуття катастрофічної ситуації обездуховлення світу (світ — “цвинтар душ”):

Свіча горить. Горить свіча —  
А спробуй, відшукай людину  
На всю велику Україну.  
Мигочуть тіні з-за плеча.  
Безмовні тіні... [15; 83].

У ранній ліриці В. Стуса тілесність прочитується як емпірична наявність. Це переважно любовні тексти. Молодий поет сміливо вводить до тканини вірша тілесність, що подекуди межує з античним соматизмом, до певної міри — з натуралістичністю (“...наголена колосась борода, і руки прагли, і уста юначі”). Екзальтація пристрасті й “еротичне шаленство” у вірші “В трансі” (“спішив зійтись у боротьбі гарячій...”) переходить у сюжет найвищої насолоди, далекої від простого сексуального задоволення:

Ти ніби хвиля,  
Хвиля піді мною.  
На мить застигла...

...Вітрило світанкове  
 На обрії заграло загадково  
 І йде назустріч...[11; 154].

Тілесність у ранній ліриці митця не оголена. Вона позбавлена вульгарного смислового нашарування, однак і не ховається за фасадом романтичності, а перетворюється, як підкреслює Дмитро Стус, у досвід [16; 154]. У пізніших творах еротизм як складова поетики любовного тексту набуде іншого статусу. Спалахи глибоко інтимного одкровення й почуттєвості кореспондуються тут із “притяганням висоти, руху вгору” (М. Бердяєв). Так, у вірші “Моя кохана! Ластівко! Жоно!..” лише штрихом мовиться про пристрасть (“бажань нестерпну кручу”); основний же вектор саморуку ліричного переживання переводиться у площину духовну. Опозиція святості/гріховності (духовності/тілесності) розв’язується поетом однозначно. Знаки тілесності (вуста, руки) стають словом серця, виражають світлодайність, інтимну цнотливість (“збілілі губи притулила / мені до змерзлої щоки”; “і трепет рук, і тремт повік німий...”). Імператив поетичного еросу крізь призму тіла оприявнює входження у трансцендентний світ (злиття з божественним):

...і скільки Бог відміряв нам години —  
 лечу у білі руки лебедина...[13; 178].

Семантичні смисли художньої предметності, що оприявнює тілесний код художнього тексту В. Стуса, виражений численними соматизмами, які знакують перехід почуттів ліричного героя та його ставлення до адресатки з психологічної сфери в метафізичну, включають інтимний світ учасників діалогу в систему Вічності. Наведемо цей ряд: “білі руки”, “пам’ять любої руки / тонкої, білої”, “білим сободем тремтить коханої рукав”. Тут простежується засвоєння поетом праслов’янської міфопоетичної моделі зв’язку білого кольору зі світлом, що його свого часу акцентував О. Потебня. Білий колір виконує важливу образотворчу роль; він, постулюючи авторські інтенції, увиразнює сакральне.

Образна система поезії В. Стуса унезалежнюється від матеріального світу, конкретних буттєвих подій. Духовне ество ліричного героя максимально наближається до самого автора, для якого особливо важать координати високого пафосу, котрий створюється “донебним”



простуванням ліричного сюжету, що маркує його хронотоп метафізичними ознаками (“мов лебедина, розкрилила / тонкоголосі дві руки”). Намагання “піврати тіло в лет” нерідко стає кульмінацією відчуттів та емоцій ліричного героя, естетично трансформованих у текст. Поет розробляє опозицію верх/низ (тіло/дух), не піддаючи їх толеруванню, а радикальному взаємовиключенню:

Тебе я все підносив на руках,  
ставав навшпиньки, д'горі зводив руки,  
аби могла сягнути до небес.  
А ти, підвладна власному еству,  
понехтувала вертикальний простір... [15; 21].

Образ рук у поетиці В. Стуса претендує на особливий статус. З ним він пов'язує сакральні речі. Для нього характерний возведений у ранг своєрідних “постійних” символів іконописний лик Божої Матері (несуттєво — Богоматері чи земної жінки, божественної в своїй любові до сина). В його поезії вельми часто зустрічаємо зображення простягнутих до неба рук, як, приміром, у вірші “Возвелич мене, мамо...”:

І спрацьовані руки, мов кореневища дубові,  
Вузлуваті, скоцюрблені, скляклі, неначе горіх,  
Пишуть вір ієрогліфи, крики своєї любові,  
Осягнути якої немога і навіть зближатися гріх... [13; 115].

Кількість “тілесних образів” В. Стуса надзвичайно велика. Цікавими бачаться спостереження над частотністю їх наявності у текстах різного періоду творчості. Деякі з них є для поета улюбленими, існують у різних смислових модифікаціях, утворюючи варіативні ряди (напр., тіло, руки); інші — одиничні (напр., рот, волосся). У цьому сенсі важливим бачиться семіотичний аспект художньої предметності в поетичному просторі В. Стуса. Семіотичний статус кожного із образів-знаків тілесного коду поетики свідчить про метафізичну природу його текстів, що розкривається через глибинний смисл метафор письма, опірними словами яких є численні соматизми: руки, очі, голова, тіло тощо (“змах тонкоголосий / тремтливої руки”; “пильнувати сон очей”; “там вітер видуває душі з тіл”; “раптове самоспалення і вічне навернення до тіла”; “спроба відживити / весь безмір зойків і очей” і под.).

Ретельно досліджуючи нюанси авторського бачення тілесності, одержимо картину, що її можна означити, як “людина і світ”. В. Стус не висував і не декларував авторську “поетику тілесності”, не обґрунтовував її основні принципи. Він намагався розкодувати суть чуттєвої субстанції і з’ясувати її роль у конституюванні власне людського. Трактуючи душу як матеріальну універсалію і навпаки, він у такий спосіб створював оригінальні авторські дефініції тілесності. Попри засвоєння В. Стусом різних парадигм тіла (тіло як природний субстрат, тіло як соціальний конструкт тощо), його поезія унаочнює сенс тілесності як онтологічного феномену, як важливої засади людського буття. Тілесний код поезики В. Стуса співвідноситься з універсальною формою існування істини суцього, артикулюючи гайдеггерівське тлумачення метафізики.

Творчість В. Стуса репрезентує чимало інших важливих парадигм антропології. Особливу увагу в цьому сенсі привертають такі аспекти антропологічного виміру тексту поета: антропоцентризм як світогляд, топос долі, особистості як суб’єкта досвіду (досвід свободи, досвід вибору, досвід самовираження і “самособоюнаповнення”). Всебічне вивчення теми в усьому її розмаїтті, на нашу думку, може стати одним із важливих шляхів увиразнення чуттєво-сміслової цілісності суб’єктивності поета як законодавця тексту, а в кінцевому підсумку — з’ясувати складну проблему його діалогу зі світом.

#### Список використаних джерел

1. Вульф К. Антропология: История, культура, философия. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. — 280 с.
2. Гром’як Р. Теорія літератури і літературна антропология: співвідношення, трансформація за умов глобалізації гуманітарного знання (до постановки проблеми // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. — Тернопіль, 2008. — Вип. 23. — С. 282–290.
3. Зборовська Н. Василь Стус: До історії проблемного тлумачення // Дивослово. — 2009. — № 5. — С. 40–46.
4. Коцюбинська М. “Світ міниться — і проростає слово...”: з невідомих ранніх поетичних спроб Василя Стуса // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 136–151.
5. Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.

6. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. — К.: Український центр духовної культури, 2001. — 551 с.
7. Моренець В. До питання модерності лірики Василя Стуса: Художньо-філософські аспекти індивідуального стилю // Наукові записки Києво-Могилянської академії: Філологія, 1991. — Т. 4. — С. 97–104.
8. Москалець К. Василь Стус: незавершений проект // Стус В. Збір. творів: У 12 т. — К.: Київська Русь, Факт, 2007. — Т. 1. — 560 с.
9. Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду: Університетські діалоги. — К.: Смолоскип, 2007. — 64 с.
10. Паточка Я. Єретичні есеї про філософію історії. — К.: Основи, 2001. — 374 с.
11. Стус В. Зібрання творів: У 12 т. — К.: Київська Русь, Факт, 2007. — Т. 1. — 560 с.
12. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1., кн.1. — 432 с.
13. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1995. — Т. 2. — 429 с.
14. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1997. — Т. 6, кн.1. — 496 с.
15. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1999. — Т. 3, кн 2. — 495 с.
16. Стус Д. Василь Стус : життя як творчість. — К.: Факт, 2005. — 368 с.
17. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій // Слово і час. — 2009. — № 5. — С. 48–61.
18. Ткачук М. Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси: Монографія. — Суми: Вид-во СумДУ, 2009. — 216 с.

## *Надія Гаврилюк*



### ОСІННІЙ ПЕЙЗАЖ ЯК ВИРАЗНИК ЛЮДСЬКОЇ ЕКЗИСТЕНЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ АЛЬМАНАХУ МІЖНАРОДНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО КОНКУРСУ “ГРАНОСЛОВ-2005”)

*Зроблено спробу осмислити поліфункціональність осіннього пейзажу в сучасній українській поезії. Осінь виступає втіленням страху втрати в її різновидах (розлука, смерть, зневіра в коханні чи мрії та ін.), дає змогу виявити хворобливість суспільства, що прагне видовищ, водночас вказавши шляхи до зцілення (тиша усамітнення та різного роду творчість: музика, пісня, танець).*

*Ключові слова: страх втрати, розлука, смерть, зневіра, усамітнення, творчість.*

*An attempt to comprehend multifunctionness of autumn landscape in the modern Ukrainian poetry is done. An autumn comes forward embodiment of fear of loss in its varieties (separation, death, disappointment in love or dream but other), the exposes sickness of society which wants spectacles enables, at the same time specifying ways to healing (a quiet of solitude and different family is creation: music, song, dance).*

*Key words: fear of loss, separation, death, disappointment, solitude, creation.*

“У природі міститься для людини значення, яке можна застосувати до її сутності... Таким чином, предмет тілесний, входячи у витвір народної поезії, отримує в ній духовне значення, що виявляється у формі застосування до побуту моральної істоти: це називається символом в широкому значенні” [8; 59]. Звичайно, символізація природи поширюється й на літературну поезію. Аналізуючи образи природи романтизму та модернізму, дослідники звертають увагу на особливий емоційний підхід до образів довкілля. За словами Людмили Петрухіної, “для побудови власних концепцій світобачення і світосприйняття, вираження естетичних та духовних почуттів ці епохи найбільш повно використали матеріал природи, під яким розуміємо багатство її образів і комплекс моделей, елементів, що можуть втілюватись у художні образи, виступати темами або мотивами, інспірувати, надихати

на створення нових образів, надавати останнім символічного характеру тощо. З уваги на узагальнений характер поняття “образ”, використовуємо термін “модель природи”. Пропонуємо його визначення: модель природи — це сформований у свідомості реципієнта усталений фрагмент навколишнього світу, який у залежності від поетичного вираження набуває певного семантичного навантаження”. Авторка дослідження пропонує власну типологію пейзажів у романтизмі (схематичний, описовий, відчуттєво-перцепційний, медитативний, ментальний, фантастичний) та модернізмі (гностичний пейзаж, пейзаж-асоціативний монтаж, ланцюг асоціацій, потік свідомості) [10].

У новітній поезії пейзаж не втрачає емоційності, семантичного наповнення та широкої символізації. Найчастіше зустрічаємо пейзаж осінній: 19 творів у альманасі відображають палітру осені. Таке захоплення осіннім пейзажем властиве поетичній творчості загалом. Наприклад, Г. Ключек, подаючи інтерпретацію віршів Ліни Костенко про природу, акцентує на тому, що поети люблять осінь. Вона “активізує природну здатність справжнього поета до співпереживання: як-не-як, а в самій осені завжди відчутний драматизм (хай навіть і легкий) прощання зі щойно відбулим літом. Осінь змушує загострено переживати невпинний перебіг часу. Осінь — мов часова вершина, з якої добре проглядається минуле, та й про майбутнє теж думається” [7; 249]. З огляду на винятковість осінньої природи у її проекції на екзистенцію окремої людини, можна говорити про індивідуально-авторську символізацію життя особистості через осінній пейзаж. У цьому аспекті цікаво дослідити окремі зразки новітньої поезії, спробувавши виявити типологію екзистенційних ситуацій.

У вірші Ганни Осадчук “**Коротшають тіні... Примари-видіння**” осінь асоціюється зі зневірою у коханні. Цей дисонанс почуттів естетично освоюється авторкою через образ вальсу, отже пов’язується й зі стихією музики. Музикою у творі виступає час. Такт годинника “в два пальці” чудово передає внутрішня рима в непарних рядках. Світ у вірші виразно двоаспектний — це світ у приміщенні, де панує гармонія музики, і світ завіконний, де її закони руйнуються:

Коротшають тіні... Примари-видіння  
У вальсі кружляють бульваром...  
Зневірення ранні — у парі з коханням, —  
Осінні видіння-примари.

В два пальці старанно на фортепіано  
 Годинник вистукує нотки...  
 Замріяний ранок засіяв тумани, —  
 Біляві, вологі, солодкі...

Цей світ завіконний руйнує закони  
 Класичного повноголосся...  
 Коротшають тіні... Примари-видіння...  
 Години. Тумани. І осінь. [3; 9]

З погляду безпосередньої даності лірика, взята відокремлено, звичайно є тільки емоція, а не образність, як би фактично не змішувалися принцип ліризму й живописної образності. Таку лірику, і до того ж не тільки лірику, але багато іншого в поезії, ми можемо назвати, вживаючи грецький термін “ікон”, аніконічною поезією. Д. Овсянніко-Куликовський вказував, що лірика базується на чистих емоціях (ритмізованих афектах) [Цит. за: 9; 418–421]. Найбільшої ритмізації у ліриці досягається, коли свідомо зближувати її з музикою: багатий звукопис, розгалужена система рим, евфонічне звучання вірша створює настрій. І осінь звучить у повен голос, хоча слів із повноголоссям у вірші Г. Осадчук лише два: “коротшають, повноголосся”. Дисонанс виникає як щось нереальне, невиразне, як *передчуття зневіри* у коханні. Зорових образів у творі два — тумани (та ж таки невиразність, нечіткість образу) і вальс (може асоціюватися з падолистом). Музика, щоправда не ліричної, а драматичної тональності відчутна й у вірші Мар’яна Лазарука “Ходіння падолисту”. Вже назва містить підтекст за аналогію до “Ходіння Богородиці по муках”. І дійсно, у вірші маємо алюзію на мученицьку смерть Сина Божого.

Вінець терновий в кронах падолисту...  
 Ось він іде з приреченістю жертви.  
 Від галасу, веселощів і свисту  
 До урвища. В холодні руки смерти.

І вправно виринають з надер звуки.  
 У шелесті — тремтливі рухи пальців.  
 Радіохвилі, і вібрують буки.  
 Нервово гріють руки папараці. [3; 44]

Усі події священної історії не просто накладається на природний *хід часу*, описуючи *смерть* осені, а й виступають алегорією людсько-



міміка й жестикуляція, що ритмічно рухається у танці” [2]. Центральною лексемою цього тексту є тіснота. Показово, що рамки класичного вірша авторці затісні (якщо у Г. Осадчук вірш написано Ам4, у М. Лазарука — Я5, то Г. Луцюк обирає верлібр). Танець ліричної героїні уникає прямих ліній. У середині вірша виникають “східці”, до та після них рядки подані звичним записом. Отже, можна припустити, що йдеться про рух по спіралі. “Спіраль пов’язана з ідеєю танцю, і особливо з первіснообщинними танцями лікування і заклинання, коли схема руху розгортається як спіральна лінія. Такий спіралеподібний рух... можна розглядати як символ, призначений для того, щоб викликати стан екстазу, який дозволяє людині уникнути матеріального світу...” [4; 34]. Йдеться про спіралеподібний рух, а не рух по колу, як свідчить вивільнення ліричної героїні від ситуації безвиході. За спостереженням І. Бестюк, павутиння — своєрідний інваріант лабіринту [1; 137–138], а тому звільнення від павутини спільного літа — подолання *втрати кохання*, здатність відпустити його.

Ототожнення елементів осіннього пейзажу з піснею (отже, знову музика в підтексті) маємо у вірші **Тетяни П’янкової “Охолола нарешті”**:

Охолола нарешті,  
Спинилась над прірвою осінь....  
У душі, як у склепі,  
Хапає мій день дрижаки.  
Пахне старістю літа,  
І шарпає вітер волосся...  
Світло  
Одержимо тримається,  
Мокре, за коси беріз...  
У сліпого дощу  
Я замовила пісню “на біс” [3; 50]

Виразний психологічний паралелізм (світла мінімум у природі та в людській душі; над прірвою опиняється осінь і день ліричної героїні), загострене відчуття кінечності й прагнення віддалити останню мить, утриматись на краю прірви (світло одержимо тримається) характерні для даного вірша. Допомогти ліричній героїні може замовлена “на біс” пісня, яка ніби дає змогу пережити мить вдруге.

Хворобливість і занедбаність природи, що подається як дзеркало душевного стану людини, — часто вживана поетична модель: серед



сучасної поезії можна згадати “Зимовий сонет” [5; 8], “Благослови життя, як за вікном є сад” Є. Кононенко [5; 36]; “Холодне, прозоре повітря” О. Чубачівни [15; 24]; **“Ця осінь вже й сама тремтить на вітрі” Тетяни П’янкової:**

Ця осінь вже й сама тремтить на вітрі,  
І мертвий промінь тулить до щоки.  
Востаннє обіймаються в повітрі  
Приречені на смерть сухі листки.  
  
Побожні верби, стомлені, горбаті,  
Лікують розтривожені серця...  
Цей тихий сад після гучного свята  
Відверто оголився до кінця. [3; 48]

Пізня осінь співвідносна з *хворобою* (тремтить), *розлукою і смертю* (востаннє, приречені на смерть, мертвий). Цікаво, що у творі подано антитезу гучного свята і тиші, яка настає після нього. До того ж, тиша постає чи не єдиною можливістю побачити справжній сад (а оскільки сад у традиції як християнства, так і ісламу — алегорія людської душі, то й істинного себе можна пізнати лише в тиші усамітнення). Гучне святкування та яскраве видовище часом стають цьому на заваді, про що промовисто свідчать наступні рядки: “Тут осінь не запалить вже гірлянди — перегоріли дротики душі”. Невипадково у пейзажі проглядає мотив молитви та прощі як шансу для зцілення (подібне бачимо у “Марусі Чурай” Ліни Костенко чи у її ж вірші “Приходжу в сад, він чорний і худий”; у вірші Є. Кононенко “Забуду хоч на мить турботи і жалі” та ін.).

Осінь часто постає синонімом *загубленої*, *нездійсненої мрії*; сонця (як радості, так і часу, бо світловий день під цю пору меншає), наприклад у вірші **Анастасії Левківської “Осіння стежка — багряне листя”:**

Осіння стежка — багряне листя,  
Немов забуті тисячоліття.  
Загублю Сонце посеред хмари —  
Зведуться долі старі примари.  
Осіння жінка вві сні моєму  
Шукала мрію — весну взаємну. [3; 52]

У вірші Ганни Осадчук ми вже стикалися з примарами зневіри у коханні та взаємності, але у А. Левківської тінь, яка нависає над лю-

диною зветься Хроносом. Особливо гостро цю залежність від часу людина відчуває восени, мабуть тому осінь уподібнюється *хижому звіру*, що поїдає теперішнє і облітає пожовклим листом не тільки дерева, а й календаря. Таке уподібнення, витoki якого містяться в грецькій міфології, застосовує у вірші “**Вже степами стелеться хижа осінь**” **Ганна Осадчук**:

Вже степами стелеться хижа осінь  
За прозоро-синім віконним склом...  
Мить — і все теперішнє є минулим,  
І пожовклим листям мій час летить... [3; 13]

Віконне скло виступає своєрідним (хоча доволі умовним) захистом ліричної героїні віршів Ганни Осадчук від загрози реальної (час) чи уявної (видіння-примари). Але частіше ліричні персонажі віршів перебувають у відкритому природному середовищі, де навіть такого ілюзорного захисту нема. Приміром, лірична героїня вірша **Тетяни Лопушняк** “**Все так само**” зображує осінь подібно до А. Лемківської, констатуючи:

Віднайти давно втрачену осінь  
неможливо...  
Йдеш по мокрій бруківці  
вдивляєшся в кожне обличчя шукаєш знайомих  
Не помічаєш скільки зим минуло  
Забуваєш що на площі вже зовсім інші голуби [3; 70].

Отже, маємо своєрідну спробу пошуку *втраченого часу*. Пригадаймо, що поняття часу органічно поєднане з поняттям ритму, тобто періодичного повтору: “Час значить не тільки рух в небесних колах, але й міру руху, яку давні греки називали ритм” [13; 121–122]. Але за всієї зовнішньої подібності, однотипності життєвих ситуацій, вони таки “не ті самі”, мають інше наповнення. Тому пошук втраченого часу може відбуватися тільки у форматі спогаду (тут доречно згадати відомий твір Марселя Пруста). У вірші **Зої Жук (Зоряни Живки)** “**Квітнику біля церкви Миколи Набережного (пізньошовтневе)**” подано ситуацію *зупинки часу, смерті світу*:

Простиглий ранок у тумані знов завис.  
Кружляє сонце, як листок зів'ялий.  
І небо вицвіло (чи відцвіло), дивись,

Так, мов його разів з десятком прали...  
Вмирає, завмирає світ. Вже згасли кольори.  
І навіть мій годинник зупинився... [3; 17]

Всі розглянуті вище вірші подають ситуацію проминання як драматичну. Але у вірші тієї ж таки **Зої Жук “Вересневе”** смуток за літом набуває рис ідилічності. Очевидно, це зумовлюється уявленнями про циклічний хід часу, можливість абсолютного повтору ситуації:

Заснула мавка у вербі —  
Вже вітер їй не чеше коси —  
Холодні роси голубі...  
То просто осінь.  
У вирій полетів і спів, і гомін,  
А сонечко до Бога полетіло... [3; 16]

Відродження природи і настання тепла пов’язувалося в українських веснянках з поворотом із вирію птахів, з уявленням про “відмикання сонця”, з закликанням весни піснями. Фольклорні твори відображають уявлення про циклічність часу, подібно до творів міфологічних. І саме в координатах фольклору та міфу розглядається осінь у даному вірші (є ще одна причина — виразна алюзія на “Лісову пісню” Лесі Українки, порівняймо: “Вербичко-мавко, ти у сні зрости/ І викохай косу зеленобарвну” [3; 16] — “Легкий, пухкий попілець/ ляже, вернувшись, в рідну землю, / вкупі з водою там зростить вербицю, / — Стане початком тоді мій кінець” [14; 292]). Отже, природа (або божественний дух) постає так, як його тлумачив М. Кузанський: як згорнута єдність усього, що виникає через рух [6].

Пригадавши тезу Д. Овсянника-Куликовського про те, що лірика — це емоція, спробуємо визначити, яка ж саме. Тут може прислужитися верлібр **Ірини Собченко “слизьке липке і мокре пахне со-вдепом”**:

а я горпина не більше і не менше загорпинізована  
горпина накине міцну гадюку на мармурову шию  
і це не тема суїциду ну його в колоду  
це мій кусючий жовтень [3; 79].

Алюзія на оповідання Марка Вовчка “Горпина” доволі показове: лірична героїня визначає свій стан як загорпинізованість, тобто спробу втечі від драматичної чи трагічної ситуації, як від “кусючої”, не-

приємної (жовтень кусючий, отже, співвідноситься зі звіром). Гадюка на шиї — образ полісемантичний: на поверхневому рівні — це кусючий шалик, глибше — спокуса і провина, яка висить на людській шиї. Про суїцид Горпини в однойменному творі Марка Вовчка не йдеться, не йдеться про нього й в аналізованому вірші. Та коли провести паралель до кінця, виникає припущення про смерть дитини (можливо, ще ненародженої) ліричної героїні. Унаслідок цього вона ніби перетворюється на статую (мармурова шия), але це не вивільняє від провини та страху.

*Емоція страху* виявляється на різних рівнях і в різних життєвих ситуаціях, які найповніше відображає символіка осіннього пейзажу. Осінь може передавати страх перед уявною небезпекою (передчуттям зневіри в коханні, примарами минулого) і небезпекою реальною (минуцтво людини та її світу). Обидва різновиди персоніфікуються в образ хижого звіра, гадюки (що може тлумачитися як евфемізм нечистої сили).

Об'єктивний вимір страху розкривається через екзистенційну *ситуацію смерті* або, ширше кажучи, *ситуацію втрати*. Смерть духовна постає як наслідок *хворобливого* бажання видовищ і свята. Через галас, свист і зовнішній блиск людина стає нечутливою до потреб власної душі (“Ця осінь вже й сама тремтить на вітрі” Т. П’янкової), нездатною збагнути події Священної історії, відчитати їх у осінньому краєвиді (“Ходіння падолисту” М. Лазарука). Еквівалентом фізичної смерті виступає втрачений час, ситуація, коли годинник зупинився. Можливі і часткові еквіваленти фізично-психологічної смерті як *втраченого* часу (і себе колишнього в тому часі): загублена осінь, втрачена мрія про взаємність, втрачене кохання. Отже, *ситуація розлуки* стає різновидом ситуації смерті, що особливо чітко видно у віршах про розлуку з коханими.

Разом з тим, осінь не тільки вказує на хвороби людської душі, а й подає можливі шляхи до одужання. Так, вона є символічною книгою Священної історії, дослухаючись до якої, можна почути покайні псалми (як у М. Лазарука). Оголеність саду в пору пізньої осені — мовчазний заклик до відвертості людини з собою, до побожної прощі (як у Т. П’янкової). Отже, першим шляхом до зцілення є *тиша усамітнення*, споглядання та пізнання себе. Другим шляхом порятунку та долання страху є *творчість*. Так, у вірші Ганни Осадчук “Коротшають тіні...Примари-видіння” музика — синонім часу, що бачиться як

чинник упорядкованості людського світу. Пісня дощу “на біс” у вірші Т. П’янкової “Охолола нарешті” дає змогу ніби повторно пережити момент, рятуючи природу та героїню від кроку в прірву мороку і відчаю. Танець допомагає ліричній героїні вірша Ганни Луцюк “Танцювала босоніж під осінь” пережити втрату кохання, вивільнити душу від смутку.

Вибір напрямку руху залишається за людиною: єдність у гармонії з собою та природою (як у вірші Зої Жук “Вересневе”) чи єдність у страхові (тут не йдеться про страх Божий, лише про фізичний паралізуючий страх). Існує думка про те, що семіотика страху повніше розгортається в одних літературних жанрах (баладах, для прикладу) і слабше в інших [12]. Але дослідження осіннього пейзажу під цим кутом зору — предмет окремої розмови.

#### Список використаних джерел

1. Бестюк І. Міфологема лабіринту в модерній і постмодерній інтерпретаціях // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Збірник наукових праць. — Вип. XVII / Ред. кол. Я. О. Поліщук та ін. — Рівне: РДГУ, 2007. — 226 с. — С. 137–138.
2. Бестюк І. Своєрідність трансформації міфу в “Гуцульській п’есі” Г. Хоткевича “Непросте” та повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків” — Ел. ресурс: [www.bdpu.org/scientific\\_published/akt\\_probl\\_sl\\_filol-12/37.doc](http://www.bdpu.org/scientific_published/akt_probl_sl_filol-12/37.doc)
3. Гранослов — 2005. Альманах / Упоряд. Караваєва М. В., Медвідь В. Г. — К.: Неопалима купина, 2006. — 192 с. — С. 9. *Далі, посилаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.*
4. Довбня Л. Геометрична символіка // Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І. та ін. Словник символів / За заг. ред. О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К.: Редакція часопису “Народознавство”, 1997. — 156 с. — С. 34.
5. Кононенко Є. Вальс першого снігу. Поезії / Передмова Дмитра Чередниченка. — К.: Спілка письменників України, 1997. — 48 с. — (Міжнародний конкурс “Гранослов”). — С. 8, 36.
6. Костенко А. Сутність релігійної віри в інтерпретації новітньої філософії — Схід. — 2008. — № 5 (89). — Ел. ресурс: <http://experts.in.ua/>
7. Костенко Л. Навчальний посібник-хрестоматія./ Ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Ключека. — Кіровоград: Степова Еллада, 1999. — 320 с. — С. 249. — (Серія “Рідне слово в рідній школі”).
8. Костомаров М. І. Слов’янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. — К.: Либідь, 1994. — 384 с. — С. 59.

9. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. — М.: Издательство Московского университета, 1982. — 480 с. — С. 418–421.
10. Петрухіна Л. Е. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06/ Львівський національний ун-т ім. І. Франка. — Львів, 2000. — 19 с. — Ел. ресурс: <http://disser.com.ua/contents/p-2/4849.html>
11. Святе Письмо Старого та Нового Завіту Українського Біблійного Товариства, 1994. — 1422 с. — С. 695.
12. Семиотика страху / Под ред. Норы Букс и Франсиса Конта. — Сорбонна: Русский ин-тут. Париж-Москва, 2005. — 456 с.
13. Сковорода Г. Повне збір. тв. У 2 т. — К.: Наукова думка. — 1973. — Т. 1. — С. 121–122.
14. Українка Леся. Повне збір. тв. У 12 т. — К.: Наукова думка. — 1976. — Т. 5. — С. 292.
15. Чубачівна О. Вічне повернення: Поезії / Мал. авт. — К.: Університетське видавництво “Пульсари”, 2001. — 96 с.: портр. — С. 24.

*Наталія Мініч*



**РОЛЬ МУЗИЧНОГО ІНТЕРТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ  
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІЙ РОМАНІСТИЦІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА**

*У статті досліджується один з проявів синтезу мистецтв в українській інтелектуальній прозі — використання музичного інтертексту в романах Валерія Шевчука “Привид мертвого дому” та “Кросворд”.*

**Ключові слова:** *інтелектуальний роман, герой креативного типу, синестезія.*

*The article studies one of the synthesis of arts incidences in the Ukrainian intellectual prose — the use of music intertext in the novels by Valeriy Shevchuk 'The Ghost of the Dead House' ('Pryvid Mertvogo Domu') and 'Crossword'.*

**Key words:** *intellectual novel, the character of the creative type, synaesthesia.*

Європейська інтелектуальна проза, багата на жанрові форми і репрезентована такими іменами як М. Пруст, Т. Манн, Г. Гессе, Р. Музіль, а в українській літературі — В. Домонтович, В. Підмогильний, Є. Плужник, В. Шевчук та ін. — досить часто послуговується синтетичними художніми засобами для найповнішої реалізації авторського задуму. Різні види мистецтва, що походять від одного прадавнього синкретичного мистецтва, у ХХ ст. активно взаємодіють, створюючи такі феномени, як кольорова музика, синестезійне письмо тощо. Ще Шарль Бодлер у сонеті “Відповідності” у метафоричній формі говорить про багатство перегуків між різнорідними почуттями та відчуттями у природі, що адекватно можуть бути реалізовані в художньому слові: “*Всі барви й кольори, всі аромати й тони / Зливаються в можуть єдиного єства. / Їх зрівноважують співмірність і права, / Взаємного зв'язку невидимі закони. / Є свіжі запахи, немов дітей тіла, / Є ніжні, як гобой, звитяжні, молодечі, / Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола, / Як ладан і бензой, як амбра й мушмула, / Що опановують усі безмежні речі; / В них — захват розуму, в них відчуттям — хвала*” (переклад Д. Павличка).

Відомий німецький композитор Ріхард Вагнер мріяв про такий синтетичний жанр мистецтва, який увібрав би в себе специфічні виражальні і зображальні властивості музики, літератури, живопису, танцю тощо. Його власним варіантом такого жанрового утворення стала музична драма. Марсель Пруст, часто згадуючи у своїх творах Р. Вагнера та К. Дебюсі, ще одного композитора-творця синтетичних жанрових утворень, вважає, синтез “внутрішньою роботою, яка відбувається в душі митця і відображає не результати, а принципи” [1; 65].

Український інтелектуальний роман, що вже за самим жанровим визначенням передбачає активне використання інтертексту, щедро послуговується надбаннями світової філософської думки, а також композиційними принципами й образністю таких видів мистецтва, як кінематограф, живопис та музика. Здається творці українського інтелектуального роману прекрасно засвоїли ідею, проголошену А. Шопенгауером, про те, що “якщо слова є мовою розуму, то музика — мова почуттів і пристрасті”, а тому “музику по праву можна вважати всезагальною мовою, якою розмовляють у всіх країнах світу” [4; 32]. Невипадково, отже, предметом даної розвідки є вивчення одного з проявів синтезу мистецтв в українській інтелектуальній прозі, а саме — використання музичного інтертексту в романістиці В. Шевчука межі тисячоліть. Музична образність допомагає митцю у створенні багатовимірного внутрішнього світу героїв, а вербалізація мелосу стає мовою їхньої душі. “Патріарх житомирської школи”, як часто іменують письменника, в осягненні музики як літературного тексту у своїх найпізніших епічних текстах — “Привид мертвого дому”, “Кросворд” тощо — вступає у своєрідний діалог з попередником на полі творення українського інтелектуального роману В. Домонтовичем.

В художній концепції останнього *сприйняття оточуючої дійсності художніми та музичними образами характерне саме для творчої людини, для персонажа-креатора*. Ледь не всі герої прози В. Домонтовича наділені креативними потенціями, а відповідно сприймають життя синестезійними образами. Та найчастіше письменник апелює саме до музичних образів. Так, герой оповідання В. Домонтовича “Спрага музики” Райнер Марія Рільке шукає душевного спокою в музиці піаністки Бенвенути: “Він прагнув музики, світу, перетвореного в музику” [3; 363]. В поезії та музиці вони знаходять дружбу і любов, мелодія



стає способом звільнення від буденщини, наближення до Бога, здобуття його благословення. Фортепіанна гра Бенвенути перетворюється на “тиху молитву”, священну літургію. Музика постає силою, що здатна об’єднати всі людські враження і почуття, стає ключем і способом їх відкриття і взаємообміну... Мелійність у художній інтерпретації автора “Спраги музики” одухотворяє і персоніфікує емоції Поета і Піаністки, одержимих синестезійним сприйняттям світу, в якому вчувається трепетна мелодія кохання і злиття душ в єдиному пориві.

Надзвичайно сильно впливає музика і на практика та сухаря Василя Комаху з “Доктора Серафікуса”. Поринаючи у фортепіанну гру, він забуває про все довкола, повертається у світ дитинства і навіть не помічає, як на його територію закрадається демонічна жінка Вер, присутності якої в інших обставинах герой понад усе намагається позбутися. У романі “Без ґрунту” мелодія допомагає героєві тоді, коли його підводять пам’ять та очі, адже Ростислав Михайлович, що ніколи не бачив Ларису Сольську, пізнає її за тією мелодією, що виникає в його душі при зустрічі з нею! На думку Валентини Саєнко, в цьому тексті В. Домонтовича “Художні образи, виражені за допомогою слів, які семантично адекватні музичним поняттям або споріднені з ними, поглиблюють і доповнюють певне враження, *створюють особливе емоційно-оцінне силове поле, додаткову смислову поліфонію*. Вони детерміновані змістом, художньою ідеєю твору, суголосні психології моменту” [6; 157]. За розумінням і художнім утіленням В. Домонтовича, музичний текст у словесній творчості є поліфункціональним. Прикметним є те, що музичними образами кохають, мріють, ненавидять, живуть саме *герої креативного типу, для яких характерне синестезійне сприйняття світу* та синтетична реакція на сприйняту інформацію.

Більшість героїв інтелектуальних романів Валерія Шевчука як персонажі-креатори сприймають оточуючу дійсність у всьому багатстві кольорів, звуків та запахів, тому цілком закономірним є існування в структурі романів музичного та малярського інтертекстів, що допомагають письменникові вербалізувати суперечливий внутрішній світ людини-творця. Так, Станіслав, герой третьої частини (“Сім тітоньок великого музиканта”) роману-квінтету “Привид мертвого дому” сприймає оточуючу дійсність у мелодіях та звуках. У професійного музики “внутрішня музика” виникає як реакція на оточую-

ючу дійсність. Відвідини рідного містечка викликають в його душі зародження “ніким не написаної музики” [8; 282], а зустріч з юною прекрасною дівчиною, що зовні нагадує колишнє Станіславове кохання — Леоніду, — створює “принадну й цікаву музичну тему” [8; 293]. Між аналізованим твором Валерія Шевчука та інтелектуальним романом В. Домонтовича “Без ґрунту” виникає тісний мотивний зв’язок, оскільки в обох випадках головний герой при зустрічі з привабливою жінкою чує чарівну мелодію, з тією лише різницею, що Ростислав Михайлович, побачивши Ларису Сольську, наповнюється по вінця музикою Шимановського, тобто чує мелодію вже створену, а в Станіслава народжується абсолютно нова оригінальна музична тема. Знаючи приклади Баха, Ліста, Шопена та Рахманінова, що були водночас і прекрасними виконавцями, і геніальними композиторами, Станіслав проте не наважується довірити нотному ряду своєю “внутрішню мелодію”, вважаючи своєю місією відтворення вже написаної музики, до того ж користуючись життєвим кредо: “Ліпше бути талановитим відтворювачем, ніж бездарним створювачем, адже бездарна музика — вбивця справжньої” [8; 283]. Своє захоплення Стефанією, в якій відродилася колишня Леонідина врода, герой усе ж осмислює нотами, хоч і не своєї, а чужої — створеної музики. Намагаючись справити враження на дівчину, Станіслав виконує на розбитому домашньому фортепіано “кілька іскристих, як пінне вино, етюдів Шопена, які, здається, найбільше пасували до цього моменту” [8; 364]. Цікаво, що сісти за інструмент героя спонукає внутрішня, не оприлюднена мелодія, що виникає в ньому кожного разу при зустрічі з дівчиною. Представити її на суд аудиторії, озвучивши клавішами фортепіано, Станіслав не наважується, бо ця глибоко захована музична тема — надзвичайно інтимна і належить лише йому. Як наслідок — піаніст виконує вже створену мелодію. Спостерігаємо, як зоровий образ — краса Стефанії, що поєднується зі спогадами юності про Леоніду, — викликає в душі героя музичний образ — прекрасну, хвилюючу мелодію, що постійно бринить у Станіславові, “переповнюючи його через край” [8; 364]. Краса та щирість цієї внутрішньої музичної теми знаходить вираження через експресивність та пристрасність виконання етюдів Шопена. Фортепіанна гра стає способом сублимації героя, єдиною можливістю розповісти дівчині про свої почуття, що ніколи не знайдуть тривіального продовження у матримоніальному

обряді, дівчина ж-бо одружена, та й Станіслав не може зрадити своїй музі банальним шлюбом. Іншою функцією фортепіанної гри стає бажання знаного піаніста похвалитися своїм талантом перед провінційною публікою, тим більше, що серед слухачів домашнього концерту — колишня кохана Станіслава Леоніда та її чоловік — у минулому найкращий його друг. Валерій Шевчук вдається до зооморфного образу, порівнюючи поведінку героя перед Стефанією й аудиторією з поведінкою півника, що красується перед куркою. Як з'ясовується, крім засобу сублімації, музика стає для персонажа-музики ще й своєрідною тактикою залицяння та способом невербальної згадки про різницю у статусі Станіслава та його колишніх друзів.

Попри небажання оприлюднити мелодії своєї душі або саме завдяки цьому, герой, на відміну від його колег, не втрачає креативного потенціалу. Музика народжується в ньому за найрізноманітніших життєвих обставин. Проїжджаючи на таксі містом дитинства, відчуваючи поряд присутність єдиних рідних душ — тітоньок, — Станіслав відчуває вплив музики, з появою якої “на серці стало по-весняному тепло, адже відчуті подібний настрої, в’їжджаючи в рідне місто, — це пізнати сокровенне, яке на публіку не виставляється” [11; 283]. Зорові враження — відвідини міста дитинства — викликають появу музичних образів, що приносять Станіславу найвищу насолоду, якою він ні з ким не бажає ділитися, а тому не записує нот.

Натхненням стає для героя і старий будинок його тітоньок. За родинним обідом у Станіславовій душі зазвучала музика, “ясна і дзеньчиста, яка розповідала про освітлені сонцем озерця з мілкою водою, про мішанку барв, про виголос мови, коли слова раптом провисають у тиші і примушують на мить завмерти людину, про погідний рух рук, коли в одній виделка, а в другій ніж, про несподівано червоний полиск вина, коли ллється у кришталевий келих, про білу викохану руку, що тримає пляшку...” [8; 358]. Сила музики, в концепції Станіслава, — безмежна, бо здатна вмістити все багатство людських почуттів. Мелодія, творена героєм, постає як рухоме глибоке відчуття, здобуте найрізноманітнішими органами одночасно — слухом (тиша, звучання мови), зором (червоний полиск вина, освітлені сонцем озерця), динамічними аналізаторами (погідний рух рук) тощо. Музика Станіславової душі, отже, постає внаслідок сиенстезійного сприйняття дійсності, за умови якого митець здатний осягнути об’єктивний світ

у повноті, цілісності й універсальності. Мелодія, таким чином, виявляється об'єднуючою субстанцією для почуттів, здобутих Станіславом різними шляхами. Вона є способом існування його емоцій та мрій і виступає індикатором внутрішнього стану. Так, невдоволений розмовою з тіткою Бронєю, Станіслав, замість світлої теплої музики рідного дому, чує “темну музику” Вагнера “з його урочистим апотеозом тьми” [8; 349]. Мелодія Вагнера викликає появу складного синестезійно-психологічного образу: “...Музика пливла на нього, ніби простягалася одягнута в сталеву рукавицю рука, що зчавлювала і розтирала стебло квітки з ясним пелюстям і з метеликом, який на неї в цей час усівся...” [8; 349]. Прекрасний метелик і сталева рука, що нищить його, уособлюють для Станіслава дві непокдані сутності — красу і силу. Герой VOХу — жрець краси, а тому часом неспроможний виявити необхідну силу, як-от оборонити у поїзді жінку від зазіхань п'яного здорованя та сказати тітці Броні все, що замислив. Музика Вагнера опрозорює Станіславу всі ті думки і переживання, що невербалізовано існують у ньому. Вона виступає каталізатором аналітичної діяльності героя, адже під впливом потужної мелодії Станіслав вдається до інтелектуальних розмислів над нероздільністю та непокданістю світу мистецтва та реальності, над природою натхнення та причинами “вичерпання” людини-творця. Таким чином, музичний інтертекст стає органічною формою існування інтелектуального роману з його орієнтацією на дослідження високих філософських категорій та одвічних людських цінностей.

Станіславове життя нероздільно пов'язане з музикою: вона супроводжує його у щоденній рутині і наповнює його сни. Так, засинаючи у задусі плацкартного вагону, герой бачить картину, цілком протилежну оточуючій його дійсності совкового потяга, в якому “пахне горілкою, ковбасою, компотом, дитячими люрами” [8; 278]. Йому вбачається храм у Наумбурзі у Німеччині з картиною Луки Кранаха на одній зі стін, на якій зображений Христос з дітьми. Та найголовніше — у напівсні Станіслав чує величну мелодію, витворену органом, який свого часу налагоджував Бах: “І хоч орган у тому храмі давно не грав, але в той момент зітхнув всією тисячею своїх труб і став висновувати з себе, як нитку, мелодію, котра почала обростати придиhamи і пригриhamи, — музика полилась униз величава й урочиста...” [8; 276]. Герой відчуває, як “наповнюється цією музикою і починає

нею проростати, ніби Христос із дітьми на картині Луки Кранаха” [8; 276]. Музикант за професією та покликом душі, Станіслав снить мелодією, що покликана до життя зоровим образом — ожилою картиною Христа та дітей на стіні собору. Зорово-мелійний образ храму, в якому лунає органна музика, заступає в уяві героя реальність вагону, що так само сприймається Станіславом синестезійно: “тахкотів поїзд, хропли, сопіли люди, десь плакала дитина, десь грали в карти, вигукуючи: “Дама-Король!”, десь почали їсти, бо вагоном розповзався дух чавлених помідорів, ковбаси, залежаної між різаним хлібом, огірками, смаженим м’ясивом... Лилася рідина: компот, вода чи горілка” [8; 277]. Як бачимо, існування в координатах плацкарту продукує цілий комплекс відчуттів. Людина-митець сприймає оточуючу дійсність як комбінацію вражень, здобутих різними органами чуття одночасно. Так, звукові враження (тахкотіння потягу, сопіння та хропіння пасажирів, вигуки гравців у карти) поєднуються з запаховими (сморід несвіжої їжі, відсутність чистого повітря) та температурними (гаряча задуха) відчуттями. Комбінація цих вражень створює потужний образ мініпекла — непоетичного плацкартного вагону, в якому захмелілий чоловік зчиняє бучу, а важко хворому хлопчикові уві сні привиджуються страховиська. Вдруге засинаючи, Станіслав знову поринає у синестезійне марення і бачить старовинний храм та чує органну музику. Цікаво, що цього разу оніричний зоровий та слуховий образи поєднуються у феномені “кольорової музики”, адже в Станіславовому сні витворена органом мелодія постає різнокольоровим туманом: “Грав орган, здалося, що та музика — туман, що спадає з неба і розстеляється пасмами, сірий, із червоними і жовтими клубеннями круглястих і прямокутних форм, від яких виходило зеленкувато-жовте сяйво, і від того сяйва все ставало привидно-нереальним: тіні людей, Христос, якого обсіли діти...” [8; 279]. Більше того, мелодія зі Станіславових марень, тісно пов’язана з образом Христа. Мелодія органу викликає в героя зоровий образ Сина Божого, що свідчить про близькість цих феноменів на умовній Станіславовій шкалі вартостей: Абсолют та прекрасна музика — це сутності одного ряду. Згідно з філософією героя, ніколи людина так близько не стоїть до Бога, як під час переживання, викликаного музикою. Така концепція дуже близька до висловленої в інтелектуальних творах В. Домонтовича. Так, Райнер-Марія Рільке — герой новели “Спрага музики” — усвідом-

лює, що музика наділена силою докорінно змінити його життя, перетворити внутрішній світ, а піаністка Бенвенута, сідаючи до роялю, надзвичайно потужно відчуває близькість Абсолюту. По завершенню ж фортепіанної гри, яка мала терапевтичний вплив на страдну душу поета Рільке, жінка прочуває, що “на її життя зійшло благословення Боже” [3; 369].

Музичний інтертекст в VOXi “Сім тітоньок великого музиканта” з роману-квінтету “Привид мертвого дому”, крім згадки імен знаних композиторів, професії героя, заміщення його думок, мрій та снів мелодією, проявляється вже у самій назві твору. На думку Раїси Мовчан, заголовок VOXu проковує його інтертекстуальне прочитання в контексті циклу Лесі Українки “Сім струн”. У поетичному шедеврї знаної поетки “кожен вірш не лише мав назву струни, а й передавав тон-настрій однією з семи нот” [5; 20]. Аналогічно в тексті Валерія Шевчука “кожна з тітоньок так само уособлює щось — певний характер, настрій, життєву позицію, власну долю” [5; 20]. Інтертекстуальний зв’язок VOXu “Сім тітоньок великого музиканта” з творчістю Лесі Українки проявляється й у подібності композиційного вирішення Шевчукового тексту до циклу “Сім струн”, і у повторюваних ремінісценціях на любовний трикутник життя видатного італійського поета Данте, що став темою поезії Лесі Українки “Забута тінь”.

Таким чином, музичний інтертекст проявляється на всіх рівнях VOXu Валерія Шевчука — від композиційного до образного. Сім тітоньок — сім нот в образній системі тексту і сім різних філософій на ідейному рівні VOXu. Кожна з тітоньок уособлює певну ідеологему, будинок виступає місцем зіткнення різних ідеологій та їх вербалізації у формі полілогу, а Станіслав постає медіатором, що вислуховує кожну з жінок та на короткий час встановлює мир у їх оселі.

В інтелектуальному творі, наскрізь просякненому музичним інтертекстом, полілог, що утворюється між героєм та його ріднею, набуває форми симфонії. Кожна з жінок прожила складне та унікальне життя; шляхом вербалізації їх досвіду та особистої філософії в тексті утворюється симфонія життя української жінки ХХ століття, з усіма поразками та перемогами, обіцянками та облудами, на які надзвичайно багатим виявилось останнє століття другого тисячоліття.

Людина-митець у концепції двох авторів інтелектуального роману ХХ століття — В. Домонтовича та Валерія Шевчука, — як ніхто інший,

здатна насолоджуватися не лише музикою, видобутою за допомогою музичного інструменту, а й “натуральною” (Валерій Шевчук) мелодією. Так, Станіслав з аналізованого VOXу “Сім тітоньок великого музиканта” приїжджає до рідного міста, щоб “почути музику саду”. Оксиморонне, на перший погляд, словосполучення “музика саду” при уважному прочитанні насправді виявляється сконденсованою характеристикою синестезійного способу сприйняття світу, яким — свідомо чи ні — активно послуговується талановитий піаніст. Зорове враження, поєднане з запаховим та підсилене слуховим, викликає в героя відчуття природної мелодії саду. Цей природний музично-запахово-зоровий образ настільки міцний, що живе в Станіславові навіть тоді, коли він далеко від дому, і є тим магнітом, що щорічно притягує його до рідного містечка.

Герой іншого інтелектуального твору Валерія Шевчука, а саме оповідач роману “Кросворд”, позбавлений під час життя на селі можливості відвідувати концерти чи навіть слухати радіоприймач, відчуває у собі здатність слухати “натуральну” музику — “настроїв у собі чи розлитих у повітрі, в лісі”, що пливе “від хат, землі чи від неба над нею” [7; 140; 13]. Дмитро Жук усвідомлює, що господиня, в якій він винаймає квартиру, не потребує радіо та “інших звукових відтворювачів” саме тому, що також “наповнена тією натуральною музикою, і саме вона рятує її від зіткнень зі світом” [7; 140; 13]. Відчуває Дмитро й органічну музику лісу, що у сколошканій любовними переживаннями душі юнака переплітається з “Реквіємом” Моцарта.

Крім здатності героя сприймати “натуральну” мелодію, в романі “Кросворд” є ще одна особливість музичного інтертексту. Герой-інтелектуал, відчувши в собі музику будь-якого походження — органічну чи рукотворну, — після миті естетичного переживання *піддає відчуту мелодію глибокому аналізу, намагаючись зрозуміти функції та причини виникнення того чи іншого внутрішнього мелосу*. Блукаючи лісом, намагаючись зрозуміти свої стосунки з Іриною, герой-аналітик усвідомлює контрастність своїх почуттів до мелодії, що лунає в ньому: “був переповнений, здавалося, коханням, а в мені звучить траурна музика” [7; 141; 7]. Продовжуючи розмірковувати над природою своєї внутрішньої музичної теми, Дмитро пригадує, що “ця сполучка — любов і смерть — давно перебували у парі” [7; 141; 7], про що неодноразово говорили митці та філософи. Подальших висновків

герой не робить, адже, сповнений кохання, не здатний продукувати песимістичні думки. Читачеві ж інтелектуального роману Валерія Шевчука вже наперед відома сумна розв'язка стосунків героїв, а тому виникнення музичної альянції на “Реквієм” Моцарта сприймається як попередження про нещирість почуттів дівчини та приреченість Дмитрової любові.

На зміну музиці лісу та трагедійній моцартівській мелодій на вступі до власної кімнати до Дмитра приходять зовсім інша мелійна тема. Вловлюючи делікатний запах Іриних парфумів, герой ледь втримує сльози радості та відчуває, що “Реквієм” заступає ніжна мелодія “Маленької нічної серенади”. Проте оповідач не довго насолоджується вишуканими звуками внутрішньої музики. Дмитро Жук передусім аналітик та інтелектуал, а вже у другу чергу — закоханий юнак. Саме тому він піддає ніжну моцартівську мелодію детальному інтертекстуальному аналізу, намагаючись встановити, чому і з якою метою він переповнився вказаною музичною темою, і що вона символізує: “...Давно помітив, що у чистих і напрочуд вишуканих звуках цього твору також була присутня смерть, колись, пам'ятаю, називав його подумки серенадою зруйнованого міста. Але чи моє місто зруйноване?” [7; 141; 9]. Поступово Дмитро усвідомлює, що, крім аромату Іриних парфумів, у кімнаті є ще один запах, який, безумовно, належить суворій господині помешкання. Очевидно, за час відсутності героя господиня заходила до кімнати та теж відчула у помешканні чужорідний аромат молоді жінки. У своїх міркуваннях герой приходиться до висновку, що “Маленька нічна серенада” зазвучала для нього тому, що в цій кімнаті ніби зійшлись любов та смерть, що символічно можна уявити як два міста — зруйноване і тільки що створене — дух господині та дух чарівної кокетки Іри: “...У цьому барлозі... зійшлося те, що я назвав любов'ю та смертю, два міста — зруйноване і яке тільки починає будуватися... Тобто, в цій кімнаті помістилося два міста: одне зруйноване — дух господині, яка напевне сюди заходила, тіла ветхого... і дух чарівної молоді істоти, напахченої тонкими ароматами — дух тіла юного, яке прагне любові...” [7; 141; 9]. Герой-інтелектуал дошукується глибокого філософського підтексту мелодії, що лунає всередині нього самого, та пропонує потенційному читачеві скрипти можливу матрицю декодування музичного інтертексту. Показово, що чи не вперше в практиці українського інтелектуального роману



музика лише частково сприймається героєм органами чуття. Слух (у даному випадку внутрішній) виявляється неповноцінним, адже здатний виокремити лише незначну частку смислу, що його потенційно містить мелодія. На допомогу слуху приходить інтелект, що стає для героя “Кросворду” універсальним знаряддям пізнання дійсності. Відповідно в романі з’являються оксиморонні конструкції: “я зрозумів, чому *зазвучала* саме “Маленька нічна серенада””. Герой-інтелектуал демонструє подиву гідну навіть у контексті дослідження інтелектуального твору здатність до аналізу власних почуттів: усвідомлює, з якої причини і з якою метою в ньому залунала моцартівська мелодія, а отже він пізнає музику та й світ через неї за допомогою рацію, а не тільки емоцію.

У романі “Кросворд” не лише оповідач наділений здатністю синестезійного сприйняття дійсності. Емоційна та легковажна Дмитрова кохана, що у вчинках керується почуттями, а не розумом та більш за все на світі прагне нових вражень, безумовно, наділена естетичним смаком і здатна почути музику лісу та вловити мелодію руху дельфінів. Так, в одному з листів дівчина пригадує почуття, що виникли в неї на концерті органної музики: “Спазм у горлі, сльози ставали на очах. Щось дивне відчувалося, і це було схоже... на той політ дельфінів. Я слухала органну музику й бачила, як зграйно вони ріжуть воду, виринаючи і поринаючи” [7; 143; 4]. Звуки органу викликають в Іри комплексне синестезійне відчуття, що за силою емоційного впливу можна порівняти з іншим естетичним феноменом, що їй вдалося споглядати, — “політ дельфінів”.

На основі проаналізованих фактів функціонування музичного інтертексту в структурі інтелектуальних романів Валерія Шевчука доцільно говорити про посилену мелійність як домінанту сучасних творів письменника. Звернення до музичного інтертексту на сторінках досліджуваних романів пояснюється самою природою твору інтелектуального жанру, якому притаманне звернення до особливого типу героя, а саме вченого-енциклопедиста та митця-креатора, що сприймає світ специфічним — синестезійним — чином. Герой-митець, добре обізнаний зі світовими мистецькими надбаннями, мислить та відчуває культурними символами та образами, а письменник-інтелектуал Валерій Шевчук відповідно фіксує кожен порух духовного життя героя вишуканими музичними метафорами.

**Список використаних джерел**

1. Горяча Наталя. Синтез мистецтв у романі Марселя Пруста “У пошуках утраченого часу”: наступність чи новаторство? / Натяля Горяча // Слово і Час. — 2003. — № 11. — С. 65–71.
2. Домонтович В. Доктор Серафікус // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту: Романи / В. Домонтович. — К.: Критика, 1999. — С. 17–161.
3. Домонтович В. Спрага музики // В. Домонтович. Дівчина з ведмедиком. Роман. Болотяна Лукроза. Оповідання та нариси / В. Домонтович. — К.: Критика, 2000. — С. 358–369.
4. Макаренко Герман. Філософія і музика: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Герман Макаренко. — К.: Факт, 2001. — 152 с.
5. Мовчан Раїса. Світ ніколи не впіймає його / Раїса Мовчан // Шевчук В. О. Привид мертвого дому: Роман-квінтет / Передм. Р. Мовчан. — К.: Пульсари, 2005. — С. 5–26.
6. Саєнко Валентина. Синтез мистецтв і музика як літературний текст — домінанти поетики В. Домонтовича / Валентина Саєнко // Наукові записки. — Випуск 64. Частина 2. Серія: Філологічні науки (літературознавство). — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. — С. 154–164.
7. Шевчук Валерій. Кросворд: Роман / Валерій Шевчук // Кур’єр Кривбасу. — 2001. — № 140. — С. 3–41; № 141. — С. 3–57; № 142. — С. 3–57; № 143. — С. 3–49.
8. Шевчук В. О. Привид мертвого дому: Роман-квінтет / Валерій Шевчук / Передм. Р. Мовчан. — К.: Пульсари, 2005. — 600 с.

*Галина Авксентьєва, Надія Павлюк*



## СИМВОЛІЧНІ ЗМІСТИ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ПРОЗИ І. РОЗДОБУДЬКО

*Стаття присвячена з'ясуванню специфіки використання символічної образності у психологічній прозі І. Роздобудько. Детально аналізуються різні види символів (речові, філософські, релігійні, пейзажні) у дилогії “Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері”.*

**Ключові слова:** *символ, символічний образ, речовий, філософський, релігійний, пейзажний символи, дилогія.*

*The article studies the specific features of using the symbolic image in the psychological prose of I. Rozdobydko. We analyze different kinds of symbols (material, philosophical, religious, landscape) in detail in the dilogy “He: The morning cleaner. She: The sixth door”.*

**Key words:** *symbol, symbolic character, material, philosophical, religious, landscape symbols, dilogy.*

Символ — це складна естетична категорія, яка визначає поетику класичного, модерного та постмодерного тексту, у кожного з яких він має свою природу та функціональне наповнення. Символ — це багатозначний образ, який поєднує в собі різні плани художнього відтворення дійсності на основі їх суттєвої спільності, своєрідності [1; 32]. Водночас — це “предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища і має філософську смислову наповненість” [6; 622]. На неоднозначності символу наголошує Ю. Попов, зазначаючи, що це — “вище втілення принципу метафоризації, тобто переносного значення. На відміну від інших тропів, символ не зводиться до однозначного, логічно зумовленого зв'язку між позначуваним та тим, що позначає, його не можна розшифрувати простим зусиллям розуму” [9; 524]. Ніла Зборовська, інтерпретуючи психологічний механізм символу, розроблений К.-Г. Юнгом, зазначає: “Символ виступає посередником між ідеєю, втіленою в архетипному обра-

зі, і новим живим її переживанням (почуттям). Тому складна природа символу, який, з одного боку, наділений “душею”, а з іншого — “вагітний” смыслом, полягає в тому, що він оживлює, воскрешає архетип” [4; 157]. Тож символ безпосередньо пов’язаний з архетипом. Не випадково він сягає корінням у глибину національного світогляду та світосприйняття. І до якого б напряду, течії, школи не належав той чи інший письменник, використання символів у його творах має народнопоетичні традиції.

Теоретичне обґрунтування символу знаходимо у працях Платона і Аристотеля, Августина Аврелія, Канта, Гегеля, Ф. Шеллінга і К.-Г. Юнга, Ч. Пірса, Р. Якобсона, О. Ф. Лосева, М. К. Мамардашвілі та ін.

Є цілий ряд праць, у яких досліджується специфіка використання образів-символів у творчості того чи іншого письменника. Маємо на увазі монографії Г. Грабовича “Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка”, Д. І. Чижевського “Символіка Сковороди” та цілий ряд статей (М. Х. Гуменний “Функції символу в романах Олесь Гончара”, Н. Заверталюк “Символ як поетичний код вираження художнього світобачення в романі “Чотири шаблі” Ю. Яновського, Т. Дятленко “Символічний пейзаж як елемент метафізичного виміру у романі В. Барки “Жовтий князь”). Ми ставимо за мету дослідити своєрідність використання символіки у діалогі І. Роздобудько “Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері”.

Наша сучасниця, І. Роздобудько, у своїх романах неодноразово звертається до такого засобу зображення навколишньої дійсності, як символ. Завдяки символізації, використанню численних алюзій, ремінісценцій та прямих цитат, які є неодмінною рисою постмодерного твору, письменницею досягається символічна багатозначність тексту. У її творах через символ подається цілісність світу, який пізнають герої, перебуваючи в рідчизні філософських та естетичних пошуків. У діалогі “Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері” авторка витворює наративну модель світогляду сучасної людини, органічно поєднавши різні зображально-виражальні засоби. Багатовимірність символічних кольорових, запахових та звукових образів з глибоко вмотивованим психологічним підтекстом, особливою філософсько-поетичною витонченістю, багатогранністю асоціацій стали прикметною ознакою поезики письменниці.

У творах І. Роздобудько переважають різнопланові символічні образи, наділені глибоким філософським змістом, серед яких особливо виділяються архетипічні, релігійні, речові та пейзажні символи, які допомагають читачеві краще зрозуміти психологію героїв діалогії. Також в романах письменниці помітне місце займають абстрактні символи кольорів, запахів, звуків. Для творчості І. Роздобудько є характерним застосування наскрізної сюжетної деталі, чи речі-образу, які служать катализатором і лейтмотивом ідеї, покладеної в основу твору.

Наскрізним символом роману “Вона: Шості двері” є символ дверей. Це легко зрозуміти і з самої назви твору. Двері для Анни-Марії — це можливість повернутися туди, де затишно, добре, радісно, у якесь ідеальне місце, де панує гармонія і любов. Через цю символічно-речову деталь автор втілює архетипічну модель дому, яка визначає менталітет слов’янських народів. Наприклад, у творчості В. Шевчука дім — це гніздо людини, навіть черевко матері [8; 90], тому він є також символом захисту. Цей архетип зустрічається і в “Ранковому прибиральнику”, адже любов повертає головного героя самому собі, ведучи його додому. “Мені завжди здавалося, що Дім — це те місце на землі, де ти почуваєшся в повній гармонії з усім, що тебе оточує”, — так думає Михайло, перебуваючи на острові [10; 24].

За словником символів Н. Жульєн, двері — це важлива частина будинку, символ переходу з одного місця в інше, від світла до темряви [5; 90]. Кожного разу перед Анною-Марією зачинені двері, які вона штовхає, щоб відчинити. Зачинені двері символізують якусь таємницю, є своєрідним захистом від невідомого. І дійсно, за кожними дверима героїню очікувала нова історія.

Героям аналізованих романів близьким є море, в якому вони знаходять спокій для своєї душі. Вони милуються ним, захоплюються його красою і силою. “Анна-Марія пірнула з відкритими очима, й море поглинуло її, вплелось в волосся, огорнуло своїм неприродним теплом” [11; 189]. А Михайла, коли він пірнув у товщу води, охопило дивне відчуття спокою, “тільки неймовірна тиша й різнобарвні рибки нагадували, що наді мною — товща води. Якби можна було тут жити!” [10; 42]. Взагалі, у словниковій статті можна знайти досить оригінальне тлумачення символу моря — образ матері, навіть важливіший, ніж земля, але, крім того, — це символ перетворення та відродження [14]. Так як Михайло та Анна-Марія були самотніми, то море заповнювало

порожнечу їхніх душ. Море, яким вони милуються, — спокійне, але розбурхана водна стихія — це символ небезпеки, яка дійсно очікує на Михайла, коли його оточують акули. З-за моря приходять усякі біди, нещастя, але саме там і шукають Долю, як у випадку головних героїв діалогії.

Оригінальним є також символ берега, який пов'язаний із морською тематикою. Це те місце, де людська душа отримує вимріяну волю, можливість самовираження та вдосконалювання. “Навпроти ресторану, в якому я сидів, була площа, а за нею — набережна...” [10; 73]. “З репродуктора на березі линула музика” [11; 205], що несла з собою душевний спокій. Анна-Марія неодноразово прогулюється берегом моря, що підкреслює її смуток, самотність: “...вона попрямувала узбережжям...” [11; 221]. Символом смутку традиційно виступає образ чайки, адже ця пташка уособлює засмучену жінку, “матірнього побивання за дітьми” [15, 173]. Але І. Роздобудько інтерпретує цей символ по-іншому, надаючи йому зовсім протилежного значення. У творі Анна-Марія асоціює себе зі старою баржею, а юнака Ларика, який відкрив її свої почуття, з образом чайки. “Вона уявила себе старою, загрузлою в піску й мулі баржею...та ось маленька чайка присіла на її прогнилу корму й чомусь не хотіла відлітати” [11; 195]. Героїня у цьому випадку через саморефлексію акцентує увагу на віковій різниці. У першій частині діалогії також присутній образ іншого птаха — сокола. Але він не одухотворений, це цінна золота статуетка, — “золотий сокіл із діамантовими очима, інкрустованого смарагдами, рубінами й топазами” [10; 15]. Сокіл — символ хоробрості, швидкості, сили [15; 172]. У творі для одних ця статуетка — багатство, а для інших — мрія повернути цю річ людству, як символ свободи.

Цікавим є те, що як і Анна-Марія, так і Майк, якийсь час свого життя знаходяться на одному і тому ж острові — на Мальті. Героїня роману “Шості двері” не знала, що погнало її сюди, “...на узбережжя Середземного моря, в цю маленьку країну...” [11; 157]. А Михайла цілком влаштувала “...ця маленька країна, що складається з шести островів...” [11; 12]. За енциклопедією знаків та символів, острів — це символ спасіння, сховища [14]. І дійсно, у героїв був такий емоційно-психологічний стан, що вони повинні були опинитися на якомусь “острові”, щоб прийти в себе, переосмислити своє життя, замислитися над його сенсом. Для цього потрібно було відірватися від сере-

довища, яке їх оточувало, знайти сховище, яким для них став острів Мальта.

Вода завжди вважалася посередником між життям та смертю, потоком творення і водночас знищення. Символіка води надзвичайно багата і глибока. Вода — символ першоматерії, плодючості; початку і кінця всього суцього на Землі, а у християнстві — символ очищення від гріхів [14]. У діалогі “Він: Ранковий прибиральник. Вона: шості двері” вона означає певну межу, що лежить між долею та недолею. “Вода зімкнулася наді мною овальною блакитною банею” [10; 42]. “Анна-Марія занурюється в теплу воду” [11; 183]. Героїв захоплює велич, магічна сила водяного простору “Вода підтримувала мене, ніби я лежав у гігантській калюжі олії” [10; 57]. У романі “Шості двері” водна стихія втілюється через образ дощу. Взагалі, у давній міфології дощ означає єднання Неба і Землі. Але у творі він символізує душевне очищення головної героїні: “...дрібний дощик, розмите світло ліхтарів, думка про смерть — тільки початок” [11; 68]. “...Столиця зустрічає Аду й Анну-Марію дрібним літнім дощиком” [11; 117].

Дослідник українських традицій О. Ковалевський зазначає: “Із символічним вшануванням предметів фізичного світу у слов’ян тісно було пов’язане вірування у перетілення. Мабуть, наші предки вірили, що душа покійника і, навіть, жива людина може перейти у дерево, птаха чи якусь іншу істоту” [15; 105]. У діалогі такі метаморфози відбуваються з головними героями, які свідомо асоціюють себе із собаками. За Четвертими Дверима, саме тоді, коли Анна-Марія втратила дорогу серцю людину — Ларика, вона бачить себе собакою: “...вузьке тіло на високих сухорлявих ніжках, така ж вузька, майже лисяча, мордочка, рудий, скручений бубликом, хвіст” [11; 210]. Так само і герой роману “Він: Ранковий прибиральник”, думаючи про незнайомку, вважає, що він — “...пес, який біжить на запах і не розуміє, що йому потрібно насправді” [10; 72]. У словнику символів і знаків Н. Рогалевич пояснюється, що собака — це втілення вірності, надійності, вона також символізує непідкупність та мудрість [12; 396]. Тому не випадково герої діалогі асоціюють себе саме з цією твариною, адже вони були самотніми, їм не було кому “служити”, віддати тепло своєї душі. Ось, наприклад, Майк був у пошуках такої людини, якій він міг би довіритися, і для якої б став справжнім, непідкупним другом. У житті Анни-Марії були такі люди, але вона їх втратила.

Єднає героїв діалогії присутність ще одного важливого в їхньому житті символу — ключа, який, за довідником символів Т. Турскової, одночасно означає щось приховане і доступ до цієї таємниці, це також символ мудрості [13; 236]. А ось Н. Жульєн так трактує значення цього символу: “Ключ — це символ таємниці, яку потрібно розгадати, завдання, яке потрібно вирішити, шлях, який веде до відкриття і, в ширшому значенні, — до світла” [5; 180]. І. Роздобудько вкладає в цей символ, крім основного значення, ще й додаткове. Так, для Анни-Марії, ключ — це своєрідна нитка, яка зв’язує її теперішнє життя з минулим, а саме: із світом її дитинства, яскравою подією якого було перебування на території цирку. Пройшовши різноманітні випробування життя, жінка весь час пам’ятала про ключ від фургончика Каліостро. “...зовсім не здивувалася, коли в її руці виявився старий іржавий (той самий!) ключ” [11; 239].

У житті Михайла ключ також відіграє неабияку роль. Герой роману працює в готелі і, відкриваючи номери за допомогою ключа, ніби входить кожного разу до нового світу. “...Я відкриваю універсальним ключем першу кімнату і вкочую в неї візок” [10; 10]. І ці маленькі світи сповнені різноманітними запахами, деталями, частинками життя тих людей, які перебувають у номерах. Тому не дивно, що відчинивши 713-й номер, Майк відразу відчув зацікавленість до жительки цієї кімнати. Але у романі помічаємо і діаметрально протилежне наповнення цього символічного образу. Ключ набуває негативного емоційного значення у Михайлових спогадах про життя у Києві. Ключ від квартири його сім’ї, в якій його не розуміли, у Майковій пам’яті викликає неприємні враження: “...Додому я приходив пізно, і з останнім обертом ключа душа моя зменшувалася, — неначе ключ повертався усередині мене” [10; 66].

Своєрідним ключем до нового життя, відродження Михайла стала книга. “...НАША улюблена книга — стала паролем, таємним знаком, ключем до іншого життя...” [10; 112]. Як бачимо, письменниця надає цьому наскрізному в її романі символу іншого значення, тому що, взагалі, книга — це символ мудрості, Всесвіту [15; 237]. Пряме значення цього символу використовується в романі “Шості двері”. Анна-Марія “увечері й усі наступні дні... сидить над підручниками” [11; 116]. Знання необхідні були їй, щоб вступити до університету і



разом з цим розпочати нове життя. А Михайлові книга дала поштовх до пошуку самого себе, свого місця в цьому житті.

Символами самовпевненості, якоїсь зовнішньої захищеності у Майка та Анни-Марії виступають зовсім різні речі. Для жінки таким символом є туфлі на високих підборах. “Перше, що ти зробиш, коли почнеш заробляти гроші — купи собі туфлі на високих підборах, — згадає вона напучування Каліостро” [11; 120]. Що в подальшому вона і зробила.

Символом захисту, оберегом для Михайла був хрестик, який він вирішив подарувати дорогій незнайомці: “...і нехай Господь береже тебе. Цей хрестик був зі мною тоді, в морі...” [10; 116], і саме він допоміг йому врятуватися, здавалося б, від неминучої смерті. Символ хреста має різні значення. Він є символом віри, продовженням роду, але також хрест може символізувати чоловічу силу, є чоловічим знаком. “Так, пояснення хреста як символу божественної любові є семіотичним, тому що воно спрощує значення до очевидної ясності смислу. Символічним пояснення хреста стане тоді, коли поза ясними смислами воно виражатиме щось незнайоме, незрозуміле, містичне...” — нове [4; 179]. Цей хрестик Михайло носив 37 років, його виточив дідусь “...з перламутрового гудзика бабусинового халата” [10; 116]. І цю дорогу для його серця річ, чоловік вирішив подарувати незнайомці на підтвердження щирості своїх почуттів, того, що вони однієї віри, діти однієї Батьківщини: “Ми з тобою однієї крові: ти і я” [10; 115].

Героїня роману “Шості двері” по життєвій дорозі йде, ніби в темряві, а світло, якщо і проникає в її життя, то це лише “...смужка світла” [11; 105], “...тонкий серпик світла” [11; 9]. У словнику символів та знаків темрява означає зло, нерозвинуті можливості, все негативне, захист від лихих сил, від небезпеки, а також велику містичну таємницю [12; 440]. У творі темрява в більшій мірі означає порятунок від реального світу, вона є своєрідним притулком для Анни-Марії. “Вона зробила глибокий видих і пірнула в затхлу темряву приміщення” [11; 240]. Хоч “темрява накриває...з головою” [11; 13], але жінка не боїться її, вона стала для неї порятунком, тому що ірреальний світ, сповнений різноманітних таємниць, став частиною її життя. Але крізь суцільну пільму все-таки пробивається тонкий промінчик світла. Світло — символ божественності, інтелекту, моральності, любові, краси, творчих сил, космічної енергії, сіяння, добра та єдності усіх цих начал [12;

376]. Світло для Анни-Марії — це повернення у реальний світ, вихід з темряви. Героїня “...бачить те, що мала побачити: по всьому контуру намальовано півколом світиться смужка світла” [11; 105]. Саме символічне світло дає можливість реципієнту зрозуміти, що Анні-Марії вдається-таки повернутися із потойбіччя у реальний світ.

Як відомо, сонце було і є головним двигуном і джерелом усього життя на землі, — воно дає тепло й світло. Захід сонця символізує не добре місце, вічну темряву, навіть, пекло [15; 140]. Але Анну-Марію захід сонця зачаровує. “Величезний червоний диск призахідного сонця висів біля самого краєчка обрію. Такого заходу вона не бачила ніде!” [11; 189]. У творчості О. Кобилянської сонце — це “символ волі, свободи, високого ідеалу” [2; 174]. Але в головній героїні “Шостих дверей” такого ідеалу немає, вона не бачить сенсу у своєму житті. “Захід сонця уже скотився донизу...” [11; 181].

Як бачимо, світло і темрява супроводжують жінку все життя. Але світло реального життя перемагає, в кінці твору воно символізує духовне відродження головної героїні. “Яскраве різке світло полоснуло по очах...” [11; 269].

В житті головного героя роману “Ранковий прибиральник” важливе значення відіграють ніч та вітер. “Ніч і вітер переслідували мене” [11; 72]. Згідно з уявленнями наших предків ніч — це найбільш важлива для життя людини часова доба. Але пізніше вона почала асоціюватися з темними силами, стала небезпечною, чорною, злою та могутньою. Для Майка це найкращий час, щоб діяти, приймати важливі рішення, тому що на той період в його житті нічого не було світлого та щасливого. “Але я повинен рухатися, щоб відчувати вітер і ніч” [10; 130].

Не можна залишити поза увагою символи першого кохання в діалогі І. Роздобудько. У “Ранковому прибиральнику” це парфуми із запахом бузку, які Михайло подарував коханій. Цей аромат все життя переслідує головного героя. А в Анни-Марії таким символом було яблуко. “Приготуй мені... яблуко. Одне велике червоне яблуко...” [11; 97]. За словником символів Н. Рогалевич, яблуко — символ вічної молодості, безсмертя [12; 498]. І в романі ми бачимо, що хоч Миколка і загинув, але в серці героїні він назавжди залишився молодим та безсмертним.

Отже, романи І. Роздобудько насичені символічною образністю. Зокрема, аналізовані твори визначаються оригінальними, новаторськими підходами до використання традиційних символів, які, крім

загальноприйнятого значення, набувають ще й додаткових, нових, неповторних індивідуально-авторських акцентів. Письменниця в діалогії “Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері” досягає символічної наповненості тексту завдяки використанню різноманітних образів-символів: філософських, архетипічних, релігійних, речових, пейзажних та інших. У романах І. Роздобудько через символ подається цілісність світу, який пізнають герої, перебуваючи у пошуках сенсу життя та свого місця в ньому. Наскрізними для обох романів стали символи дверей, острова, моря, собаки та ключа. Але кожен роман має власні специфічні символи. У житті головного героя “Ранкового прибиральника” значну роль відіграють хрестик та книга, яка стала своєрідним ключем до нового життя Михайла. Контрастні символи, які супроводжували героїню “Шостих дверей”, — світло і темрява — означають реальне та ірреальне життя. Найбільш активно у діалогії символи виявляють себе на емотивному рівні, який є тлом для наскрізної символізації. Емоції смутку, печалі, туги, відчаю, тривоги, безнадії з відповідними символами темряви, вітру, острова, моря — це константи індивідуального стилю І. Роздобудько.

#### Список використаних джерел

1. Аверинцев С. С. Символ // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.; Л. Г. Андреев, Н. И. Бачаров и др. — М.: Энциклопедия, 1987. — С. 378–379.
2. Бельченко В. Символіка творів О. Кобилянської / В. Бельченко // Література. Фольклор. Проблеми поетики. — К., 2002. — Вип. 10. — С. 167–179.
3. Герасимено Н. Особливості творчої манери Ірен Роздобудько / Н. Герасимено // Роздобудько Ірен. Переформулювання. — К.: Нора-Друк, 2007. — С. 231–238.
4. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство: Посібник / Н. В. Зборовська. — К.: Академвидав, 2003. — 392 с.
5. Жюльєн Н. Словарь символів. Иллюстрированный справочник / Н. Жюльєн. — Челябинск: Урал Л. Т. Д., 1999. — 489 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.: ВЦ “Академія”, 2007. — 752 с.
7. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Los\\_PrSimv/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/index.php)

8. Монахова Т. Концепти “дім” і “дорога” у творах В. Шевчука / Т. Монахова // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях... — 2007. — № 1. — С. 90–92.
9. Попов Ю. Символ / Ю. Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А Волкова. — Чернівці, 2001. — С. 524.
10. Роздобудько І. Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері: [романи] / Ірен Роздобудько. — К.: Нора-Друк, 2007. — 312 с. — (Першотвір).
11. Роздобудько І. Шості двері: [роман] / Ірен Роздобудько. — К.: Нора-Друк, 2008. — 270 с. — (Першотвір).
12. Словарь символов и знаков / [авт. — сост. Н. Н. Рогалевич]. — Мн.: Харвест, 2004. — 512 с.
13. Турскова Т. А. Новый справочник символов и знаков / Т. А. Турскова. — М.: Типолклассик, 2003. — 800 с.
14. Українське життя в Севастополі: словник символів [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.ukrlife.org/main/evshan/symbol\\_k.htm](http://www.ukrlife.org/main/evshan/symbol_k.htm)
15. Українські традиції / Упорядкування та передмова О. В. Ковалевського. — Харків: Фоліо, 2006. — 573 с.

*Тетяна Бахтіарова*



### СУГЕСТИВНІСТЬ ТА МЕДИТАТИВНІСТЬ ІНТИМНОЇ ЛІРИКИ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО

*У статті проаналізовано своєрідність сугестивної та медитативної лірики поета-шістдесятника, розглянуто природу асоціативності, метафоричності, музичності інтимної лірики, визначено своєрідність поетичних мотивів та образів творчості, звернено увагу на часопросторову організацію віршів.*

**Ключові слова:** сугестія, асоціативність, фоніка, підтекст, медитація, екзистенція.

*In article is considered specific sugestyvny and meditative lyric of M. Vingranovskiy, spectrum of association, metaphor, gift for music, are determined poetical motives and images of creative work, is considered cronotope.*

**Key words:** sugestyа, association (association character), soundwrite, subtext, meditation, ekzistenciya.

Микола Вінграновський — поет надзвичайного мистецького обдарування: сила його таланту потужно втілилася в поезії, прозі, акторській діяльності, режисурі. Визначальним у його творчості, починаючи від перших проб пера, було органічне і яскраво виражене національне світосприйняття, засвідчене в домінантних образах і мотивах свободи, незалежності, любові й краси, в художній іскрометності незрівнянної метафорики.

Емоційність, стильова оригінальність, настроєвість — мовна гнучкість і витонченість — основні ознаки інтимної лірики поета. Образи коханої, нареченої, жінки-матері уособлюють найліпші поетові почуття, в них концентруються роздуми про витoki родоводу, світ духовності, рідний край; не випадково образи Батьківщини і коханої у М. Вінграновського часом взаємозамінні.

У статті маємо на меті простежити поетику сугестивності та медитативності інтимної лірики М. Вінграновського. Завданнями статті є

розглянути своєрідність поетичних мотивів та образів творчості, проаналізувати природу асоціативності, метафоричності, музичності інтимної лірики, звернути увагу на часопросторову організацію віршів.

Стильова манера М. Вінграновського завжди привертала значну увагу літературознавців, з-поміж яких Ю. Барабаш, В. Дончик, І. Дзюба, М. Ільницький, А. Макаров, Т. Салига. Вектор літературно-критичних студій А. Макарова, М. Слабошпицького, М. Сулими, було спрямовано на розгляд загальних проблемно-стильових тенденцій, характерних для шістдесятництва, а також іманентних ознак лірики М. Вінграновського. Основну увагу дослідників було сконцентровано на ключових мотивах і неповторності художнього світу поета в світлі контрастних тенденцій літературного процесу 1960–1970-х рр.

На зламі тисячоліть у полі зору науковців (А. Гризун, Ніла Зборовська, А. Макаров, В. Моренець) залишався розгляд семантично багаті і різноманітні, сугестивно насиченої лірики автора, її жанрової своєрідності.

Сугестивна та медитативна лірика належить до феноменологічного метажанру. У літературознавчій енциклопедії сугестія розглядається як “жанрова специфікація літератури, що базується на нюансованій тональності, додаткових смислових натяках. Сугестія звернена до емоційної сфери, до підсвідомості, навіює читачеві думки і переживання письменника” [7, с. 443]. Основи розуміння сугестії в українському літературознавстві заклав І. Франко. На думку вченого, поет творить у напівпритомному стані, аби втілити у своєму зразку усі емоції, настроєвість вдається до сугестії. Предметом зображення у ліриці цього різновиду є духовна сфера, внутрішні конфлікти особистості морально-психологічного характеру. Медитація у перекладі з латини означає роздум, це своєрідна модифікація філософської лірики. Для медитативної творчості притаманна інтровертність (самозаглиблення), прагнення ліричного героя розібратися в собі, оригінальним є потрактування онтологічної категорії часу як міри духовності.

Сугестивна настроєвість моделює естетичний простір лірики М. Вінграновського. У віршах “У синьому небі,” “Гост,” “Марія,” у мініатюрі “Червоний светр” домінує вишукана метафорика, значну роль відіграє підтекст, ці твори сповнені емоційності, апелюють до інтуїтивної рецепції творчості. Крім того висвітлення екзистенційної,

онтологічної проблематики інтимних переживань, потоку свідомості реалізується у медитативній ліриці поета.

Інтимна лірика проходить через усю творчість поета, першопочаток її покладено вже в “Атомних прелюдах.” Вірші “Ранковий сонет,” “Тост,” “Осяяння,” “Вона була задумлива, як сад” сповнені експресії, динаміки почуття, у них М. Вінграновський підносить жінку-берегиню й натхненницю. Саме почуття любові збагачує героя, надихає на творення добра:

Творити світ для злагоди і любові,  
(...) Віддать я в змозі за єдину мить,  
Тобі присвячую тобою осіянну!  
Що я живу з твоєї ласки, Жінко!  
З твоєї благородності, Любов!  
(...) І Всесвіт мені вказує на тебе!.. [3, с. 61].

Поет говорить про всечасність впливу краси на великих митців, які є носіями естетичного досвіду від покоління до покоління. Хвала почуттю, що облагороджує людину, знайшла відображення і в “Ранковому сонеті.” Це зразок описово-медитативної лірики. Сонет має романтичну спрямованість, у ньому присутній справжній культ почуття:

Трояндо неба і землі,  
В тобі всі їхні барви грають...  
У мене сльози розцвітають,  
Цвітуть думками на чолі [2, с. 62].

Закоханий ліричний герой поезії творить альтернативний ідеальний простір, у якому панує гармонія та краса.

Справжнім поціновувачем кожної миті перебування поруч із обраницею є ліричний герой поезії “Тост.” Світ коханої стає чимось більшим, ніж її присутність у долі юнака, поступово її образ асоціативно співвідноситься із макросвітом: “Ти тут! Ти тут! Кохана, ти як світ, — / Початок і кінець твій загубився, / Багряною півчарою схилився / В вологих сонцетінях небозвід” [2, с. 72].

М. Вінграновський проголошує хвалу природі, долі, яка подарувала радість почуття, звела із обраницею. У вірші широкий спектр асоціативних образів, слів-новотворів (напр., “морезвід,” “небозвід,”), які виникають у поета природно й органічно. “І морезвід півчарою другою — / І чара зустрічі в руці моїй горить!” Час у поезії сприйма-

ється як “мить і вічність,” це ще один доказ залюбленості ліричного героя у життя, захоплення радіщами зустрічей і жалями прощань: “За вічність п’ю — вона тебе відкрила, /...За свято засинання й просинання, / За довгі крила нашим літакам. / І за прощання! Вип’ю за прощання — / Прощання ще не зраджувало нам” [2, с. 73]. Емоційно близькою до поезії “Тост” є “У синьому небі...”.

У вірші “У синьому небі” (зі збірки “Поезії”) автор, окрилений високими почуттями, відчуває в собі надлюдську силу. Образ коханої співвідноситься із непроминальними явищами природи — неба й моря: “У синьому небі я висіяв ліс, / У синьому небі любов моя люба.... У синьому морі я висіяв сни,...я висіяв сни із весни із твоєї” [4, с. 206]. У повторі “у синьому небі,” “у синьому морі” — проявляється спосіб власне авторського образотворення, що викликає асоціацію дзеркального відображення і постійної присутності. Думки, мрії ліричного героя отримують яскраве кольористичне підсилення, засвідчують його налаштованість на позитивну творчу гармонізацію світу. У поезії оспівується емоційне піднесення, яке приносить щире почуття. Любов у вірші співвідноситься з миттю творчості. М. Вінграновський, міркуючи про вічне почуття звернувся до елементів міфопоетики: образів світового дерева, первинних стихій води, землі, неба (повітря).

Нерідко поезія М. Вінграновського сприймається як потік свідомості, сугестивність посилюється через відсутність розділових знаків і смислових пауз. Подібну картину образотворення спостерігаємо у вірші “Ми підійшли до скирти” (вперше опубліковано у “Літературній газеті” у 1961 році, включено до збірки “Поезії,” 1971). Антропоморфізм буденних явищ підносить їх до рівня емпіричної сфери, драматизм ситуації підсилює імпровізований любовний трикутник: “я” ліричного героя — “жінка світла і чужа” — скирта молода з “солом’яними, стиглими руками.” Скирта в тексті сприймається не як об’єкт, а як істота, яка була свідком еволюції почуттів ліричного героя, це своєрідний образ минулого:

Як раптом скирта почала рости,  
...Уже в самому небі я стою,  
Вже Україну видно мені всю,  
І світ, і Всесвіт, повний таємниці,  
І все благословенне у житті [5, с. 90].



У поезіях Вінграновського гармонійні взаємини закоханих асоціюються із цвітінням (“Душа моя в цвітінні,” “Уста твої цвітуть в моїх устах”), ця своєрідна авторемінісценція є контамінованим образом, що повторюється у ряді творів.

М. Слабошпицький, аналізуючи збірку “На срібній березі,” зауважив, що у стилі поета окреслилися істотні зміни “(...) інтими стали багатшими підтекстами, рівніші настроями і найчастіше сповнені благородної печалі” [10, с. 194]. Інтимна лірика поета поєднується із філософськими міркуваннями про сенс екзистенції, почуття ліричного героя набувають завуальованого драматизму. Динамічне світовідчуття, емпатія, прагнення “збути себе до решти в праці і почутті, віддати до грана” ототожнюється із перемогою над смертю, “недосконалістю особистості в цьому розумінні,” — наголошує В. Моренець.

У поезії “Вже ночі під листопадом ночують” М. Вінграновський проводить художню паралель між циклічністю у природі й житті людини, вічні, справжні цінності ліричний герой вбачає у випробуваному почутті любові:

Я обніму тебе. Тебе я обнімаю.  
Мій білий подих на твоїй руці  
В цю мить, коли між снігом пролітають  
Червоногруді теплі снігурці [6, с. 33].

Ніла Зборовська в одній із своїх наукових розвідок зазначала, що любов у своєму ідеалі є трансцендентуванням, виходом за межі власного буття, а для поета це спосіб віднайдення світу в собі і себе у світі.

Однією з особливостей художнього світовідчуття поета є мотив “трагічного потрактування плинності автобіографічного часу” [8, с. 2]. Так, в елегії “Літа жадань” меланхолійний настрій має драматичний підтекст, згасле почуття асоціюється із обжинковою порою, часом підбиття підсумків. Буття трактується як швидкоплинна миттєвість, яка безслідно минає “водою з-під човна”. У першій строфі М. Вінграновський степову Україну називає Елладаю. Риторичне звертання має на меті провести паралель між Україною та античним світом, в основі схожості — гуманістичне світовідчуття, вроджене прагнення до краси та гармонії. Мотив співстраждання, світлого смутку, що лунає в рядках: “Страждай і плач, моя Елладо, / *Журишь журбою* серця і чола”, підсилюється тавтологічним зворотом, емоцій-

но ускладнюється завдяки алітерації. Метафоричне зображення пори жнив — неповторно-індивідуальне переосмислення фольклорної конотації:

Оце і все із поля наших снів,  
Скінчилися обжинки навіжені.  
Я накосив лиш нервів добрий сніп  
Та вимолотив радощів півжмені [5, с. 15–16].

Метафора “накосив лиш нервів добрий сніп” концентрує сутність переживань, що випали на долю ліричного героя. Проте в повені турбот і жалів були і миті радості (літота “радощів півжмені”), надії.

Стан відчаю зіставляється у вірші з голосінням, персоніфікований образ любові сприймається як втрачена реальність. Останнім виявом відболілого почуття є сльоза на щоці в променях призахідного сонця як символ страждання.

Життя ліричний герой сприймає як стрімку динаміку, горіння, що підкреслює темпераментність, рішучість, силу духу. Прикметно: ці мотиви, узяті з ранньої творчості, у доробку сімдесятих ускладнилися, забарвилися півтонами, зберегли свою первинну активно-діяльну семантику:

Коли вже думаєш: це твій кінець!  
Шукаєш руки, серце... ти — не мрець!  
Навколо тебе дні твої під небом —  
Все запала! Й твоя свята мета  
Тобі засяє знов в зажахане обличчя [3, с. 58].

Мотив горіння у вірші набуває значення пробудження, своєрідного стимулу творчості, енергії життя. Вогонь у поезії Миколи Вінграновського виступає амбівалентним символом пристрасті, нежданої радості любові, як у творі “Сидів і довго думав над собою”: “Важкий вогонь мої закутав плечі, / Закутав так, що вже і рад собі” [6, с. 60] та відчаю, безнадії (“Ранній птах”) [6, с. 72].

Як зазначалося, у творчості поета відчутно істотний перегук із народнопісенними мотивами. Традиційні образи вечора, вечірньої зорі використані у вірші “Сидів і довго думав над собою.” Пристрасть почуття охопила ліричного героя “важким вогнем”. Семантичний епітет “важкий” — досить незвичний як для характеристики палкого почуття. Вогонь кохання — нестримна стихія шаленого горіння. У

поезії парадоксально поєднуються мотиви невинності і гріховності: ось неперевершений образ окриленої дівчини-зорі: “Як ти летіла! Як ти довго билась! / Сама собі сама собою снилась” [6, с. 60]. Ліричний герой, виступаючи як спокусник, лише мимохідь, у кінці останньої строфи, згадує про гріховність стосунків, проте на тлі щасливої ейфорії це виражається вишуканою деталлю: “І не зроню я слова, як з молитви, / До тих любовей. Де любов — ще гріх!” [6, с. 60].

Іншого семантичного відтінку набуває образ вогню в поезії “Ранній птах”. Тут уже не чути інтонацій ображеного юнацького гонору (як у “Кінотриптисі”) — пріоритетну роль відіграють розважливості і життєвий досвід, емоції стихнені і врівноважені. Розгорнутий спогад “зеленого дива юності,” мотив радості змінюються смутком розлуки. До дівчини ліричний герой адресує звертання: “Втеченько-утечо-течія”, в якому зливаються любов і сум, мотив прощання і стан напівзабуття: “Бігли землі під твоїм обличчям, / І мої стояли у ногах! / Чи тебе, чи я себе ще кличу — / Лиш сльоза на сльозу набіга!..” [6, с. 72].

Якщо в четвертому вірші циклу розрив із коханою ліричний герой переживав як особистий біль, то в наступному він усвідомлює, що це серйозний удар і для неї: “Я обніму передчуття біди. / І обніму у серці твоїм рану” [6, с. 73].

Вогонь асоціюється в поета із жаром почуття, кохану він називає “чорнявим полум’ям з печальними очима”, незбагненний образ дівчини-мрії уява ліричного героя малює за допомогою контрасту і порівняння: “чорняве полум’я, чорняву ту завію/ узяв у душу як блакитний сон” [6, с. 78].

Мотив екзистенційних пошуків у М. Вінграновського реалізується у відтворенні динаміки буття. Автор досягає ефекту рухомого зображення через кінематографічне кадрування, асоціативний монтаж, калейдоскопічне зображення. Невід’ємним для поета є мотив руху і потяг до його філософських осягнень, що проявляються в системі образів дороги, шляху, стежини та асоціацій, пов’язаних з ними. На нашу думку, у зв’язку з мотивом руху в доробку М. Вінграновського виразняються ознаки сковородинської естетики, в основі якої гуманістичні ідеали свободи, мудрості буття, самопізнання. Парадигма символу дороги в поезії М. Вінграновського свідчить про змінність, наступність стадій життя.

За визначенням М. Бахтіна, “часово-просторова організація твору, маючи риси суб’єктивності, є виразним носієм емоційно-ціннісного моменту” [1, с. 391]. У творчості М. Вінграновського така суб’єктивність виявляється в інтимній ліриці, що “возвеличує, підносить людину, а не тільки фіксує її настрої”, підкреслює Т. Салига [9, с. 35].

У поезії “І те, і те: як птах раптовий” образ дороги набуває семантики розриву, розлуки між закоханими. Дорога вказує на вектор руху не назустріч, а врізнобіч, і, відповідно, є асоціацією віддалення: “У кожної дороги — ноги. / І крок дороги — крок розлук... / Мені невидимі дороги — / дороги снів твоїх і рук...” [6, с. 34]. Обірвані речення свідчать про недомовленість, настроєву розгубленість, замисленість ліричного героя. Втім, нерозділене кохання він, маючи вже життєвий досвід, сприймає філософськи, і хоч як не парадоксально, воно приносить щастя, адже дарує повноту відчуттів, а спогад є “містком” духовного єднання з коханою: “І як би, може, не прощально / Ранковий птах злетів з трави — / Неперквітно і вінчально / Мені не йдеш ти з голови” [6, с. 34].

Ще з ранньої творчості доля для ліричного героя співвідносилася з подарунком. Він вдячно сприймає всі випробування і щедроти, що судилися на життєвому шляху. Віра в долю в поезії Вінграновського трактується у позитивному контексті. Мотив упокорення долі лунає у вірші “До порога моєї землі”, закоханий ліричний герой, ладен на будь-яку жертву в ім’я любові. У поезії “До порога моєї землі” парадигма долі сприймається як незбагненна мрія, затаєне, сокровенне бажання. Доля в контексті цього вірша набуває значення любові. Ліричний герой, підійшовши до рубіжного етапу життя, ладен заприсягти своєю долею і волею заради того, щоб поринути в глибинне почуття, пізнати солодку муку:

До порога моєї землі  
Поспішай, моя доле строга.  
(...) Віддаю тобі силу, доле,  
І думок незасніжене поле,  
І незлого себе віддаю [3, с. 47].

Саме сприйняття любові як знаку долі проходить у збірках “Поезії,” “На срібнім березі.” Мотив розлуки як випробування долі є домінантою вірша “Уже тоді оповесні.” У літературознавчій розвід-

ці Оксани Гальчук “Світ інтимної лірики М. Вінграновського і київських неокласиків: порівняльний аналіз” дослідниця тонко вловлює психологізм ситуації і наголошує, що ліричний герой інтуїтивно передчував життєву драму, наперед вгадував безпомилні знаки, що передують смерті любові: “Уже тоді, оповесні... / Носив я в серці — ношу кам’яну. / Мені вже бачились підбиті горем очі, / І повні вуха сліз на вицвілій подушці, / І губ краї, опущені в печаль” [6, с. 75].

Біль, страждання символічно репрезентується як непосильна “ноша кам’яна” (“Уже тоді оповесні”), моральний тягар увиразнюється метафоричним епітетом “затверділий біль в очах” [6, с. 20]. Драматичне осягнення розлуки позбавляє сприйняття яскравих барв, поліфонічних звуків, життя стає схожим на абсурдний чорно-білий кадр: “А ти заплакала й пішла, / І чорним цвітом підійшла” (“Я тій сльозі сказав”) [6, с. 20].

У вірші “Я сів не в той літак” розчарування в коханні швидко зростає до масштабу катастрофи. Дисонанс у житті ліричного героя передається через міфологему польоту:

Я сів не в той літак  
Спочатку  
Думав я  
Що сів у той літак  
Але я сів  
Не в той літак  
Він був з одним крилом [4, с. 205].

У поезії пунктирно окреслено передчуття фіналу, кожен рядок помножує напруженість, підтекстову емоційність. Художня деталь “літак з одним крилом” натякає на абсурдність, непередбачуваність руху, проте ліричний герой продовжує політ. Два крила літака — алюзія на фольклорний образ “два крила однієї долі” (відповідно це асоціація з щасливим подружнім життям), “однокрилий політ” деформує традиційні уявлення, асоціюється з драмою, катастрофою для двох. Недомовленість, неповні речення фіксують розпач і наближення фатальної розв’язки.

Поезії “І те, і те як птах раптовий,” “Але було вже пізно мальвам” засвідчують особливу (мінорну) смислову організацію вірша; і там, і там основним є мотив розлуки. Любов у вірші “І те, і те: як птах ранковий” невловима, як ранковий птах, жаль за розтраченим почуттям

повсякчас бентежить автора: “Мені не йдеш ти з голови.” Дівчина віддалилася, її складно докликатися, страждання ліричного героя передає парадоксальна репліка: “А губи дивляться і сліпнуть, / Не надивившись назавжди.” Дистанціювання від коханої передає рядок “У кожної дороги — ноги. / І крок дороги — крок розлук” [6, с. 34], що може прочитуватися як метафора віддалення, внаслідок якого посилюється емоційне напруження.

Сугестивна та медитативна інтимна лірика М. Вінграновського демонструє вишуканий естетизм, що реалізується через виразну асоціативність, екзистенційну наповненість підтексту, спектр метафорики, часопросторовий діапазон. Емоційна настроєвість, умовність зображень надають поетичним інтимам багатозначності і формують альтернативний мікросвіт поезії.

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 234–408.
2. Вінграновський М. Атомні прелюди. Поезії. — К.: Радянський письменник, 1962. — 119 с.
3. Вінграновський М. Вибрані твори. — К.: Дніпро, 1986. — 463 с.
4. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. Т. 1: Поезії. — Тернопіль: Богдан, 2004. — 400 с.
5. Вінграновський М. Київ: Поезії. — К.: Дніпро, 1982. — 156 с.
6. Вінграновський М. На срібнім березі: Поезії. — К.: Молодь, 1978. — 96 с.
7. Літературознавча енциклопедія: У 2 томах. — Т. 2 / Укл. Ковалів Ю. — К.: ВЦ “Академія,” 2007. — 608 с.
8. Макаров А. Благословенна світлотінь (Роздуми над новою книжкою М. Вінграновського “На срібнім березі”) // Літературна Україна. — 1979. — 15 червня. — С. 2, 4.
9. Салига Т. Поет — це слово. Це його життя... // М. Вінграновський Вибрані твори : У 3 т. — Т. 1 — Тернопіль: Богдан, 2004. — С. 5–54.
10. Слабошпицький М. На березі духовності // Вітчизна. — 1979. — № 12. — С. 191–194.

*Арсенія Велика, Любов Ісаєнко*



## НАЦІОНАЛЬНЕ САМОВИЗНАЧЕННЯ З ТОЧКИ ЗОРУ ПОСТМОДЕРНУ

*У статті розглядаються окремі аспекти розуміння проблеми національного самовизначення сучасними авторами. Підкреслюється важливість тягlosti культурної традиції.*

**Ключові слова:** самовизначення, постмодернізм, традиція і новаторство.

*The given article deals with separate aspects of conception of the problem of national self-determination by modern authors. The importance of the bent for cultural tradition is emphasized.*

**Key words:** self-determination, post-modernism, tradition and innovation.

Той факт, що українське суспільство, потужно розвиваючись в технологічному, гуманітарному та соціальному напрямках, має певні здобутки, не визнати сьогодні важко. Але те, що перед початком все-світнього економічного спаду Україна вже декілька років знаходиться в глибокій політичній кризі, має певні витоки, які ще недостатньо відрефлексовані нашими письменниками і проаналізовані літературознавцями.

Відомо, що протягом багатьох століть українці, виборюючи у важких муках свою незалежність, на питання: “Яку ж державу ви хочете збудувати?” — відповідали: “Нам головне — незалежність, а там ми вже розберемось”.

Але, на жаль, цей оптимізм був марним. Розібратись не так просто. Україна певною мірою зараз переживає такий стан суспільства, який інші держави проходили століттями.

Не змогли розібратись між собою українці та побудувати міцну європейську державу ні в часи Гетьманщини, ні в роки УНР, не дуже виходить і зараз.

Чому ж українець (чи то українка) не заслуговує права мати цивілізовану, правову, комфортну для повсякденного життя, державу? Що

ж таке матері, народжуючи, не вкладають своїм дітям? Які ж такі риси і якості не виховують у своїх спадкоємцях батьки, що все, за що беруться їхні діти, руйнується, сиплеться, стікає з рук, як рідка глина.

На нашу думку, українці, через те, що Господь подарував їм прекрасну родючу землю, не дуже шанують місто, міський стиль життя, як такий, європейські стандарти освіти та культури. В селі, на природі, фізично сильна людина (а саме такими й є етнічні українці), почувається набагато вільніше і впевненіше, ніж у місті. Селяни користуються власним досвідом, планують незалежно від інших свою трудову діяльність, встановлюють закони в своїх родинях, живуть у злагоді з природою, вірують у Бога, плакають народну культуру. Всі ці свої чесноти вони ревно оберігають протягом століть і жорстко опираються всьому новому.

Українська література за деякими винятками, теж завжди стояла на патріархальних традиціях: їй було дуже приємно і солодко кепкувати над бідним Голохвастовим (“За двома зайцями” М. П. Старицького), в той час, коли вже вся Європа шанувала гарний одяг, легкий стиль життя, започатковувала нову модернову естетику.

Сучасні українці, треба віддати їм належне, важко переживають свою відсталість і, відриваючись від сільських пращурів, мусять змінювати себе, наступати на своє “Я”, робити боляче своїм батькам. Та іншого шляху немає. Треба, щоб цей злам нарешті відбувся, але прийшовся він саме на наше покоління.

Новітня література, хвала їй, пом’якшує цей удар, підставляє плече, виписує обезболюючі рецепти.

Легкою і адекватною дійсності є книжка Юрія Андруховича “Диявол ховається в сирі: Вибрані спроби 1999–2005 років”. Як зазначається в анотації, “нова книжка “вибраних спроб” Юрія Андруховича містить есеїстичний доробок автора за останні сім років. Уміщені тут тексти, раніше розпорошені в численних українських та зарубіжних збірниках і періодичних виданнях, не завжди доступних для вітчизняного читача, протягом 1999–2006 років виходили друком на шпальтах часописів “Дзеркало тижня”, “Критика”, “Потяг 76”, “Столичные новости”, “Gazeta Wyborcza”, а також в антологіях “Europaexpress: Ein literarisches Reisebuch” (Eichborn Berlin, 2001; есей “Справжня історія однієї Європи”) і “Ich bin nicht innerlich: Annäherungen an Gottfried Benn” (Klett-Kotta, 2003; есей “Готфрид Бенн, спроба абетки”)[1, 4].



Звичайно, все прочитати і не можливо, і не реально, але цікаво хоч би знати.

Ю. Андрухович “від автора” уточнює, “все це писалось настільки довго, що я не міг не змінюватись, а отже, не міг не змінювати, не виправляти, не перенаголошувати деякі акценти” [1, 7]. У книзі всі есеї розміщені у трьох розділах: “Підсвідоме”, “Геопоетика” та “Справжні історії однієї Європи”, кожен з яких починається з короткого авторського слова. До розділу “Підсвідоме” слово автора можна сприйняти як епіграф:

“... я живу в країні, яка нікуди мене від себе не відпустить — вона вчепилася в поли мого плаща своїми спазматичними суглобами, готова роздерти мене на шматки з великої своєї любові.

Я мушу відповідати їй взаємністю...

Отже, поки вона, моя рідна країна, не вчепилася мені тріумфально в горло, я так чи так приречений вимовляти свої тимчасові слова...” [1; 9], а ці слова ми маємо осмислювати і правильно розуміти. Винесені на початок розділу слова — це позиція митця, а вона наскрізно проходить у виступі-лекції “Український письменник поміж спокусами тимчасовості”, прочитаної Юрієм Андруховичем у Кембриджському університеті на щорічній конференції Британської асоціації славістичних та східноєвропейських Студій (BASEES) 7 квітня 2002 року. Завершує свою лекцію український письменник роздумами про мову: “Я ховаюся в мову, як у політичний притулок. Він мало нагадує вежу, а надто зі слонової кості — це радше недобудована хистка халабуда, отже, не їй мене захищати, а навпаки. Все, що я можу видобути на її захист, це її ж такі власні ресурси, а моя справа — віднаходити їх у ній самій і шматочок за шматочком видовжувати їй майбутнє. Гадаю, що, маючи одне одного, ми ще трохи протримаємося.

Мені залишається залишитися собою і думати про те, аби писати добре” [1; 63].

Заслуговує на увагу і есея “Чи не погодитися з Яворським?”, у якій Юрій Андрухович, аналізуючи “невиразність і неуспішність” українця за статтею Володимира Яворського “Про Україну без звинувачень” (опублікована у 26 числі культурологічного часопису “І”), погоджується з автором, що “в українському суспільстві фатально не вистачає динамічних, себто творчих людей, і що загальною характеристикою української нації є інертність, себто нетворчість” [1, 69], і робить свій

висновок, що “...звідси — і мисленнева та поведінкова вузькість, і пасивність, і ворожість чи принаймні нехіть до всього нового та незвичного — економічними перетвореннями починаючи і сучасним мистецтвом закінчуючи” [1; 69].

Тисячолітній культурний спадок, що допоміг українцям зберегти свою ідентичність, зробився реакційним і гальмує основні процеси модернізації. Історія просування жителів України до європейських традицій завжди була тяжка і марудна.

Цікавим є зріз життя українських невеличких містечок, що входили в першій половині ХХ століття чи то до складу Росії, чи до Польщі. У своїй книзі “Разом і нарізно в Бережанах. Поляки, євреї та українці, 1919–1945” Шимон Редліх (професор в університеті Бен-Гуріона — Ізраїль) пише: “Українці склали менше чверті населення Бережан, і їхні зв’язки з навколишніми селами були досить тісними, тіснішими, ніж зв’язки поляків чи євреїв” [5; 89].

Звичайно, польський уряд, як і російський, в той же час намагався максимально придавити національну свідомість українців, що принижувало гідність корінного населення цих районів. Але на той же час навіть таке невеличке містечко, як Бережани (тепер Тернопільська область), пропонувало своїм мешканцям основні стандарти європейського життя.

“...Бережани безсумнівно зайняли своє місце у двадцятому сторіччі, — пише вчений, — відкривши два кінотеатри... Було кілька невеликих готелів і численні ресторани... Кав’ярня “Оаза” рекламувала “чудовий джазовий оркестр”. Люди танцювали в “Танцювальному барі “Рай”...”

У місті займалися спортом, особливо молодь... Впродовж року тут відбувалися щотижневі змагання і декілька чемпіонатів. Найпопулярнішим видом спорту був футбол, але були також і волейбол, гімнастика, водний спорт, теніс, і, звичайно, зимовий спорт, наприклад, катання на ковзанах і лижах. Навіть бокс прийшов до Бережан за кілька місяців до війни...” [5; 76–78].

Чому ж тільки “чверть українців” могла і хотіла насолоджуватись цими благами цивілізації? Звичайно, низький матеріальний рівень, важка праця і національне приниження відбивали бажання переїжджати в неласкаве для селян, чуже місто. Але ще й споконвічна зневага українців до всього нового і незрозумілого, до веселощів, до

легкого життя, марнотратства, небажання змінювати себе, підлагоджуватись до обставин, примушувала сельчан все життя залишатись інфантильними, обмеженими і надміру гордими.

“А ви вже й батьків своїх соромитесь?..” — дорікають старші молодшим, змушуючи комплексувати своїх дітей, спокутувати гріх. Перетинаючи кордон України з Заходу, Ю. Андрухович у статті “Місце зустрічі Germaschka” так описує різницю між суміжними з Батьківщиною країнами: “Звісно, ця інакшість не може не відбиватись і на людському одязі. Так, Межа відокремлює й манери одягатися — ось вони, ці зимові шапки з кролячого хутра, ці пухові хустини на головах літніх жінок, ці тяжкі і безформні речі, відверто зорієнтовані на холодні пори року.. [1; 261].

Чому ж така зневага в українців до себе? Ми ж весела, гарна, співуча нація... Так то воно так, але в міцних, змурованих століттями рамках, якщо ти маєш на думці співати, одягатися, або, борони, Боже, веселитися не так, як заведено у нас, то “нехай упаде грім на твою голову”. Бути іншим для пересічного українця завжди означало бути людиною поганою, чужинцем, кривдником.

У книжці Володимира Цибулька “Ангели і тексти” поезії та есеї “вражають перепадом почуттів і глибиною сприйняття”, а поет, як підкреслює відомий критик Микола Рябчук у рецензії “Тексти не ангели”, “перший, хто зробив з’ясування стосунків зі своїм етносом і своїм краєм головною темою і сюжетом своєї книги” [7; 212]. В. Цибулько досить точно і відверто (навмисно повторюючи строфу тричі) заявляє у поезії “Видоювання порожнечі”:

доки в серці не вичахла злість  
пам’ятай це чужий  
подивись це чужий  
не засни це чужий  
скинь із шиї замка і на двері повісь  
скинь із шиї ланця і на вікна повісь  
і під ліжку закинь земну вісь  
твій собака тобі перестане служити  
доки з міста не піде чужий [7; 72, 73, 74].

Ще одну із чеснот — споконвічну любов українців до сільської праці — “оспіває” Людмила Таран у книзі “Любовні мандрівки: Новели. Подорожні нотатки”. У розділі “Меандри мандрів” письмен-

ниця, розвиваючи наскрізний мотив мандрів, що віддзеркалюють екзистенційні пошуки, у нотатках “Подорож — це дорога додому” щиро зізнається: “Мене з дошкільного віку прилучали — хоч-не-хоч — до долі гречкосія (о, ця картопля, як я її незлюбила, те садіння-сапання-підгортання-викопування). Що змушували — то й не люблю роботи на землі. Та залюбки, відчуваю, порпалася б у такому квітнику (хоч роботи там доволі). У них, з нормальним функціонуванням фермерства, квітникарство — твій власний вибір, задоволення. А наші картоплі — це якась національна ідея фікс: ніби завдяки городам народ виживає. І — голову в землю, а до неба — сідницями. Попри всі ці балачки про вроджену культуру землеробства в українців, маємо ще один міф...” [6; 200–201]. Погоджуватись з цими словами не весело, але правди ніде діти.

Важко українцям полишати таке улюблене з дитинства лоно природи, тепло, ласку батьків (які поганого не навчать), де жорсткі, але такі справедливі і стабільні закони. Скільки сили, таланту, натхнення було закопано в землю і окроплено потом. А інші народи — піраміди будували, античні скульптури, палаци, вежі. За тими “дивами світу” і знають їх спадкоємців-нащадків на всій планеті. Ми ж бо тільки черепками глиняними і можемо презентувати своє минуле.

Навіть інтелігенція, яка отримала освіту в місті і повинна нести світло знань у народ, має теж підкорятись всесильному сільському запові. О, все той же горезвісний одяг!

“Здавалося, що він зумисне (очевидно, через бідність...) вибирає сірі кольори, щоб стати уніфікатом, остаточно розчинитися у цьому невибагливому трибі сільського життя. Забути про свої студентські та післястудентські пригоди. Знайти спокій серед шкільної та картопляної сільської “ідилії”, — [4; 167] пише про сільського вчителя Степан Процюк у есеї “Червона пляма на сірому костюмі”.

Ще гіршу драму зіграв наш час із так званими “представниками народу”, що, вийшовши з простого населення, “порозсідались” на щаблях влади. Вони обирались у парламенти, уряди, ради зі світлими помислами, плекаючи у своєму “несвідомому” прекрасні картини українського раю, де, нарешті, українці заживуть добре і позбавляться своїх комплексів. Але, як і завжди, їм першими довелось зраджувати собі, своїм ідеалам та заглиблюватись у самі низькі сфери життя і, як компенсація за моральне падіння, з’являється власна земелька, не-

величкий палацик із персональним ставочком, або річечкою. Якщо не вдалося ошчасливити цілий народ, то хай хоч власна дружина потішиться, похизується перед подругами. І тоді починаєш розуміти, якими підспудними силами живилася та ідея про народне щастя.

“Коли несвідоме, яке є значно могутнішою енергетичною силою, почне підкоряти свідомість, то у всій психічній структурі людини ймовірно настання тотальної катастрофи — психозу, або божевілля”, [3; 47] — пише літературознавець Ніла Зборовська, аналізуючи праці З. Фрейда в монографії “Психоаналіз і літературознавство”.

Влада роз’їдає, руйнує незрілі душі новоявлених політиків. І як 300, як і 90 років потому лукавий зваблює їх інфантильні, не освічені європейськими студіями та стандартами моралі, інтелекти.

Наші новоявлені політики, вступаючи на шлях боротьби за щастя народу, вважають себе “культурними героями” нації, про що свідчать яскраві політичні шоу на телебаченні. Але час романтичних устремлінь давно пройшов. І зараз, у часи глобалізації і постмодерну, виступає нова, досить зрозуміла (але ще не сприйнята суспільством та владою) парадигма, що ґрунтується на конкуренції стилів життя, коли не тільки багатство та успішність є ознаками процвітання особистості. Виявляється, є ще багато інших поважних варіантів і це корелює взагалі із загально цивілізаційною ситуацією, зокрема, в культурі, коли “головним творчим принципом постмодернізму є радикальний плюралізм стилів і художніх програм, різних світоглядних моделей і мов культури” [3; 298], — підкреслює Ніла Зборовська у згаданій монографії.

Тож страждає від своєї неспроможності народити власну державу великий багатомільйонний народ, а влада збожеволіла від некоректно поставлених задач, стимулів і мотивацій. Структура неврівноважена і кожну хвилину рухається у бік збільшення ентропії (міри безладу).

Тому можна констатувати, що набагато глибші і суттєвіші проблеми накопичувалися за 300 років в українській громаді, ніж очікувалось, і для того, щоб переосмислити та здолати їх, знадобиться набагато більше часу і сил, ніж думалося раніше.

Однак новітня українська література (в нашій державі не дуже шанована, не підтримувана і майже не сприйнята загалом) на сьогодні має чудові зразки аналізу, побудованому на сучасній філософській, конструктивістській та психологічній картині світу.

“Я не впевнений, що українська література стає чимраз кращою. Але вона вже — тут і тепер — стала іншою”, — [4; 62], пише в есеї “Страх та ідея” Степан Процюк.

Підтвердженням цієї думки, що сучасна література стала іншою, є відповіді письменників та літературознавців на питання анкети “Літературної України” (1 січня 2009 р.). Тільки Іван Андрусак називає немалий перелік нових книг, які з’явилися на його книжковій полиці: серед них і есеїстка Степана Процюка. Наголошує письменник, що варто врахувати ще й “з’яву (нарешті!) добротної інтернетної літперіодики (“Літакцент” професора Володимира Панченка і “Буквоїд” Сергія Руденка)”.

Тонка інтуїція та бажання розібратися у сучасній українській ситуації примушують митців звертатися до нових знань: переосмислювати такі категорії, як національні традиції, сплітаючи їх в один орнамент з психологічними невротами, феміністичними устремліннями, толерантністю до проявів сексуальної революції та конфесійних розбіжностей.

Перед громадянами України чим раз гостріше стає внутрішня проблема — самоідентифікуватися. Сучасний образ українця (чи то українки) — це, насамперед, образ людини в режимі пошуку. Самоідентифікуватись — це важливо не тільки для людей творчих або політично заангажованих, а й для простих мешканців, для яких не останніми у житті є затишні умови існування, також атмосфера в родинному колі, і саме з ким і які питання будуть обговорюватись на черговому дні народження у тещі.

Ця проблема стара, як вік. Юрій Андрухович говорить, що вона постає перед кожним поколінням наших колишніх земляків, що проживають за межами України. У есеї “Місце зустрічі Germaschka” письменник твердить: “Мій приятель, молодший за мене років на дванадцять, живе у Празі. Він походить з української унерівської еміграції 1920 року, отже, належить уже до третього еміграційного покоління — навіть його батько, а не те що він сам, був народжений у Чехословаччині. Як усі нащадки *політичних*, мій приятель переживає складну самоідентифікаційну еволюцію: ким себе вважати? Виявляється, це все ще важливо — навіть у сьогоденному недоглобалізованому світі. З одного боку його роздирають спокуси асиміляції — стати *нормальним* чехом, вийти за межі родинно-спадкового гетта. З іншо-

го — спокуси вірності тому ж таки спадкові з його геттом, спокуси зберегти незатертою свою українськість. На додачу мій приятель — поет, отже, самоідентифікаційний вибір не є для нього справою зовсім уже порожньою: йдеться-бо все-таки про мову, якою зізнаєшся світові у коханні” [1; 267].

Тож хоча світ і швидко глобалізується, та в основному за технологічними і споживацькими моделями. Що ж стосується понять етносу, то вважається, що саме етнографічна палітра буде прикрасою в недалекому майбутньому новосвіті.

Тому пошуки і утвердження українця (чи то українки) для більшості мешканців України на сьогодні є задачею цікавою та злободенною.

Українцям треба вже впасти, розбитися об землю в ніщо і вже потім починати збирати себе наново. Насамперед розібратися у своїх травмах і комплексах, відійти від російської шкали цінностей, як єдино правильної категорії (якою частенько вона вважається на Півдні та Сході). Зрозуміти, що і російський, і австро-угорський, і польський досвід заглиблені в нашому колективному неусвідомленому, а це, як твердить Ніла Зборовська: “психічна спадщина людської еволюції, наявна у психічній структурі кожної людини” [3; 131]. Боротися з цим досвідом безперспективно, а краще прийняти і переосмислити його, знайти йому застосування.

Відійти від оспіваних століттями стандартів духовності складно. Про це у есеї “Клуб любителів духовності” Степан Процюк пише: “Бо вони високодуховні, денно і нічно перейняті важкими думами про тяглість і неперервність традиції, а також коромисла і перевесла. Вони приховано ненавидять усе, що відступає від милих їхньому серцю архаїчних фетишів. Але — не будьмо наївними! — не у старомодні і сентиментальні фетиші насправді залюблені ці члени віртуального клубу. Вони закохані у свій заскорузлий спокій, у власні, часто високі, посади, у свої одноплочинні переконання, порох із яких ними не струшувався уже десятки літ” [4; 222].

Але які ж вони нові стандарти? Тут треба віддати належне молодому і вже досить потужному українському бізнесу. Ніколи ще в Україні, в обласних містах та в столиці не було так багато української мови. Афіші, реклама, вівіски на магазинах, теле- і радіоефіри. Бізнес привніс нові форми дозвілля. Презентації, фуршети, виставки,

прем'єри — все це місця, де збирається українська богема (хоча всі відхрещуються і завіряють, що не люблять “тусовок”). Але тут обмінюються враженнями, думками, це місця, де зароджуються нові ідеї, сміливі проекти, і бізнес прямо чи побічно бере участь у цьому. Тут трохи більше повезло образотворчому мистецтву — галеристи, куратори влаштовують перформенси, вернісажі, обговорення. Про них пише преса.

Але книжковий бізнес теж тримається досить впевнено. Про це говорить і кількість видань, і досить-таки пристойні книгарні (м. Одеса, книгарня на Троїцькій, наприклад), і велика кількість усіляких літературних премій. Звичайно, для того, щоб актуалізувати себе, як письменника, сьогодні треба пройти шлях дещо інший, ніж вимагалось ще років тридцять — п'ятдесят потому, але він теж цікавий і не такий травматичний, як було за радянські часи.

Взагалі, приємно відзначити, той факт, що після доби пошуків і становлень, наша література від відображення неврозів та зламів, нарешті (і в основному це жіноча література) почала нести в собі позитив. І не тільки тому, що жінки люблять квіточки, пташечки і стрічечки. Позитивне світосприйняття — це велика робота, переосмислення людської долі, це пошуки і відкриття, це сміливість і здатність вийти за кордони старого, віками встановленого порядку.

Ароматна і феєрична новела “Любовна мандрівка до Парижа”, зі вже згаданої книжки Людмили Таран, заглиблює в стан свята. Авторка пише: “Усе-таки мені хочеться втрутитися й додати свої п'ять копійок: уперше так ясно, хоч не до кінця усвідомлено, Інна переживала щастя. Саме такими словами вона ніколи б не сказала: досвід щастя. А від слів, від називання того, що переживаємо, почуття ніби потроюються.

Щось таке підступало їй до серця, від чого хотілося плакати і сміятися водночас. Інна піднялася на Монмартр не фунікулером, а пішки по східцях, і зупинилася на терасі. Біле місто лежало долу, мов розкрита гігантська книга, наче осяйний коштовний подарунок. Її серце спершу стислося, а потім радісно розширилося. Умить розширився й увесь світ: набув об'ємності і глибини” [6; 147–148].

Зараз пишуть і видають багато літературних творів, більшість з них цікаві, заслуговують на прочитання. Інколи хочеться подякувати авторові за одну-єдину фразу, порівняння, цікаву думку. Головне, щоб



твори, що вийшли з-під пера митця мали загальнолюдське значення, бо “настільки примітивніша, тобто настільки нежиттєздатніша індивідуальність, наскільки обмеженіше соціальне значення створених нею символів, хоч ці символи й мали б для цієї індивідуальності абсолютне значення” [3; 170], — цитує у своїй монографії “Психоаналіз і літературознавство” Ніла Зборовська К.-Г. Юнга. “Отже, висока духовна вартість художнього твору зумовлена, за Юнгом, тим, що архетипну вічність поєднує з конкретною історичною ситуацією смертна людина” [3; 173].

Символи, метафори завжди мали метафізичну силу і звертались до найпотаємнішого, найчуттєвішого в житті людини :

А завтра я звідси поїду назавжди. (Як завжди).

Аби якогось там дня, місяця, року, століття чекати тебе в осінньому парку з дітьми на колінах і голубами на плечах... [2; 14] — твердить Олександр Гаврош у збірці “Тіло лучниці”, яка є спробою витворити міф ідеальної Жінки чоловічими руками: поетом Олександром Гаврошем та художником Олександром Войновичем. І хоча обидва народилися майже в один день, в один рік, але кожен бачить у Ній (жінці) щось своє, позачасове і позапросторове [2; 3].

Це сучасні метонімічні взаємозв’язки і взаємосвободи, де “суб’єкт, не пов’язаний із жодним авторитетом, утверджує відносність, випадковість і суб’єктивність світоладу” [3; 299], — переконливо доводить Ніла Зборовська. Це новітня поезія українського постмодерну, яка, як і багато інших сучасних вітчизняних текстів, наближує нас до відкриття “української матриці”, бо вона, незалежно від мовно-політичних, культурологічних уподобань і розбіжностей Сходу, Заходу, Півночі та Півдня України, все ж існує.

Цікаво і те, що в сучасному світі кожна книжка теж має зовсім різну вартість в залежності від того, в якій ролі вона виступає. Якщо це предмет бізнесового обороту, категорія ринку, то для книговидавців та розповсюджувачів вона — товар, що має свою ціну і цілком комерційні очікування та показники успіху. Якщо книжка виступає як інтелектуальний продукт, то, як вважається зараз, вартість її вимірюється кількістю рецензій у центральній та місцевій пресі, відгуками авторитетних осіб, критичних статей та кількістю цитувань. І іноді, книга має набагато більшу цінність для сучасників та послідовників, ніж просто комерційний успіх.

Звичайно, зневажати нашу сільську ментальність, народну культуру — справа невдячна, зваживши навіть на той факт, що вона дуже чутлива і емоційна. Якість, якою не можуть похвалитися сучасні багатотисячні (за вкладеними в них грошима) акції, бажає бути кращою. Як не намагаються “вичавити емоцію” з глядача чи з читача, її немає — все якісь пусті слова та заштатні заходи виходять.

А щоб зігріти душу українця, треба розмовляти на зрозумілій для нього мові про важливі речі і бажано б, щоб було цікаво. А тем для такої розмови у нас — безліч, бо услід за розвагами, сексом, споживанням смачненького та фізичними вправами, гормони задоволення (як говорять вчені) синтезуються в мозкові і під час занять наукою та творчістю. І процес цей відтворюється протягом тисячоліть.

Адже “первинний образ, який творець піднімає з глибин неусвідомленого через індивідуальну ностальгію за божественним (цілісним світом), дає змогу також компенсувати психологічну однобічність епохи, що фіксується у культурному каноні”, [3, 171] — слушно робить висновок Ніла Зборовська.

#### Список використаних джерел

1. Андрухович Юрій. Диявол ховається в сирі: Вибрані спроби 1999–2005 років. — К.: Часопис “Критика”, 2007. — 318 с.
2. Гаврош О. Д. Тіло лучниці: Поезія. — Львів: ЛА “Піраміда”, 2006–60 с., іл.
3. Зборовська Ніла. Психоаналіз і літературознавство. — К.: Академвидав, 2003. — 390 с.
4. Процюк Степан. Канатоходці. — Івано-Франківськ: Тіповіт, 2007. — 302 с.
5. Редліх Шимон. Разом і нарізно в Бережанах. Поляки, євреї та українці. 1919–1945. — К.: Дух і літера, 2007. — 432 с.
6. Таран Людмила. Любовні мандрівки: Новели. Подорожні нотатки. — К.: Факт, 2007. — 240 с.
7. Цибулько Володимир. Ангели і тексти. — Харків: Фоліо, 2005. — 223 с.

*М. Штолько*



## ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛІЗАЦІЇ В ПОЕЗІЇ І. ЖИЛЕНКО

*В творчості І. Жиленко циклізація займає кількісно вагоме місце. Циклізація в інтерпретації поетеси є особливим способом зображення світу.*

**Ключові слова:** *цикл, циклізація, заголовок, доміантні слова.*

*In I. Zhylenko's creativity cyclization takes quantitatively significant place. Cyclization in interpretation of the poetess an especial way of the image of the world. I. Zhilenko addresses to a genre and thematic principle of cyclization.*

**Key words:** *cycle, cyclization, title, dominant words.*

Проблема циклізації зачіпає значну частину літературознавства, а саме жанрову історію ліричної поезії як в межах творчості одного автора, так і в історії лірики однієї національної літератури або в ширшому значенні — європейської та світової літератури. На жаль, цій проблемі приділено не достатньо уваги.

Теорію ліричного циклу розроблено у працях М. Н. Дарвіна, Л. Є. Ляпіної, Г. Мастерда, І. Мюллера, В. А. Сапогова, В. Є. Титова, І. В. Фоменка, Є. С. Хаєва, Р. Фігута та інших учених. Більшість дослідників дотримується думки, що ліричний цикл є позажанровим або наджанровим об'єднанням. Визначальною ознакою ліричного циклу є свідомо сформована контекстуальність.

В сучаснішій літературознавчій енциклопедії за редакцією Ю. І. Коваліва зазначається, що цикл в літературі — “сукупність художніх творів, належних до одного жанру або спільних за ідейно-тематичним принципом, за подібністю композиційних форм, об'єднаних задумом автора в естетичну цілість. Послідовність творів, які включаються до циклу, визначається структурними принципами єдності форми й змісту, діалогічності, плинності настрою епічного чи ліричного героя, розвитком внутрішнього конфлікту, переживання” [13, 570].

“Ліричний цикл — це не лише специфічний вид контексту, а й особлива форма творчості”, — зазначає Якубчак Н. В. [21, 25]. Як

особливе поетичне утворення цикл водночас зберігає і долає “одномоментність лірики, дозволяючи втілити авторське світорозуміння як систему” [19, 64].

Цілісність ліричного циклу як метатексту виникає на основі структурних зв'язків, відношень між текстами-компонентами, які називають “міжвіршовими скріпами” (В. Сапогов), “циклічними повторами” (М. Дарвін), “циклотворчими” (І. Фоменко). Дослідники виділяють такі зв'язки між віршами, як заголовок, композиція, лейтобрази, ліричний сюжет та циклічний суб'єкт.

Мета даної статті — означити особливості циклізації в творчості І. В. Жиленко — поетеси, творчість якої розпочалася в 60-х роках ХХ ст.

Ліричні цикли І. Жиленко — це авторські цикли, створені поетесою. Єдність віршів зумовлюється авторським задумом, своєрідністю її поетичного таланту, світобачення.

В цілому в творчості І. Жиленко циклізація займає кількісно вагоме місце. Циклізація в інтерпретації поетеси є особливим способом зображення світу. При цьому зустрічаються як “класичні” цикли, які складаються з 4–11 віршів, так і так звані міні-цикли, які вміщують 2–3 поезії.

Можна припустити, що звернення до поетичного циклу як до сили, здатної скріпити розірване, об'єднати неосяжне, було у Жиленко виправдане внутрішньою потребою знайти гармонію в житті. Друга причина звернення до циклізації викликана прагненням автора показати об'єкт художнього зображення з різних точок зору, подавши, таким чином, динамічну картину в образах, яка розгортається із прочитанням одиниць циклу. Через це циклізація лежить в основі композиції майже всіх збірок Ірини Жиленко в більшому чи меншому ступені. Так, збірка “Автопортрет у червоному” включає шість циклів — “Буковинські малюнки”, “Тригорію Сковороді”, “Поезія”, “Спогади дитинства”, “Казки на заході сонця”, “Біла фіранка”, збірка “Пори року” містить один цикл — “Прогулянка по краю”, збірка “Останній вуличний шарманщик” складається з чотирьох циклів: “Всесвіти”, “Із зими — у весну”, “Осінні мотиви”, “У мене є друг..” тощо.

І. Жиленко звертається до жанрового та тематичного принципу циклізації.

Першою ознакою, яка відрізняє ліричний цикл як особливий тип єдності від звичайної добірки поезій, є сформована автором послідовність текстів. Чітко визначене місце поезії в циклі визначає її валентність, тобто здатність взаємодіяти з іншими текстами циклової групи. Серед **форм композиційної симетрії** в літературознавстві виділяють: коло з центром, еліпс з двома центрами, ланцюг, лабіринт (побудований на числових відношеннях між віршами), фігуру наростання — спадання тощо [18, 19]. І. Жиленко звертається до перших трьох форм.

Цикли оформляються по-різному. Авторка дає назви окремим віршам циклу (як у циклах “Всесвіті”, “Із зими — у весну”), чи залишає їх без назви (“Фіалки-вірші”, “Сніг іде”), вводить римську (“Буковинські малюнки”, “Григорію Сковороді”), або арабську нумерацію (“Прогулянка по краю”). Нумерація напівфункціональна: розділяючи вірші, номери зв’язують їх, закріплюючи послідовність і композиційно організовуючи цикл. Послідовність важлива, бо це один з основних способів композиційної побудови циклу. Поетеса інколи один з компонентів циклу однієї збірки в іншій подає як окремий вірш. Наприклад, вірш “Відкрились дні, високі і лункі...” збірки “Дім під каштаном” (1981) є складовим елементом (№ 9) циклу “Світло осені” збірки “Збулося літо” (1983).

І. В. Фоменко у монографії “Про поетику ліричного циклу” провів аналіз циклоутворюючих засобів. Однією з важливих деталей для організації циклу є, на думку автора заголовок.

Заголовок — перше, що привертає увагу читача. Він говорить про зміст, приблизно орієнтує на сприйняття текстів. Заголовок циклу, стосуючись усіх віршів одночасно, об’єднує всі компоненти в єдине ціле. Виникає необхідність розглянути основні циклоутворюючі функції заголовків у поезії Ірини Жиленко.

Заголовки циклів поезій І. Жиленко формулюють тему або проблематику цілісності. Саме цим прикметні цикли віршів “Поезія”, “Спогади дитинства”, “Світло осені”, у котрих тема сформульована заголовком, передусім окреслює тематичну спорідненість і орієнтацію віршів, що увійшли до циклу. Отже, заголовок — та частина циклу, яка є концентрацією теми всієї художньої цілісності.

Композиція циклу може опиратися чи на закономірності відтвореної дійсності, чи на закономірності суб’єктивно-авторської сві-

домості. На прикладі циклу поезій І. Жиленко, об'єднаних спільною назвою “Таїна, таїна...”, можна простежити, як вказані особливості, за якими об'єднують вірші в ліричні цикли, працюють у поезії авторки.

Особливості авторської свідомості ілюструє цикл “Таїна, таїна...”, який поєднує в собі п'ять віршів: перший має назву “Зимова”, другий — “Весняна”, третій — “Літня”, четвертий — “Осінь”, п'ятий — “Вічнозелена”. Кожний із віршів відносно самостійний, адже всі поезії цієї сукупності мають власні назви. Водночас кожен з віршів циклу в поєднанні з іншими є цілісним відтворенням авторського світосприймання, лише вкупі вони розкривають всю повноту авторської думки. Ірина Жиленко подає свій варіант комплексу основних філософських питань-таємниць: 1) поняття Вищого (“Мати”); 2) кохання, любов; 3) походження речей, предметів тощо; 4) смерть; 5) “хто я? Звідки? І пощо?”. В цілому — це всесвіт, буття, а поодинці — окремі структурні філософські питання.

У циклі “Буковинські малюнки” жоден з віршів немає назви, проте сприймається як частина саме цього зібрання творів, тим більше, що їх послідовність закріплена римською нумерацією. Цикл присвячується Л. Молдован — ланковій кукурудзівниці, відбиває настрої і роздуми після відрядження Ірини Жиленко до Буковини. В другому і третьому віршах подано опис локусу, етнографічні замальовки, матеріалізацію побутових речей буковинців. Особливо увага читача акцентується на єдності буковинців з природою, рослинами:

Там живуть в півоніях і травах,  
Зілля на долівці і на лаві [4, 19].

Робляться окремі штрихи етнографічного характеру: “розшиті склярусом убори”, “розшиті листям простирадла”, прання прачами.

Основою сюжетної єдності “Буковинських малюнків” є образно-тематична цілісність. Явлений тут буковинський світ у розмаїтті та різнобарв'ї є царством благодаті, яка розуміється в красі, праці та заслуженому відпочинку. Тому центральним мотивом подано прославляння буйноти життя, сенсу буття, який реалізується в задоволенні від праці, єдності з природою. Навіть втома — щаслива, руки мелодійні, “по-царськи спочивають”. Ліричний суб'єкт не просто спостерігач дивосвіту, він є і учасником, віднаходить спільний ритм і відповідний тон.

В творчому доробку І. Жиленко зустрічаємо цикли присвячені видатним людям, наприклад, цикл “Григорію Сковороді”.

Любовна тематика віддавна вимагала звернення до багатокомпонентної структури ліричного циклу. Ймовірно, це та сфера, яка, не вдовольняючись одномоментною ситуацією презентації почуття, що властива окремому ліричному віршу, постійно тяжіє до художнього вираження концептуального світу любові.

Цикл “Триптих любові” Ірини Жиленко, умовно кажучи, серія емоційно забарвлених нарисів одного сюжету, динамічна композиція, орієнтована на єдиний центр — благославляння любові. Основні мотиви вищезазначеного циклу: 1) любов — стрижень, вісь, на якій тримається світ, на ній “стоїть галактики струнка світобудова”; 2) єдність протилежностей; 3) розділення всього з коханим.

Любов постає не лише як приватне почуття конкретної людини, вона — могутня, вагома сила загальносвітового масштабу.

Дослідники не дійшли спільної думки щодо значення і функцій ліричного сюжету як засобу циклоутворення. Так, наприклад, Тітов В. Є. вважає, що ліричний сюжет становить “структуру з тематичних і емоційних ліній циклу” [17, 166], а Сапогов В. А. дотримується думки, що сюжет у ліричному циклі складається з “сюжетів окремих віршів, що входять до його складу, у їх динамічній взаємодії, зі- та протиставленні — діалозі” [15, 97]. Серед головних відношень, що можуть поєднувати вірші циклу, Фігут Р. виділяє квазінарративні [18, 17] (що є еквівалентом ліричного сюжету), причому центральне місце у них посідає циклічний суб’єкт.

У циклі “Світло осені” визначальним для сюжетних ліній є циклічний суб’єкт. Уже в першому вірші ліричне “я” окреслює себе як людина, яка любить життя і замислюється над його сенсом. Залежно від способів оформлення у циклі розвиваються три мотиви: 1) близькість кінця життя (“і вже коли звідтам, де вічність, на мене холодом війне”, “колись накриєш і мене, о земле!”, “коли ж минеться все моє і ляжу я до сходу головою”); 2) любові до землі; 3) “миті висока нота”. Весь розвиток оформлений осінніми декораціями — дощем, вітрищем, листопадом, копанням картоплі тощо. Останній вірш підсумково, лаконічно окреслює ліричну героїню її же словами — “розкрита чаша для печалі”.

Одна з можливостей в найзагальнішому вигляді реконструювати авторську концепцію — аналіз системи домінантних слів. Домі-

нантне слово має дві важливі характеристики. По-перше, воно часто повторюване. Про те, що слово, яке часто вживається поетом чи письменником, відіграє особливу роль в художньому висловлюванні, давно було відомо і філософам, і художникам, і дослідникам літератури. Ш. Бодлер цитував Сент-Бева: “Щоб розгадати душу поета, щоб пізнати, що його хвилює найбільше, пошукаємо, яке слово (чи слова) виникають в його творах найчастіше. Слово приведе до ідеї...”. По-друге, часте використання — необхідна, але не достатня умова для того, щоб назвати його домінантним. Воно повинно мати ще й якісну характеристику: здатність модифікувати значення в різних частинах тексту. Значення домінантних слів циклів І. Жиленко формується в контекстах не тільки різних віршів, але й в контекстах різних циклів.

Слова, які є частотно активними на сторінках жиленківських циклів, окреслюють 10 тематичних кіл зі значенням: сонце, вода, дзеркало, пори року, дім, сад, кольори, рослини, побутові предмети, межа.

Образ саду як одного з варіантів відповідного міфологічного коду загальноєвропейської та української літературної традиції прочитується у багатьох віршах циклів І. Жиленко. Сад у циклах поетеси одухотворений і живий. З цим образом, який органічно корелює з іншими елементами домінант поезії авторки, асоціюється чисте й високе, що є адекватом духовного. Це — місце краси, гармонії.

Поетеса активно використовує лексему “сад” у сполучуваності з колористично насиченими епітетами, які мають символічну семантику. На особливий статус тут претендують білий та блакитний кольори (“білий сад в цвіту”, “сад, голубий од злив”). За допомогою цих кольорів поетеса передає стан духовної просвітленості ліричної героїні. Означуваність явищ природи і світу білим кольором має семантику оновлення та життєствердження.

Вікно в циклах поезій І. Жиленко завжди розчинене, що говорить про відкритість для споглядання, а не для руху. В циклах поетеси змальовано кілька різновидів вікон: вікно в соборі, вікно в сад, “вікно в дворовім закамарку”, вікно, за яким іде сніг або дощ, вікно, що світиться. Вікно не має однозначного емоційного забарвлення: воно несе як позитив, так і негатив. Негатив пов’язаний зі стражданням (“хрест віконний”) та страхом перед невідомим, перед кінцем, перед відсутністю емоцій (“Я боюсь підходить до вікна. Знаю, там чатує тишина” [9, 48]). За вікнами в поезії І. Жиленко завжди квіти, це — тюльпани,



бузок, соняхи, дзвоники, квітучий сад, що розкриває нам уявлення поетеси про оточуючий світ. Традиційно, вікна, як і двері, здійснюють зв'язок із зовнішнім або якимось іншим світом. Вікна — очі дому.

Наступне тематичне коло — вода — репрезентується кількома складовими — вода (води), річка, озеро, дощ, сніг. Вода в інтерпретації І. Жиленко представляє полярні полюси — “темні води ще неясних бажань” і “чиста вода на прозорому склі”. Поняття душі також переплетено з водою:

І душа вже — спокійна вода —  
Глибину у собі спогляда,  
І не бачить за нею дна [9, 35].

Вода присутня у тестах циклів І. Жиленко, особливо, коли трапляються межові ситуації. Вона в різних іпостасях постійно супроводжує події віршів циклу “Біла фіранка”: іде дощ, вмивання, занурення в річку, миття волосся, сніг.

Ріка — жива, активна істота. В традиційному трактуванні вода — жіноче начало, а І. Жиленко конкретизує воду в річці як чоловічий первень.

Перш за все символіка дощу в поетичних циклах І. Жиленко розкривається через родючість, запліднення:

Шумний, дзвінкий, шалений,  
як він гримить городом —  
дощ цей — оркестр зелений,  
ніжний предтеча плоду [5, 90].

Характеризуючи дощ, поетеса звертається до наступних означень: сумний, “тихий, кволий, сіруватий”, дотичними є відчуття уповільненості, ліні, безперервності, тягlosti, розмитості меж всього оточуючого. Зустрічаються згадки про гостроту дощу:

Списи дощенок навскоси  
скосили квітники калічні [8, 129].

В цитованому уривку поетеса підкреслює хльосткість дощу за допомогою евфонії (звукопису), нагромадження приголосних *с*, *к*.

Лірична героїня і дощ є одним цілим: “дощ — продовження мене, як у музиці фермата” [8, 125]; “цей дощ — мій дім. У нім — одне вікно. Та й те — у світ, який не хочу бачить” [8, 129].

Дуже часто в поетичних циклах І. Жиленко звертається до пір року: весни, літа, осені, зими. Вони несуть як традиційне смислове навантаження, так і символічне (пори року відповідають віку людини).

Весна ототожнюється з молодістю, квітуванням, днем народження поетеси, безтурботністю, легкістю. Осінь пов'язується із сумом, безладом, інколи страхом, втратою років, тихою печаллю, залишаючи щем та передчуття. Зима — сон, загрозливий кінець, остання інстанція перед невідомим, “нуль”, “пустельна чужина”:

Не задихнись в собі сама,  
коли струсне немилосердно  
тебе, мов градусник, зима  
і нуль свинцево стисне серце  
важким сатурновим кільцем [7, 22].

Говорячи про дзеркало, поетеса найчастіше звертається до означуваних прикметників — зелений, срібний. Зелений колір — дух вічності, дорога пізнання. Саме тому дзеркало як символ дверей в інші світи забарвлено в зелені тони. Дзеркало в циклах І. Жиленко не має однозначного опису: воно відображає матеріальне тіло, яке не співпадає з віком душі, а також — духовні варіації ліричної героїні:

В зелених дзеркалах являлось мені  
Дитятко, дівча, королева [6, 58].

Наступне тематичне коло — дім, який включає більш конкретні поняття — кімнату, меблі. Незмінні атрибути дому — вікна, стіл, лампа, сад.

У художньому світі циклів І. Жиленко образ дому пов'язаний з “домом дитинства”. У циклах поетеси він з'являється кілька разів, у циклах “Спогади дитинства” та “Сьоме небо дитинства”, і символізує ностальгічну пам'ять про втрачене минуле. Він є островом, осередком тепла.

Поетеса конкретизує “дім дитинства” переліком предметів тогочасного інтер'єру (килим, рояль, пальма, порцелянові статуетки, серветки, люстро, патефон, буфет). Це типове міщанське помешкання, в якому панує затишок та тиша. Мешканців оточують звичайні меблі та предмети побуту: стіл, крісло, тахта, диван, канапа, буфет, фотель, стільці, шафа, тарілки, скатерка, самовар, лампа, абажур, млиночок на каву, килим, сервізи, люстра, праска. Вживання зменшено-

пестливих форм (“млинок”, “домик”, “столик”, “хатинка”) посилює враження умиротворення.

Найчастіше центром кімнати є стіл в різних варіаціях: письмовий, для споживання їжі. Стіл забарвлюється в білі або рожеві фарби. Це центр всього дому.

В основі циклів у творчості І. Жиленко лежать своєрідні часово-просторові відношення. Найприкметнішим для поетеси був казковий хронотоп. Ліричні герої циклів існували у специфічному часі та просторі, ніби в паралельному світі.

Розглянемо структуру одного із циклів — “Біла фіранка”, підзаголовком до якого виступає авторське уточнення “шість сонетів”. Цикл складається з шести поезій, маркованих римськими цифрами.

Перша ознака циклу полягає в тому, що перший і останній твір замикають коло поезій, які базуються на розгортанні одного і того ж мотиву — межі, хоча саме це слово не згадується в жодному з елементів циклу. Поняття межі в найрізноманітніших семантичних проявах обігрується за допомогою образів вікна, ріки, сутінків, відмінності відчуттів вагітної жінки.

Отже, цикл будується на принципі кола ліричної композиції. Перший вірш — “Сад”. Сад як образ уособлює своєрідний межовий стан душі ліричної героїні. Це — місце очищення, нірвани, паралельного світу.

Далі здійснюється цілком логічний, з точки зору розвитку циклічної організації тексту, перехід до картини ріки. Це ще один варіант стану душевної нірвани. Лірична героїня медитує, входячи в воду. На відміну від попереднього вірша, де вона лише відкриває вікна в сад, тут вона заходить в річку, занурюючись в середовище очищення. Лірична героїня в даній поезії представляє пасивне начало, а ріка — активне:

Ріка мене бере, як чоловік.

Лежу на дні, на жовтому, під синім [4, 87].

Відчуття дощу поетеса підкреслює звукописом, вживаючи слова із нагнітаючим ефектом ляпотіння води. Це досягається повтором звуків *л — п — т*. Відчуття віддалення об’єкта (дому) досягається через ефект луни: дим — дім (слова стоять в одному поетичному рядку).

Характерно, що слово “білий” та його варіації вживається в першій поезії (“я у білім платті”, “білі вікна — в яблуневий сад”), в другій

поезії це слово з'являється знову (“крізь білу церу світиться вода”), в третій він замінюється образом пари (“диміли плечі, як грузинський чай”), в четвертій знову фігурує білий колір (“і білих вільх такий спокійний шум”, “білі мури світла”), в п'ятому вірші цей колір майже зникає, можна лише умовно його ідентифікувати з обличчям в сутінках (“прозоре моє лице світилося”), шоста поезія знову-таки завершується білим кольором (по-перше, сама назва — “Біла фіранка”, далі — “біла тінь фіранки по кімнаті”, “на стільці біліє біле плаття”, “сніг іде”).

Це насичений образ-символ, смисловій розшифровці якого сприяє аналіз контекстуальної вживаності. На нашу думку, в даному контексті білий символізує своєрідну святковість, це ніби “ритуальний одяг” для переходу в інший стан. Цикл є своєрідним роздумом про межу. Через те цілком зрозуміло, що в елементах циклу розгрукатиметься дане поняття. Це межа між реальністю та ірреальністю, свідомістю та підсвідомістю, брудом і чистотою, зміна відчуттів вагітної жінки, межа між днем та ніччю — сутінки, сірих буднів і казки, свята.

З'єднуючим фактором циклу “Біла фіранка” також є імпресіоністичне забарвлення поезій, адже для них характерне не так інформативність, як “передача феноменів почуттєвої сфери, сугестивний вплив на читача” [11, 181], акцент переноситься на настрій, думку. Прочитавши поезії вищеназваного циклу, ми мало що дізнаємося про реальне оточення, натомість побачимо чисто суб'єктивний образ — суцільне переживання медитації, що сповнює душу. Якщо скористатися терміном Ф. Ю. Василюка, переживання ліричної героїні — це особлива діяльність, спрямована на перебудову свого психологічного світу [1, 30]. Або, уточнюючи, це діяльність по “перестворенню” внутрішнього світу. Авторка моделює свій світ.

Переживання межі в циклі “Біла фіранка” І. Жиленко постає як об'ємна, багатоплощинна категорія. Посилаючись на міркування Ясперса щодо пограничних ситуацій, можна стверджувати, що в цих станах з людини щось виходить назовні — *existit*. Подібне спостерігаємо і у згадуваному циклі. Лірична героїня цілком усередині того, що з нею відбувається.

Кілька слів про особливості імпресіоністичної поетики циклу “Біла фіранка” І. Жиленко. Будь-який дослідник помітить специ-

фічну точку зору висловлень, коли світ ніби переломлюється крізь призму сприймання ліричної героїні. В імпресіоністичній поезії спостерігається посилення символічної ролі кольору. Дивлячись на картини імпресіоністів, спостерігаємо танок блакитних, жовто-гарячих і рожевих барв. Зокрема, у Жиленко у вищеназваному циклі превалює білий, бірюзовий, рожевий, зелений, жовтий, синій, золотий кольори. Специфічно зображається простір. Відчинені вікна — це спроба вирватися з кола проблем, які обсїдають героїню, а також відкритість душі, готовність сприймати красу.

Процес переживання, який визначає структуру циклу, розгортається хвилями з підйомами і спадами. Особливість переживання межі — пунктирність.

Ще один циклотвірний зв'язок — жанрова належність поезій. Всі шість віршів циклу “Біла фіранка” — сонети. Ірина Жиленко не дотримується всіх традиційних правил побудови цієї строгої строфічної форми, щоправда написаних п'ятистопним ямбом. Рими не завжди точні. Сонети циклу “Біла фіранка” дещо наближені за формою до шекспірівського сонета. Шекспірівський сонет складається з трьох катренів і одного дистиха. Ірина Жиленко трохи змінює порядок розташування строф: катрен — дистих — катрен.

Різномірність римування та підбір нових рим — у цьому І. Жиленко також не дотримується усталеності. Найпростіших (точних, дзвінкх) рим в сонетах циклу “Біла фіранка” небагато: латаття — плаття, чоловік — повік, молода — вода, ліхтар — гітар, подавала — поливала. Як бачимо, це двоскладові рими. Натомість присутні неточні — “приблизні”, яких у поезіях циклу надзвичайно багато: усічені (сад — роса, дім — воді, синім — сина). Іноді рими будуються не на точних повтореннях звуків, а на співзвуччі слів: натюрморт — трюмо, Труайя — читаю.

Й. — Р. Бехер наголошував на тому, що перший вірш містить тезу, другий — антитезу, а наступні — синтез. Цього принципу І. Жиленко не уникає, сонети циклу “Біла фіранка” побудовані саме так: перший катрен виконує функцію експозиції (I — літо, накриття стола; II — літо, дощ; III — літо, вечір, гай; IV — відмова від вина; V — осінь, дощ; VI — зима, сніг), тобто наводяться реальні предмети, які оточуватимуть подію, іншими словами — тло, декорація. Другий катрен присвячений розвитку дії (I — розкриття вікон в сад, втеча саду; II —

входження в ріку, лежання на дні; III — миття волосся сусідки; IV — віддалення, виокремлення вагітної жінки; V — вечоріє, плач дитини на кріслі; VI — новорічна ялинка, роздуми ліричної героїні). Далі — завершення теми, формулювання основної думки.

Останні рядки постійно несуть посилене смислове образне навантаження. Вони є підсумком, останнім вагомим акордом. У циклі “Біла фіранка” ці “катастрофічні” рядки лаконічно показують паралельний світ різного семантичного наповнення: 1) просте щастя, яким є присутність, ласки коханого; 2) спокій; 3) аромат, хміль; 4) віддаленість, таємниця; 5) спостереження себе і оточення зі сторони; 6) політ.

Авторка не випадково зібрала до купи в цикл “Біла фіранка” шість сонетів, адже шість символізує амбівалентність та рівновагу, а саме це розкривається поезіями з циклу. До того ж шість уособлює припинення руху, а вірші “Білої фіранки” фіксують явище межі, коли рух припиняється.

Цикли І. Жиленко характеризуються мотивним розмаїттям, що зливається у складну структуру. Її особливості потребують окремого детального розгляду. Основні мотиви, до яких звертається поетеса в циклах, наступні: 1) мотив творчості. Поезія — спосіб осягнення світу, а також створення паралельного, який можна означити естетизмом, любов’ю. Творчість не поєднується з багатством; 2) географічні замальовки; 3) краса і цінність простоти, наприклад, “радість помирання снігу”, “перший вибух проліска в лугах”, “сміх вродливої дитини”; 4) зіткнення протилежностей; 5) ностальгія за дитинством; 6) уява, фантазія; 7) дім; 8) межа; 9) смерть; 10) материнська любов; 11) індивідуальність щастя; 12) осінні мотиви.

Слідуючи за класифікацією Р. Фігута [18, 23], який поділяє всі цикли на три формальні групи — короткі, середні та великі — можна ствержувати, що Ірина Жиленко уподобала короткі та середні цикли, тобто цикли, що містять не менше трьох текстів і не більше 60 віршів.

Отже, І. Жиленко часто зверталася до циклізації віршів в своїй творчості. Ця схильність зумовлена творчою натурою поетеси, бажанням показати світ, почуття в усій багатогранності та об’ємності. Авторка використовувала жанровий та тематичний принцип циклізації. Серед циклотвірних засобів в її доробку найбільше увагу привертають наступні: заголовок, жанр, лейтобрази, сюжет. Цикли Ірини Володимирівни відзначаються мотивним розмаїттям. Поетеса воло-

діє дивовижною здатністю поєднувати заземлену конкретику побутових речей із казковою образністю, оригінальністю. У її поетичному мікросвіті вміщається макросвіт чуда, свята, поряд співіснує реальність та ірреальність.

#### Список використаних джерел

1. Василюк Ф. Е. Психология переживания : анализ преодоления критических ситуаций / Ф. Е. Василюк. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. — 200 с.
2. Библер В. С. Диалог. Сознание. Культура (идея культуры в работах М. М. Бахтина) / В. С. Библер // Одиссей. Человек в истории культуры : исследования по социальной истории и истории культуры. — М. : Наука, 1989. — С. 21–59.
3. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо. Психо. Логос / Георгий Гачев. — М. : Издат. группа “Прогресс” — “Культура”, 1995. — 480 с.
4. Жиленко І. Автопортрет у червоному : лірика / Ірина Жиленко. — К. : Радянський письменник, 1971. — 104 с.
5. Жиленко І. Збулося літо : поезії. — К. : Дніпро, 1983. — 205 с. : портр., іл.
6. Жиленко І. Концерт для скрипки, дощу і цвіркуна... : поезії / Ірина Жиленко. — К. : Радянський письменник, 1979. — 116 с.
7. Жиленко І. Останній вуличний шарманщик : вірші та поеми / Ірина Жиленко. — К. : Рад. письменник, 1985. — 144 с.
8. Жиленко І. Пори року: вірші та поеми / Ірина Жиленко. — К. : Укр. письменник, 1999. — 135 с. : фото, іл. — (Суч. укр. література).
9. Жиленко І. Цвітіння сивини / Ірина Жиленко. — Харків : Фоліо, 2003. — 104 с. : портр.
10. Керлот Х. Э. Словарь символов / Керлот Хуан Эдуардо. — М. : REFL-book, 1994. — 608 с.
11. Кузнецов Ю. Эстетика литературного импрессионизма / Кузнецов Ю. // Укр. мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2001. — № 3. — С. 181–182.
12. Лесин В. В. Літературознавчі терміни / відп. ред. К. П. Фролова. — К. : Рад. школа, 1985. — 252 с.
13. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Т. 2 : М (Маадай — Кара) — Я (я — форма). — К. : ВЦ “Академія”, 2007. — 624 с. — (Енциклопедія ерудита).
14. Ляпина Л. Е. Проблематика целостности лирического цикла / Л. Е. Ляпина // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы : тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). — Донецк : изд-во Донецкого ун-та, 1977. — С. 164–166.

15. Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе : сб. статей. — Даугавпилс, 1980.
16. Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка, В. В. Куйбіди. — 3-е вид., доп. і випр. — К. : Міленіум, 2005. — 352 с.
17. Титов В. Е. Целостность и внутренняя структура лирического цикла А. Блока “Ямбы” / В. Е. Титов // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы : тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). — Донецк : Изд-во Донецького ун-та, 1977. — С. 166–168.
18. Фигут Р. Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения. Проблемы теории /Фигут Р. // Европейский лирический цикл : историческое и сравнительное изучение : материалы междунар. научной конференции. Москва — Переделкино (5–17 ноября 2001 г.) — М. : Рос. гос. гуманитарный ун-т, 2003. — С. 11–37.
19. Фоменко И. В. Книга стихов: миф или реальность / Фоменко И. В. // Европейский лирический цикл : историческое и сравнительное изучение : материалы междунар. научной конференции. Москва — Переделкино (5–17 ноября 2001 г.) — М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003. — С. 64–73.
20. Шилова О. Мистецтво відкрите у майбутнє / О. Шилова // Укр. мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2002. — № 2. — С. 187–192.
21. Якубчак Н. В. Поетика ліричного циклу Б.-І. Антонича // Наукові записки. Т. 48 : Філологічні науки. — К. : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2005. — С. 24–31.
22. Яницкий Л. С. Циклообразующая функция числа в европейской поэзии / Яницкий Л. С. // Европейский лирический цикл : историческое и сравнительное изучение : материалы междунар. науч. конференции. Москва — Переделкино, 15–17 ноября 2001 г. — Москва : Российский гос. гуманитар. ун-т, 2003. — С. 74–82.



*Валентина Азеєва*



## РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ В. ДРОЗДА В ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

*У статті досліджується реценція творчості В. Дрозда в контексті українського літературного процесу.*

*Ключові слова:* концепція, химерна проза, фольклор

*The article considers the reception of V. Drozd's creativity work within Ukrainian literary process.*

*Key words:* conception, hymerna prose, folk literature.

Творчість Володимира Дрозда є помітним явищем у розвитку української літератури другої половини ХХ — початку ХХІ ст. Літературну діяльність письменник розпочав як новеліст, двадцятирічним юнаком видав першу книжку новел та оповідань (“Люблю сині зорі”, 1962) і одразу ж його прийняли до Спілки письменників. З часом В. Дрозд утверджується як автор повісті й роману.

Прийнято вважати, що він належав до “покоління, яке дало нашій літературі Ліну Костенко, Григора Тютюнника, Івана Драча, Романа Іваничука, Миколу Вінграновського, Бориса Олійника, Валерія Шевчука, Юрія Щербака, Євгена Гуцала...Тобто так званих “шістдесятників” [4, 10].

Творчість Володимира Дрозда не пройшла повз увагу критиків. Про нього писали такі літературознавці, як М. Жулинський, Г. Сивокінь, В. Фашенко, П. Майдаченко, С. Андрусів, М. Павлишин, Б. Бойчук, М. Слабошпицький, Т. Денисова, В. Панченко, С. Єсин, Л. Яшина, Н. Колощук, Н. Дашко та інші.

Дослідницею Л. Яшиною написана єдина монографія “Проза Володимира Дрозда: міфопоетичний дискурс”. Монографія присвячена питанням міфопоетики у творчості В. Дрозда в контексті прози українських письменників-шістдесятників. У першому розділі “Література і міф” розглянуто проблему функціонування міфу в літературі та стан

її наукового вивчення. Л. Яшина зазначає: “Однією з причин орієнтації літератури на міф і є спроба письменників всеосяжно осмислити буття, створити художні моделі взаємостосунків між людиною та світом. Звертаючись до міфологічних сюжетів та мотивів, вони намагаються використати як змістовно — структурні компоненти міфу, так і його жанрові парадигми” [10, 12]. Аналізуючи твори В. Дрозда, авторка монографії говорить: “Прочитання творів В. Дрозда в міфологічному аспекті відкриває перспективи для поглибленого розуміння художніх досягнень письменника, що є важливим в осягненні української прози 60–90-х рр., витоків суперечливих 60-х” [10, 22]. Досліджуючи твори письменника, різні за тематикою і жанрами, у розділі “Вижити і реалізуватися — у Слові...” Л. Яшина, як і ряд інших дослідників, відзначає, що особливе місце “у творчості В. Дрозда посідає його “химерна проза” — повісті “Ирій”, “Замглай, або в’язка небилиць з давньої минувшини, колгоспним ковалем переказаних”, новели “Сонце”, “Білий кінь Шептало” [10, 30]. Дослідниця робить висновок, з яким не можна не погодитись, що прозі В. Дрозда “притаманне вираження філософської концепції людини і світу, в основі якої глибоко гуманістична оцінка суспільних явищ, певний вид хронотопу, де категорії простору й часу служать засобом глибинного осмислення суті людського буття в єдності минулого, теперішнього й майбутнього” [10, 119].

Однак слід зазначити, що більшість критиків звертали увагу переважно на окремі складові його поезики.

Таким чином, уже на рівні критичних оцінок ми бачимо тенденцію до поділу прози В. Дрозда на два потоки. Концептуально цю тенденцію узагальнює С. Андрусів, яка у підручнику “Історія української літератури ХХ століття” (книга друга) зазначає: “Загалом усі його твори можна поділити на дві групи — такі, що їх міг би написати “хтось інший”, і такі, що їх міг би написати тільки В. Дрозд. З одного боку — щось бадьореньке й оптимістичне про колгоспне село (повісті “Так було, так буде”, “Новосілля” 1987). Про невсипущу справедливість радянської юриспруденції (“Інна Сіверська, суддя”, 1983), про тих же героїв-революціонерів. З іншого боку — твори, які міг би написати тільки В. Дрозд і які не мали “зеленої вулиці” [1, 322–323]. Скажімо, П. І. Майдаченко звертає увагу на фольклорні мотиви зокрема — перевтілення людини як спосіб виявлення її прихованої сутності

у повісті “Самотній вовк”. Аналізуючи цей твір, М. Жулинський особливу увагу зосереджує саме на трансформації ним фольклорно-міфологічного образу вовкулаки, пов’язаного з образом головного героя. Уже згаданий М. Жулинський відзначає послідовне звернення автора у романі “Листя землі” до образів, “загорнених у алегорію, у метафору чи міфообраз”. Разом з тим, мав рацію і В. Фащенко, коли писав: “В. Дрозд прийшов до літератури з газети. Він бере для дослідження звичайний плин буднів, але шукає такі моменти, коли людина у своїй звичайності немов просвічується наскрізь” [9, 454]. У статті “Про поетику роману В. Дрозда “Листя землі” Н. Колощук констатує, що письменник використовує у своїх творах мотиви міфологічні, фольклорні, притчеві, поєднує елементи соціально-психологічного, соціально-побутового, символіко-фантастичного повістування.

Повісті й романи, написані в реалістичному стилі, нагадують художні портрети, своєрідні біографії українців радянської доби. Особливу увагу прозаїк приділяє праці людини. Про це повість “Люди на землі” (1976), в якій, за словами Г. М. Сивоконя, люди — “не музейні “експонати”, а живі люди села з їхніми важливими турботами постають перед нами...”.

Акцентуючи увагу на морально-філософській проблематиці: призначенні людини на землі, сенсі життя та гідності — письменник створює такі реалістичні полотна, як: “Земля під копитами” (1985), “Балада про сластьона” (1983), “Спектакль” (1985). Разом з тим, реалізуючи реалістичну художню стратегію, письменник був глибоко переконаний, що “...тіла наші — лише плоди, в яких дозрівають зерна душ. Плід падає і зогниває, але то не є смерть, кінець, то лише початок нового життя. Є плоди порожні і червиві, а в них ніщо не дозріває, і такі люди — смертні. Мені часом здається, що земне життя людини — це лише її випробувальний строк, період її дозрівання, її становлення, а справжнє життя буде потім, по той бік бар’єра, що його звать смертю. І яке важливе це життя для життя майбутнього!” [4, 24]. Отже, цілком закономірною є поява творів, у яких художня умовність починає домінувати над реалістичною достовірністю.

Подібне міркування висловлює і О. М. Січкара у своїй статті “Жанрово-стильове розмаїття прози В. Дрозда”, коли говорить про те, що твори Дрозда “можна умовно поділити на дві категорії: традиційні твори і химерні. Причому кожна група містить твори різ-

ні у жанрово-стильовому відношенні. Характерним для творчості В. Дрозда є те, що до складу химерних тяжіють не лише романи (цей жанр найбільш поширений серед химерних творів), а й велика кількість менших жанрових форм” [8]. Отже, коротко зупинимось на загальній характеристиці цих двох тенденцій.

Химерність має давню літературну традицію й невичерпні фольклорні джерела. Започаткована О. Ільченком у романі “Козацькому роду нема переводу”, або ж “Мамай і Чужа молодиця”, химерність простежується у творах В. Земляка, П. Загребельного, Є. Гуцала, В. Шевчука.

В. Дрозд розвинув традиції химерної прози, відтворивши унікальний, глибоко національний тип української самобутньої людини. Художні твори В. Дрозда близькі до народних бувальщин своєю фантазійністю, різноманітними перевтіленнями. Якщо говорити про химерний стиль як жанрову специфіку творів, то домінуючими на образно-змістовому рівні, на думку Л. Т. Масенко, слід визнати пародійно-комедійне начало, ексцентричність, гротесковість у змалюванні персонажів, а в мовностильовому плані — орієнтацію на усне розмовне мовлення, на використання оригінальних іменувань, що і зумовлює специфічність цього літературного напрямку [7, 23]. Твори, яким властива “химерність”, часто навіяні історією або незвичайним сприйняттям буденних подій та їх емоційно-експресивним переомисленням.

Важливо, що майже всі химерні твори об’єднані спільним духом “пакульщини”. Пакуль — вигадане місце, яке має свій реальний прототип. Це ті міста і села Сіверщини, які були близькі письменникові, де він народився, виріс, вчився, працював. У попередньому слові В. Дрозда до вибраного двотомного видання “Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову — до Пакуля...” письменник підкреслює: твори, які ми називаємо химерними, підтверджують цю фразу. Пакуль — осередок “дроздівського” мікрокосму, той центр, який ніби притягує душу того, хто в ньому опинився. Пакульський світ навічно викарбуваний в душі героїв творів В. Дрозда.

В. Панченко, аналізуючи творчість письменника, сказав, що у першій збірці В. Дрозда можна було побачити “слід” Хемінгуея, надзвичайно популярного в СРСР на початку 1960-х, проте все ж значно глибшим було студіювання художніх уроків Михайла Коцюбинсько-

го, Андрія Головка та західноєвропейської прози. Психологію маніакального егоїзму В. Дрозд досліджував, експериментуючи з різними типами внутрішнього мовлення. Внутрішні монологи Гужви і, до певної міри, Загатного та Харлака давали можливість прозаїку “вивертати душі” героїв, що він, власне, зі смаком робив і в деяких наступних своїх творах (“Самотній вовк”, “Спектакль” та ін.); вивертання це часом здійснювалося із застосуванням можливостей художньої умовності, “хімерії” [7, 147], що дало підстави російському прозаїку Сергію Єсину зробити цілком точний висновок: “Присутствует в прозе Дрозда некий зверинец, происходит сгущение звероподобности темных сил, эдакая гофманиада, мерцание бликов, высверки грозových раскатов” Помічена С. Єсиним “гофманиада” В. Дрозда починалася ще в далекі 1960-ті” [7, 147].

До химерної прози можна віднести такі твори: “Листя землі”, “Самотній вовк”, “Катастрофа”, “Ірій”, “Спектакль” і значну кількість оповідань, серед яких найбільш яскравими зразками є “Сонце”, “Пори року”, “Ворон”, “Пігмаліон”, “Три чарівні перлини”, “Білий кінь Шептало”, “Жертва диявола”, “Бабай” та ін.

Критик Іон Чокану у передмові до молдавського видання “деяких моїх “фантастичних” писань” [4, 24], серед яких знаходимо і “Ірій”, назвав химерні твори В. Дрозда “симбіоз реалізму і фантастики”. “Одразу не помічаєш, що химерні ситуації є природним продовженням ситуацій реалістичних. Елемент фантастичний доводиться до такого рівня, що його сприймаєш як реальність” [4, 24]. Важливо, що це твердження В. Дрозд підтримував і вважав досить точним.

Досліджуючи глибинні проблеми народного буття у химерній прозі, митець застосовує казкові сюжети та образи, легенди перекази, повір’я, небилиці; використовує такі художні засоби, як гумор, іронію, доводячи майже кожну ситуацію до абсурду, кожну дію свого героя до дисонансу, але досягає при цьому ефекту передачі виразної художньої трансформації реальних явищ та процесів. Т. Денисова звертає увагу на твори В. Дрозда “Ірій”, “Вовкулака”, в яких, на її думку, знайшов своє виявлення постмодерністський акцент. Для цих творів героя є органічною певна роздвоєність свідомості, й сприйняття життя, що відбивають достатньо стереотипні кліше і, разом з тим, народне, традиційне і все ж таки провокативні постмодерні установки.

Як ми вже зазначали, В. Дрозд, відтворюючи картину дійсності, важливу роль відводить детальній передачі народних переказів, легенд, притч, біблійних образів, звичаїв, обрядів, повір'їв людей Полісся. Ще з маленьких літ хлопчик знав, “що в хатах живуть домовики, у лісовій Криниці (озерце неподалік Петрушина) уночі водять хороводи русалки, їх стережуть водяники та лісовики, а злі люди часом перекидаються на вовків і бігають по лісах-полях, допоки якась добра душа не кине їм кусника хліба...” [4, 24]. Ці описи ми спостерігаємо у романі-епопеї “Листя Землі”, в романі “Вовкулака” в повісті “Ірій” та інших.

Січкара О. М. виокремлює: “з-поміж традиційної та химерної прози письменника пригодницько-фантастичні романи, “Убивство за сто тисяч американських доларів” та “Злий дух. Із житієм”. В. Дрозд письменником-гумористом ніколи себе не вважав, але в багатьох своїх творах він не уникає гумористичного слова. Наприклад, оповідання “Кролик” (1975), написане про начальника колгоспного, на основі реальної історії, в якого “у голові ще свайба, а у матні уже похорон...” [2, 156]. Але в 1990-х роках ця історія знову знайде своє відлуння у творчості В. Дрозда — у збірці оповідань “Усе — про секс” [8].

Як бачимо, підходи до розуміння спадщини В. Дрозда українська критика та літературознавство уже намітили, але всебічний і системний аналіз ще попереду. Саме цим і визначається інтерес до прози письменника та необхідність її подальшого вивчення.

#### Список використаних джерел

1. Андрусів С. Дрозд Володимир / С. Андрусів // Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. (Кн.2 : Друга половина ХХ ст.) / [за ред. В. Г. Дончика]. — К. : Либідь, 1998. — С. 322–326.
2. Дрозд В. Вибрані твори : У 2 т. / Володимир Дрозд — К. : Рад. письменник, 1989. — Т. 2 : Повісті, романи. — 552 с
3. Дрозд В. Вибрані твори : У 2 т./ Володимир Дрозд — К. : Рад. письменник, 1989. — Т. 1 : Оповідання. Романи. — 462 с.
4. Дрозд В. Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову — до Пакуля...(Передмова)/ Володимир Дрозд // Дрозд В. Вибрані твори : У 2 т. — К. : Радянський письменник, 1989. — Т. 1 : Оповідання. Романи. С. 5–32.
5. Дрозд В. Г. Листя землі / Володимир Дрозд — К. : Український письменник, 1992. — 559 с.

6. Жулинський М. Наближення / Микола Жулинський. — К. : Дніпро, 1986. — 278 с.
7. Масенко Л. Т. Українські імена і прізвища / Л. Т. Масенко. — К. : Т-во “Знання” УРСР. — 1990. — 48 с. — (Сер. 6 “Духовний світ людини”, № 3).
8. Панченко В. “Гофманіада” Володимира Дрозда та “гоголіада” Юрія Щербака / Володимир Панченко // Київ. — 2005. — № 12. — 278 с.
9. Січкарь О. М. Жанрово-стильове розмаїття прози В. Дрозда. — <http://www.UkrLit.Vn.ua/article/1/1560.html>.
10. Фащенко В. У глибинах людського буття / Василь Фащенко. — Одеса : Маяк, 2005. — 639 с.
11. Яшина Л. І. Проза Володимира Дрозда: міфопоетичний дискурс / Л. І. Яшина. — Дніпропетровськ : ООО “Баланс-клуб”, 2003. — 173 с.

---

## СТУДІЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

---

*Валентина Саєнко*



**КОНЦЕПТ ПРАВДА-БРЕХНЯ-ІСТИНА У ДРАМІ “БРЕХНЯ”  
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА.  
ДО 100-РІЧЧЯ П’ЄСИ**

*Стаття присвячена своєрідності трактування концепта істина/правда/брехня, що зумовлює ідейно-проблемну й естетичну палімпсестність драматичного шедевр В. Винниченка.*

*Ключові слова:* концепт, палімпсест, онтологічний вибір, екзистенція героя.

*The article deals with the peculiarities of the interpretation of the concept verity/truth/lie, as the basis of problematic and aesthetic palimpsestism of dramatic masterpiece by V. Vynnychenko.*

*Key words:* concept, palimpsest, ontological choice, existension of hero.

Незбагнений (аж до містичності і викличної утаємниченості!) за своїм заглибленням у нурти людської душі, цілісний і впорядкований за тільки ним вимудруваною внутрішньою логікою світ Винниченкової драми завжди відкидає на периферію сприйняття щось вельми присутнє для розгадки чергового кросворду, полишеного письменником у системі конфліктів; етичних акцентах, важливих і затемнених навіть для інтелектуального розуму, у постановці й неоднозначному розв’язанні вічних питань буття людини на межі добра і зла, порядності і безчестя, краси/сили і потворності/слабкості, гріха і його подолання, що завжди були в центрі уваги письменника-громадянина Всесвіту. Через те вся творчість Володимира Винниченка — інтертекстуальна за своєю природою, а тому актуальна своїм способом рециклізації, цебто введенням у модерну культуру початку ХХ століття уламків старої, які не можуть раптово зникнути зі сцени. Тому в стилістиці п’єси “Брехня” функції мелодрами зміщені на перифе-



рію, а на перший план виходить і глибинна трактовка різноголосиці жіночої та чоловічої психології, і давно відомих фабульних мотивів кохання-ревнощів-жалісливості-зради, явлених у любовних перипетіях усіх героїв драми, що приводить у дію жанр інтелектуального твору, збудованого як літературний диспут на етичні теми у форматі агону, в якому немає переможців і переможених. І рівняння з багатьма невідомими фактично не піддається розв’язанню, бо в залишку все ж маємо таємницю.

І вона ось уже **100 літ з того часу, як з’явилася Винниченкова “Брехня”** (або “Лож” [ь]), як її частіше називав сам автор), уперше опублікована **1910 року** в ЛНВ (Т. 52. — Кн.. 10), притягає увагу дослідників і театралів, що беруться до її постановки, загадковістю конфлікту інтерпретацій, які в ній закладені. Отже, 100-літній ювілей п’єси, який слід цього року відзначити, аж ніяк не зістарів її. Навпаки — неперебутня молодість надає їй особливого художнього шарму. Цілком імовірно, що сутність його полягає в своєрідному авторському схиланні то вбік чистого розуму, то вбік бурхливого почуття, на вістрі якого і живуть, як між Сцилою і Харибдою, персонажі п’єси — мелодраматичної за формою, філософської за змістом, а тому європоцентричної, хоч і замішаної на націоцентричному матеріалі, на українській ментальності героїні, що виявляється здатною розрубати гордіїв вузол сміливим екзистенційним вибором у екзистенційній ситуації на межі між життям і смертю. І цим драматург здійснив прорив у сфері духовності не за хуторянськими стандартами, а за універсальною поетикою модернізму на хвилі його піднесення, хоч за датуванням першої публікації належить до передмодернізму, який Леся Українка називала неоромантизмом.

Вкрай потрібними для розуміння твору виявляються авторські самооцінки, що складаються у повноважну систему його первісної рецепції та інтерпретації, за якими відкривається горизонт письменницького очікування реалізації власного задуму — донесення через художній код певних ідей, як і рівня читацького та сценічного сприйняття їх під час вистав у Московському театрі К. Н. Незлобіна (1916 рік) та Александрінському театрі в Петербурзі, де, як писав у листі Володимир Винниченко до Розалії Ліфшиць, “Брехня” робить повні збори і йде з аншлагом... П’єса йде два рази на тиждень і йтиме весь час, а також і в будучому (1917 р. — В. С.) сезоні” [5, 91]. Було

вельми приємною новиною для автора п'єси і те, що спектакль потрапив у турне по Сибіру з головною російською актрисою Александрінського драмтеатру Катериною Миколаївною Рошин-Інсаровою (Пашенною). Радісно дивувався тому, що на “Брехню” не можна дістати білетів у Новому імператорському театрі у Москві: “Це дивно і добре” [6, 97].

Ретельне обстеження листування Володимира Винниченка і Розалії Ліфшиць за 1911–1916 роки переконує, що драматург дуже опікувався подальшою долею твору і тим, наскільки близько глядач і читач підійде до розгадки секретів, закодованих у характерах персонажів і колізіях п'єси. Отже, драмою “Брехня” він дорожив, часто рефлексуючи з приводу ідей, в неї вкладених; позиції героїв як носіїв духовних суперечок часу, посилені зміною історично-культурної парадигми. Творчими рефлексіями-сумнівами, рефлексіями-утвердженнями в своїй правоті, рефлексіями-запереченнями, ферментами діалогічності й автоінтертекстуальності з власною п'єсою рясніє епістолярій митця (особливо в приватному листуванні з майбутньою дружиною), що хоч і був упевнений у доцільності постановки й естетичного розв'язання дражливих етичних тем у драматургічних версіях, але прагнув таким чином долучитися до суспільної дискусії, чи можлива **нова мораль у старому світі розбалансованих гуманістичних цінностей**, пов'язаних із біблійними заповідями, чи їх треба спростувати під тиском свободи вивільнення людини, на які були сподівання на початку ХХ століття.

Відгомін пошуків нової доби (тим часом передбачалося, що вона змете все старе, як стверджували соціалісти-більшовики) проглядає на задньому плані п'єси “Брехня”, в якій істина вимірювалася не тільки нестійким балансом між правдою і брехнею, але й ціною людського життя, що експериментує на надтонкій межі між ними, на невіддільності одного й іншого. Через те В. Винниченко заголовком узагальнив, як правда переходить у брехню, але істина залишається недосяжною. Власне, у центрі твору філософський диспут гегелівського плану (його підхопив марксист В. І. Ленін), але пропущений через серце Наталі Павлівни і її оточення — через художній код. Недарма в листі до М. Грушевського В. Винниченко підкреслив: “Але зарані звертаю Вашу увагу на те, що її (дійсність у драматичному творі. — В. С.) **треба роздивлятися, яко символистичну річ**” [3] (Підкреслення моє. — В. С.). Інакше б ідейність заступила художність, без якої мис-

тецтво слова не прожило б стільки (100 літ), скільки прожила п’еса “Брехня” та ще житиме й житиме, бо в ній закладено універсальне авторське кредо: горіти, а не тліти: “Аби ж тільки *розумно* згоріти, не віддати по дурному сил горіння” [9, 98].

Про те, що автор “Брехні” аж надто переймався долею п’еси, що багато працював над удосконаленням тексту, свідчить лист до Михайла Грушевського<sup>1</sup>: “Дуже мені прикро, що Ви одіслали “Брехню” до друку. Я ж навмисне послав її в чорновику, щоб висловити уваги, на підставі яких потім зробити поправки. Страшенно досадно! Мабуть, її вже набрали і нічого зробити не можна? Так, по Вашому, вона не годиться на сцену? А виправити можна, як думаєте? — **Ідея, розуміється, не така, а якраз навпаки.** Тільки мені дивним здається, що Ви не зрозуміли її. **Героїня так же ясно й виразно каже, що головне в житті радість і щастя. І коли це дається брехнею, то слава брехні** — мені здавалось, що як раз 3-й акт повинен давати найбільше напруження й інтерес” [3].

Парадоксальність художнього тлумачення домінуючої ідеї, яку спеціально підкреслив автор п’еси у листі до редактора “Літературно-наукового вісника”, полягала у **відстоюванні гедоністичної** позиції (головне — це радість), з одного боку, і **запереченні** природної для здорової людини насолоди життям, — з другого боку. Через те письменник щоразу по-новому програвав на різних реєстрах близьку йому теорію гедонізму, що складалася у філософську концепцію конкордизму — людського щастя, якою щиро і всебічно захоплювався Володимир Винниченко, не тільки написавши цілий трактат на цю тему, але й плідно застосовуючи його положення у власному житті, апробуючи принципи у щоденній онтологічній практиці, щоб потім подарувати людям правила гармонійного співжиття.

Справжнє культурне відродження, пов’язане з інтенсивним розвитком на українських теренах модернізму, який не тільки згуртував митців єдністю методу, але й вирізнив багато творчих індивідуальних ініціатив у потоці національного піднесення, цілком закономірно стало передусім компетенцією драми і театру — одвічної трибуни, з якої письменник вступає у відкритий, гласний і активний діалог зі

---

<sup>1</sup> Щиро вдячна професору Миронець Надії Іванівні за надану можливість зацитувати уривок з недрукованого листа Володимира Винниченка до Михайла Грушевського з ЦДАВО України.

своїм читачем, доводячи / заперечуючи художньою мовою свої болючі і здобуті у сумнівах, через терзання душі, істини, що важливі не лише для домашнього вогнища, але незрідка досягають рівня універсальності. Тому ефект різючих змін, під знаком якого склався феномен національної модерної драми початку ХХ століття, дуже чітко й органічно вписав українську культуру в контекст світової. І мова не йде про якісь запозичення чи зовнішні перегуки, а про типологічні сходження, що беззаперечно ствердили європейський рівень вітчизняних літературних змагань у першій третині ХХ віку.

На фоні загальних тенденцій модернізації мистецтва українська складова ще прикметніша. Бо відбулася рішуча зміна культурно-історичної парадигми, по-перше, а по-друге відхід у традицію однієї драматургічної школи, означеної як *театр корифеїв*, і вихід на кін мистецького життя цілком іншої драматургічної школи з багатьма факультетами, рух по висхідній якої пов'язаний з константними іменами Івана Франка і Лесі Українки, Миколи Куліша і Володимира Винниченка.

Цілеспрямована студійна робота по вивченню творчості кожного з письменників-модерністів і комплексному аналізу лише одного твору — не тільки на порі сучасного літературознавства, але відкриває ширше, як сказав би Гео Шкурупій, “двері в...” І тут кожен науковець розшифровує по-своєму продовження фрази, що передбачає конкретизацію неомовленої, але багатозначної і лише пунктиром окресленої обставини, яка характеризує зовнішню і внутрішню форму тексту. Саме з різноманітних інтенцій аналітичної дії, спрямованої на вивчення драми “Брехня”, постане у підсумку вагомий результат у рецепції й інтерпретації п’єси.

Заснована, як і вся творчість В. Винниченка, на принципі доксології, драма “Брехня” не підлягає застосуванню однієї літературознавчої моделі. Тим більше, що гетерогенна природа модернізму, як і всієї української літератури (за визначенням Михайла Грушевського), зумовлює широку шкалу підходів до аналізу і синтезу зразків цієї культурної парадигми. Отже, ключів, які відмикають двері до глибин тексту-підтексту-надтексту, зосереджених у п’єсі Володимира Винниченка, — ціла сув’язь, і кожна деталь вельми знакова і вагома.

Перший образ, який несе інформацію про твір, — назва. Слово “брехня”, взяте не з філософського лексикону, хоч увесь лад п’єси ви-

водить саме на історіософський рівень, а буденного. Недарма в ньому, крім значення “те, що не відповідає правді, що суперечить їй”, є бестіарний відтінок — “брехати — значить гавкати (про собак)” [1, 62]. Вже у заголовковому слові закладена семантика опозиційності, противенства інтенцій героїв, які зв’язані в тугий вузол життєвою долею і непереборністю близьких-ворожих стосунків, в яких важко (чи й неможливо!) дійти правди, порозумітися між собою, досягти істини, яка була б прийнятна для усіх відкритих чи прихованих носіїв різних правд.

Кількісне вживання слова (а воно вжите у тексті драми більше ста разів, як свідчать підрахунки) і його конотаційна палітра — вельми знакові. В ньому — осердя конфлікту, який виникає між однією жінкою — Наталією Павлівною — і рядом чоловіків, які добиваються від неї доказів своєї бажаної, очікуваної правди. Так вираховується квадратура кола, паралелограм протилежних сил, кожна з яких прагне до домінування — і, врешті, терпить крах своїх сподівань. І Тася виявляється тим центром, в якому торується і толерується шлях для рівноваги душі, пошук такої універсальної правди, яка помирила б усіх. Тому, мабуть, у підтексті залишається відчутним трагізм української ідеї, сутність якої легко було Винниченкові продемонструвати в родинному і парародинному колі. Це візуальна метафора розчахнутості української душі, яка щонайкраще оголює парадокси нашої ментальності й історії, буття не стільки у своєму національному світі, скільки на межі між світами, на межі між життям і смертю.

Палімпсестність, властива Винниченкові-митцеві, добре накладається на гетерогенність європейського модернізму і цілковиту вписаність української культури в нього. Саме тому і в прозі, і в драматургії письменник глибоко проникає в душу людини зламної доби, прориваючи оболонковість світобачення і віднаходячи джерела краси як мети творчості, прагнучи знайти рецепти вдосконалення дійсності на засадах моральності і культу активності та чину героя. І в прагненні відшукати власні рецепти поліпшення стану світу і стану людини Володимир Винниченко просунувся зі своїми ідеями далеко вперед, надавши їм форми оригінальної художньої мови.

Складність людських стосунків, взаємин чоловіка і жінки, таких моральних констант, як *любов, альтруїзм, егоїзм, віра, довіра і безвідповідальність*, — той духовний спадок, який увібрав В. Винниченко

з народнопоетичної творчості, актуалізувавши ці буттєві поняття-приписи у своїй п'єсі з позицій загальнолюдських, програвши на регістрах вічності. Неписані закони сімейного світоустрою, які сформували українське ментальне правило — “у них родина замість вівтаря” (Ліна Костенко), — випробовують на міцність не тільки долю головної героїні Наталі Павлівни, зумовлюючи її трагічний фінал, але й усіх учасників дійства — прямих родичів (чоловіка Андрія Карповича, його батька Карпа Федоровича, його дітей — Сані і Досі, що прибувають погостювати в родині старшого сина) і людей дотичних до однієї чи другої сторони сімейної пари. Збоку дружини це закоханий в неї Антін Михайлович (зі скороченим ім'ям Тось до певної міри співзвучним з іменем Тася — варіантом від Наталі — Натася), якого не задовольняє вже роль “двоюрідного брата”, коханця і який вимагає сатисфакції (утамування почуття образи) не від чоловіка Наталі Павлівни, а від неї, пафосно заявляючи, що не годен перебувати в епіцентрі “вічної брехні”. А тому кричить: “Не хочу! З якої речі я повинен брехать? З якої? З якої речі я повинен цілі вечори бігати, як божевільний, по кварталу, виглядати, красти якийсь поцілунок, червоніть, мучитись за нього? З якої речі, я питаю? Я люблю тебе, ти любиш мене. В чому ж річ, нарешті? В чому? Ах, знаю! Ти знов почнеш про жалість, про святу жалість... Андрій такий був нещасний, ти підняла його, ти надала йому сил, ти зробила його ученим, він зараз робить великий винахід, дасть людськості великі цінності, його не можна кидати, бо він загине, з ним зараз припадок, параліч — чорт-біс. І ти взяла на себе подвиг любові. Так?” [2, 147]. Кваліфікуючи “святу” жалість Наталі Павлівни як ерунду і брехню, перекладаючи свою частку вини за неї на плечі жінки, Тось відчуває себе героєм, бо, одягнувши тогу прокурора, освітлює себе променем правдолюбця, що втомився від “щирої” і “правдоподібної” брехні.

З боку чоловіка — це його батько, “затурканий життям селянин”, “бідний дядюшка, що цілий свій вік ходив за плугом, їв у свята булочку з хлібом і перед кожним піджаком скидав свою подрану шапчинку” [2, 149], а також сестри, які покладаються на старшого брата Андрія, який, маючи великі математичні здібності, працює на свій інженерний винахід з надією, що дасть він людськості “нові цінності”, а передусім підтримає Карпа Федоровича, надасть спокою його життю, як і згармонізує життя Сані і Досі. Але ця ідея згуртування

і підтримки сім’ї належить не Андрієві Карповичу, а його дружині, яка, заробляючи на прожиття щоденними приватними уроками музики, відчула в собі вищий поклик, що в її озвученні виглядає так: “Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви “за друзі своя”. Я теж пішла на жертву. А коли побачила його батька, сестер... (Схвильовано). Я не знаю, може, кому нічого особливого не покажеться в цій людині, але я не можу без щемлячої, пекучої жалості дивитись на цього “дядюшку” [2, 149].

З чоловікової сторони ще одна дійова особа, що відіграє фатальну роль у долі романтично (навіть — ідеалістично) налаштованої Наталі Павлівни, — це компаньйон і помічник Андрія Карповича в інженерній справі Іван Стратонович, який своєю специфічною закоханістю, для якої всі засоби — добрі, ревнощами і чоловічим егоїзмом, доведеним до абсурду, — наміром здобути аргументи своєї “перемоги” над жінкою шантажем, вульгарними пропозиціями, викраденням любовних листів, — підштовхує її до самострати. В його постаті, як підкреслює чимало дослідників Винниченкової драматургії, втілено Мефістофельське начало [Див. 10].

Нейтрально-статистичну функцію (бо не належить ні до “чоловічої”, ні до “жіночої” лінії персонажів) віддано в “Брехні” прислузі Пульхері, що відтіняє хатньо-внутрішні, рутинні проблеми, з яких мусить виборсуватися самотужки Наталя Павлівна, дбаючи і про заробіток, і про умови для чоловікового винахідництва, і про щоденні сімейні витрати на прожиття. Саме Пульхера бачила, як Наталя Павлівна не раз виливала свій відчай від облоги любов’ю (чоловіча, як відомо, переважно егоїстична) сльозами, приховуючи за веселим сміхом надлом своєї душі. Саме від центральної постаті героїні розходяться промені-опозиції до всіх героїв твору. Саме тому п’єса “Брехня” структурно побудована за принципом агону, введеним у дію ще в античній трагедії, заснованій на чергуванні крупних інвективних партій зворотньо-симетричного характеру. Ось чому зовнішні суперечності, які переживає Наталя Павлівна, стають внутрішніми протиріччями однієї особи. Виходить, що перипетійні кола, кожне з яких розкриває новий відтінок характеру головної героїні, навзагал можна звести до формули: Наталя Павлівна — анти-Наталя, де перша складова є постійною для будь-якого кола, але полісемантична; друга — змінна і репрезентує одне з антизначень першої.

Зовнішня конструкція драми — легка і прозора, майже невагома. Бо в ній чітко окреслено три рівновеликі дії без поділу на яви, практично з однотипними мізансценами, розташування персонажів в яких з однією сталою складовою (Наталя Павлівна) і однією змінною, в ролі якої поперемінно виступають Тось, Іван Стратонович, Андрій Карпович, п'єса змонтована внутрішньо з поєдинків-мізансцен, в яких кожен із двох перших опонентів героїні наполягає на своїй правді, вимагаючи від неї рішучих кроків і активної дії на свою користь. При цьому сенс доксологічної поведінки Наталі Павлівни полягає в тому, щоб забезпечити спокій у родині, дати змогу чоловікові довести справу до кінця. Знаходячись в епіцентрі подій, героїня не тільки витримує атаки, але й твердо дотримується своєї стратегічної лінії, щоразу змінюючи лише тактику. Недарма Володимир Винниченко спершу думав назвати драму традиційно — іменем головної героїні — “Наталя Павлівна” і радився зі своєю майбутньою дружиною Розалією Ліфшиць: на що перенести акцент — на феномен виправдальної брехні чи матеріальне втілення її в долі людини. В епістолярному діалозі Володимира Винниченка з Розалією (1911–1918 рр.), опублікованому на сторінках “СіЧі” з подачі Надії Миронець, цей сумнів зафіксовано так: “Треба строгіше відноситись до робот, вимагати від тебе дійсно можна багато... Да, я хотіла прохати тебе не називати п'єсу Н[аталія] П[авлівна], а лишити назву “Брехня”, “Лож”, все одно це не змінить головної думки, але зробить не виразною на око” (Оп. 2. — Спр. 3. — Арк. 41) [7, 52]. Отже, заголовок драми, що антиципатував зміст і головну інтригу, не тільки був фрагментом цілісної художньої концепції твору, але її наскрізним образом-символом, що конкретизував думку, як важко дотримуватися принципу “чесності з собою”, коли він наштовхується на аналогічний постулат інших людей і відбувається цілком природне зіштовхування різних інтересів на малій морально-етичній комунікаційній площі.

І в цій сфері ідейного змісту п'єси, піднесеного на рівень онтологічних і екзистенційних філософем, Володимир Винниченко створив палімпсест, в якому нові закони моралі записані по старих, що ведуть першопочаток від заповідей Божих, але часто-густо спотворених цивілізаційним прогресом/регресом, їх постійними коливаннями й індивідуальними відходами людей від їх розуміння і втілення у власному житті. Саме тому автор драми “Брехня” принципом палімпсесту



скористався й у конструюванні конфліктів та відповідно — сюжетних ліній і композиції. Винниченкові добре прислужилися античні традиції конфліктобудови, що здобули життя у жанрі стародавньої трагедії та які оновилися в українській культурі кінця ХІХ — початку ХХ ст., в добу раннього модернізму, явленого у драматургії Лесі Українки, наприклад. Форма діалогу-агону, в якому відбиваються різні типи світогляду та здійснюється двобій ідейних супротивників, складає сутність конфлікту п’єси “Брехня”.

Розрізняючи космогонічний та словесний тип агону в античній та слов’янській модифікаціях, Т. С. Голіченко співвідносить словесний агон із “гномічною формою видобування істини, що мислиться як сходження по сходинках космогонічного процесу” [6, 45–46]. “Якщо у греків метафора агону переростає у словесно-ментальний діалог, за допомогою якого здійснюється пізнання світу, то в східній моделі, до якої певною мірою тяжіє слов’янська ментальність, міфологічне уявлення про агоністичну розірваність світу стає моделлю виразу самопочуття людської душі у світі, трагедійності самого світу, розуміння взаємоприреченості людини та світу, їх взаємної невлаштованості” [6, 58]. Саме такі словесно-ментальні діалоги-двобої драми “Брехня”, укладені у ряд перипетійних кіл (Наталя Павлівна — Тось, Наталя Павлівна — Іван, Наталя Павлівна — чоловік і його рідня), “технічно” оформляють внутрішній поєдинок героїні з самою собою, розчахнутість її психології, саме ту амбівалентність, котра зумовлює трагедію фатального вибору за умови наявності різних можливостей розв’язання внутрішнього конфлікту. Так витворюється монодрама, якою є “Брехня”, що, здавалось би, суперечить системі персонажів і інтелектуальній багатшаровості твору. А між тим це саме монодрама, або драма-портрет, як називає її Віктор Гуменюк [Див. 5]. Героїня “Брехні” як центр монодрами здатна вивищитися над усіма відчуттями неможливості поєднати правду і брехню і тому бере на свої плечі цей тягар, зустрічається з ним лицем до лица, бо гідна двобою, і гідно виходить із екзистенційної пастки, і хоч гине, але перемагає, ціною своєї смерті рятує спокій своїх близьких, облаштовує їх життя. Бо “спромоглася на короткий час подарувати радість і кожному залишити загадку нереалізованого кохання і життя” [6, 123].

Драма “Брехня” належить до особливо загадкових творів Володимира Винниченка, який мав хист до недомовленості, що легко пере-

ростала в таїни художнього тексту з безліччю потрактувань. Що, здавалось би, може бути простішим, аніж назва “Брехня”, в якій підтексту ніби й не існує. І відтінок простонародності і побутово-звичаєвого користування частотно вживаним словом знімає, на позір, усі наміри хоч щось шукати за горизонтом системи прямих значень. Але Володимир Винниченко по-особливому вмів містифікувати кожним штрихом організації слів у цілісність, що породжує багатство смислових варіацій, у ньому закодованих. Так, концептуально вагоме слово “брехня”, винесене у заголовок, одразу вступає в опозицію до загальноживаного і все ж непроясненого поняття “правда”, значення якого до кінця не з’ясоване. Людина, якщо вона хоче підійти до нього прагматично, виключно для себе, здавалось би, заглядає в бездонний колодязь, в якому мінливе чи й зовсім розпливчате зображення, щоразу сприйняте по-новому або й зовсім затемнене.

На ґрунті-пливуні і вибудована антиномічна пара “правда/брехня”, якою і виповідається історія Наталі Павлівни, котра перебуваючи в химерному сплетінні любові, подружнього обов’язку, саможертвності, жіночої прихильності, знаходячись у стані екзистенційного вибору між життям і смертю, вибирає смерть, побачивши саме такий вихід із драматичних колізій буття на грані моральності/аморальності, яка не проминула жодної людини. Як твердять філософи, кожен життєвий вибір вивищує людину над собою, додає їй мудрості, стає сходинкою до внутрішньої свободи. Як це стало з центральною героїнею трагедії “Брехня”, відповідає Володимир Винниченко, вдавшись до виписування агональних кіл, сконцентрованих навколо Наталі Павлівни, яка чесна з собою і з кожним із тих чоловіків, що прагнуть її прихильності.

Вагомою рисою палімпсестності драми є виразна інтертекстуальність, явна і неявна викличність і по відношенню не тільки до російського і українського символізму, імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму, але й світової драми, зокрема скандинавської, до якої українська культура завжди тяжіла. Надзвичайно цікаві у п’єсі біблійні алюзії і ремінісценції. Ще одна прикмета палімпсестності — оприявлення невидимих сторін особистості. В. Винниченко — майстер увиразнення підсвідомості, таємниць душі за допомогою нової художньої мови. Феномен таємниці вельми приваблює і служить підложжям психологізму п’єси “Брехня” і жіночого характеру. У той бо-

лючий, вирішальний момент “бути чи не бути” Наталя Павлівна не рятує себе, а допомагає всім, хто прагне її уваги чи своєїрідної колонізації її жіночого і духовного життя. І вона виявляється наймудрішою у відкритті науки життя, щоправда ціною власного.

Ще один важливий аспект: драма “Брехня” — філологічна, як і п’єса Миколи Куліша “Мина Мазайло”. Винниченків мовознавчий дискурс — унікальна грань експериментування письменника з концептом істина/правда/брехня, крізь призму якого відкривається час болючих зламів і людини в ньому, що балансує на грані етичної й аморальної поведінки, розриваючи своє серце навпіл між Сциллою і Харибдою добра і зла, честі і безчестя. Тому-то “композиційно твір організований так, що у різних “чужих” контекстах поведінка Наталі Павлівни постає, як різні тексти. Таким чином, головний екзистенційно-онтологічний текст брехні героїні... постає різним...” [6, 117].

Множинність текстів кожного із персонажів у зіткненні з логікою героїні породжує невичерпність смислів і їх інтерпретаційного витлумачення, що свідчить про закладений у драмі потенціал активних художніх центрів, які щоразу збуджуватимуться до життя запитами нових епох.

#### **Список використаних джерел**

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад, і головний ред. В. Т. Бусел. — К.; Ірпінь: Перун, 2001. — С. 62.
2. Винниченко Володимир. Брехня / Володимир Винниченко // Володимир Винниченко. Вибрані п’єси. — К.: Мистецтво, 1991. — С. 142–207.
3. Винниченко — Грушевському. Лист // ЦДАВО України. Ф. 1823. — п. 1. — Спр. 26. — Арк. 59–59 зв.
4. Голіченко Т. С. Слов’янська міфологія та антична культура / Т. С. Голіченко. — К., 1994. — 207 с.
5. Гуменюк Віктор. Незглибимість художньої концепції першого драматургічного шедевра Володимира Винниченка / Віктор Гуменюк // Як тайна, як безодня... П’єса Володимира Винниченка “Брехня”: Текст і контекст. — Сімферополь: Світ, 2008. — С. 5–26.
6. Мейзерська Тетяна. Роль композиції в онтологічній версії брехні: п’єса “Брехня” В. Винниченка // Як тайна, як безодня... П’єса Володимира Винниченка “Брехня”: текст і контекст. — Сімферополь: Світ, 2008. — С. 116–123.

7. Миронець Надія. Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Лівшиць (1911–1918) // Надія Миронець. Слово і Час. — 2007. — № 9. — С. 48–56.
8. Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Лівшиць (1911–1918) (продовження). Підготовка текстів і примітки Надії Миронець // Слово і Час. — 2010. — № 1. — С. 88–109.
9. Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Лівшиць (1911–1918) // Слово і Час. — 2010. — № 2. — С. 96–101.
10. Як тайна, як безодня... П'єса Володимира Винниченка "Брехня": Текст і контексти: Збірник наукових праць. — Сімферополь: Світ, 2008. — 200 с.

## *Андрій Вонторський*



### СИРЕ КАМІННЯ CONTRA РОЖЕВІ ЛАШТУНКИ ЕДЕМУ (СИМВОЛІКА В ПОЕЗІЇ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА)

Окрім неоромантичного прагнення зробити можливе дійсним (на відміну від романтичного розриву між ідеальним і дійсним), Олегові Ольжичу не чужий символізм як художній метод та мистецький світогляд. Настанови Шарля Бодлера про перетворення внутрішнього на зовнішнє, думка Анрі Бергсона про мистецтво як ірраціонального посередника пізнання дійсності знайшли відображення в розумінні поезії молодого археолога. Адже він сам зневірився в силі науки, вважаючи водночас, що лише мистецтво здатне осягнути суть екзистенції<sup>1</sup>. Оцю символістську природу поезії Ольжича деколи (та досить рідко) помічали критики і філологи<sup>2</sup>. Проте мало хто спробував проаналізувати головні символи у віршах празького поета, хоча рецензенти звертали увагу на особливу “камінність стилю”, отже, не просто йшлося про лаконізм поетичного вислову, але й про зв’язок стилістики віршів із образами, у яких найчастіше виступає камінь<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> З листа до батька: “Самі наслідки моєї праці в археології, звичайно, будуть великі, але все ж це така область вузька і далека від життя, що рівняти їх з плодами моєї праці (коли вона буде) на полі літератури чи політики не можна” (Ольжич О. *Незнайомому Воякові*. — Київ, 1994. — С. 333). Тобто, при однаково значимих у своїх ділянках результатах, для молодого Кандиби важливіші будуть літературні успіхи, позаяк вони ближчі до життя.

<sup>2</sup> “Навіть звичайна ринь, у високомайстерному вірші *Ринь*, натякає на великі таємниці — вона ж була свідком вічності. Як для кожного символіста (а Ольжич — насамперед символіст), ці таємниці розкриваються на мить і знову зникають. Ловити важливі моменти, коли звичайні речі, явища та жести відкривають своє найглибше ество — це й є велика частина символістичного священнодійння” (*Координати. Антологія поезії*. — Нью Йорк, 1969. — Т. 1. — С. 161–162).

<sup>3</sup> Доречним буде в цьому контексті згадати походження слова “лапідарність” (від латинського “*lapis*”, тобто “камінь”).

Незалежно від періоду його творчості, у поезіях Ольжича повторюється символ каменю. Різновиди цього образу — це “каміння” (слово, яке загалом виступає три рази частіше, ніж іменник “камінь”), “граніт” (три випадки), “мармур” (два рази), а також поодинокі: жорства, каменяка, кремінь, рубін, цемент. Часом названі іменники вжиті як частина метафори, абстрактного поняття: “дух каміння”, “каміння хмар”, “каміння міста”, “граніти епохи”, “граніт віри”, тобто вони розуміються в переносному значенні. Але й тоді, коли йдеться про найменування реального предмета, частота вживання вказує на вагомість місця цього семантичного ряду в поетичній уяві автора *Ріні*. Так само численні прикметники, що від них утворені: “камінний” (напр. лице, окопи), “кам’яний” (напр. корчі, серце, стріла). Як видно з наведених прикладів, “камінність” має значення непорушності, стійкості, тривкості, тобто цих властивостей, які в етичній системі Ольжича позитивні, бажані; Юрій Бойко розкрив символи каменю і вітру як твердість і вірність, називаючи їх “змістом життя”. Поет навіть прямо заявляє про своє розуміння символу каменю, коли пише про “кремінно-тверду волю”. Протилежністю кам’яних лицарів майбутнього є все, що м’яке, нетривале, позбавлене будь-якого підґрунтя: “багно”, “іржаве болото”, “каламут”, “твань”, “трясовина”. Іноді, крім названих сполучень піску і водної стихії у вигляді болота, як противенство каменю вжиті образи “бездонних глибин”, “каламутної ріки”, “примхливих хмар”, “прірви і провалу”<sup>1</sup>.

Холод, твердість, витривалість камінних символів є виявом неначе класичного, майже античного духу поезії Ольжича (лапідарність!). Однак у світі автора *Веж* виступає — менш, щоправда, численна — неоромантична символіка берега. Як синоніми до нього виступають іменники: “грань”, “край”, “межа”, “поріг”, споріднений із ними “обрій”, що часто входить до складу рими (“обрій — недобрій”, “обрій — хоробрій”, “недобрії — обрії”). Уживання такої лексики є наслідком бачення світу як боротьби двох сил, двох стихій, у яких чітко зазначені межові лінії (адже ці табори сильно поляризовані між собою); у різних поезіях настирливо повторюється образ виходу ріки: “душа рікою вийшла з берегів”, “давно ріка вернула в береги”, “ріки

---

<sup>1</sup> Півстоліття після смерті О. Ольжича польський поет, Збігнєв Герберт, написав вірша з таким закінченням: “Хотів би тебе викликати на поєдинок, але тут ніде нема твердої землі, всюди болото, болото”.

знов увійшли в береги”. Герой почуває себе “як камінь на грані” або чує слова “по рівній грані двох світів ідеш” (вагу цього образу підкреслює ще й заголовок цитованої поезії — *Межа*). Так само на кордоні між минулим і майбутнім опинилася японська держава, про що автор заявляє уже в першому рядку: “На порозі старого світу...” (*Японії*). Петро Іванишин називає різні варіанти цих двох світів, що існували в епоху Ольжичевої юності: “Між чим і чим пролягала межа тоді, в часи післяреволюційні? Важко і чітко сформулювати відповідь. Ми можемо вловити лише окремі символи-моменти. Ось вони. Це грань між: Європою і Азією (матеріальною і духовною), Північчю і Півднем, сушею і морем, капіталізмом і комунізмом, західною демократією і радянським тоталітаризмом, миром і війною, активністю і спокоєм, волею і безволлям, любов’ю і ненавистю, бездержавністю і державністю, м’якотілістю слимака і пружністю пантери... список міг би бути ще довшим. Кожна нація покликана Богом до чогось, наша, зокрема, — жити “на грані двох світів” і саме там “творити нове життя”<sup>1</sup>. Сам поет писав про це явище в культурно-політичному контексті: “В чому саме заключається та безприкладна життєва сила українського народу в минулому і сучасному, яка сьогодні видвигнула нас, українських націоналістів, із тисячними і тисячними доказами своєї історичної волі: повернути Україні перше місце на Сході Європи й виправдати своє почесне місце на грані двох світів”<sup>2</sup>.

У своїх спогадах Євген Маланюк цитує прекрасний анекдот про Ольжичеве вміння висловити загальні відчуття в такій формі, що навіть більш досвідчені поети не могли сказати цього по-іншому: “Пригадується, це було, либонь, весною 1930 чи 1932. Увечері за столиком празької каварні тоді ще дуже юний Ольжич, в присутності М. Мухина, що нас “звів”, передав мені зшиток своїх віршів — більша частина їх увійшла до *Ріні* — вони робили дуже свіже й сильне враження, і я присидів над ними допізна. Особливо запам’яталось:

О, неба сірість, оливо води,  
в густім тумані обважнілі віти —  
страшна вагітність, що несе плоди,  
які аж правнукам узріти!

<sup>1</sup> Іванишин П. *Олег Ольжич — герольд нескореного покоління*. — Дрогобич, 1996. — С. 49.

<sup>2</sup> Ольжич О. *Незнаному Воякові*. — С. 256.

Яке ж було моє приголомшення, коли на другий день, під час візиту у вже досить літнього великого чеського поета Йосипа Махара, господар прочитав мені свої останні вірші, де стояло буквально:

úžasně těhotenství doby  
(жахлива вагітність доби).

Мені аж моторошно якось стало від такого разючого збігу образів і навіть слів... І великий Махар досить зворушливо переконував мене, що, “оскільки пам’ять його не зраджує”, він ніде не зустрічав того образу раніше, на що я його заспокоював, що “ідеї носяться в повітрі” і що взагалі *spiritus flat ubi vult*<sup>1</sup>.

Отак двадцятилітній Ольжич і майже сімдесятилітній Махар, як чуйні сейсмографи, одночасно відчули, що саме несуть нам 30-ті роки ХХ століття: в обох було надзвичайно розвинене почуття історизму, не лише інтуїтивне, а й виплекане глибокими студіями”<sup>2</sup>.

Символіка берега у творчості Ольжича збігається часто з образами чаші, келиха, вина. Нерідко-бо ці “краї” належать не лише гірським хребтам, але й горнятам — тоді майбутнє героя втілене в образі “бенкету відваги і сили”:

Та де той п’янкіший знайдеш водограй  
І плеса синіші холодні,  
Як ставити ногу недбало на край  
Блакитної чаші безодні!<sup>3</sup>

Говорячи про мотив келиха в поезії Ольжича, треба назвати вірш *Революція*, де збурені настрої, врешті, вибухають із несамовитою силою. Цю сцену передано саме за допомогою образу келиха, з якого виливається вино (символ мужнього життя на волі, протиставленого заляканому животінню в рабстві, втіленому в образ равлика — “Сховалось равликом місто”):

Хто дихав хоч день так вільно,  
До смерти хмільний украй.  
...Ти збурилось пінно-пінно  
І — вилилось через край<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> З лат. — дух з’являється там, де хоче, тобто натхнення не залежить від нашого бажання. — Прим. ред.

<sup>2</sup> Маланюк Є. *Книга спостережень II*. — Торонто 1962. — С. 339.

<sup>3</sup> Ольжич О. *Незнаному Воякові*. — С. 88.

<sup>4</sup> Там само. — С. 71.



Молодий українець у поемі *Незаному Воякові* інколи порівнюється саме з горням, що повне до вінця чудовим вином:

О втіхо, що серце виповнюєш вкрай  
По сумнівах і по ваганні!  
(...)  
О, вір у одваги ясне багаття,  
І скинеш, як порвану лаху,  
І слабість, і сумнів, і марність життя,  
Коли ти не відаєш страху.  
  
І так тебе хміль наливає ущерть,  
І так опановує тіло,  
Що входить упокорена смерть,  
Як служка, бентежно-несміло<sup>1</sup>.

Однак це вино не завжди означає лише життєві принади — адже в біографії оунівця були арешти, атентати, в'язниці, кров, постріли, урешті, смерть. Ліричні герої Ольжичевих поезій свідомі і цього “смаку вина”, та не зрікаються його пити:

Туман повива Революції лик,  
Його не побачиш багато.  
Блідий кольпортер, мовчазний боевик  
І наче труба — пропагатор.  
  
Та тіло міцне її, кров — як вино,  
І сітка не рветься ніколи  
(*Незаному Воякові*)  
  
Лише тобою, мудрою, дано  
Цьому життю пінитись та іскритись,  
Кінцевосте, незрівняне вино!  
Б'є три години. Проясніть же лиця<sup>2</sup>.  
(*Б'є три години на міській вежі*)

Початок вірша, датованого 24.XI.1929 року, вводить, окрім уже знайомого мотиву алкоголю як символу активного життя, новий символічний простір — кімнату (в усіх випадках автор користується іменником “покій”), що буде з'являтися в майбутніх творах *Ріні* і *Веж*:

<sup>1</sup> Ольжич О. *Незаному Воякові*. — С. 88, 92.

<sup>2</sup> Там само. — С. 89, 126.

Я не знаю, чому мені сумно:  
Наше завтра — це ж сонце і сміх,  
Перемог оп'яніння безумне,  
А не сутінь покоїв твоїх<sup>1</sup>.

Міщанські кімнати великі, темні, затишні, повні плюшевих меблів і пухнастих килимів. Туди не доходять звуки з вулиці, там немає місця для гарячкового конспірування — нема ні часу, ні руху. Щойно покинувши цей казково-нереальний світ, можна зрозуміти, що таке істинне життя і правдива смерть:

Та вийдеш ти з затишного покою,  
І десь на розі, там, де ми берем  
До рук газету, в поспісі зімняту,  
Тебе розітне лезами сурем  
Невблагана екстаза атентату<sup>2</sup>.

У поемі *Незаному Воякові* у функції названого символу виступають інші елементи обивательського побуту: “читайте газети при тихім вікні”, “лад міщанських фіранок”, “втішені власники пенсій і рент”, “тендітні квітки пансіонів”, “плюші вигідної вілли”, “дешевий папір, атрамент і жалісні жести”<sup>3</sup>.

“Сутінь покоїв” протиставлена, отже, активному життю, яке розкриває всі свої барви, особливо ж ці, найбільш яскраві:

У твоїх покоях сутінь,  
Синя сутінь звідкись з України,  
І журбі в них так безпечно...  
(...)  
А ти знаєш,— сьогодні уранці розривалися хмари,  
І з прокляттям сонце шалене било в мідні літаври.  
Там, горою, по стернях, величні й страшні, як почвари,  
Переходили люди з серцями мідяними!..<sup>4</sup>

Важливо звернути увагу на символіку кольорів: як антитеза з синім зіставлений мідяний (тобто відтінок червоного, бо слід розуміти

<sup>1</sup> Ольжич О. *Незаному Воякові*. — С. 112.

<sup>2</sup> Там само. — С. 71.

<sup>3</sup> Останні приклади цитовані з XIX-ої частини твору, де описано вбивство оунівцями польського політика, Тадеуша Голувка, у трускавецькому пансіонаті греко-католицьких монахинь (29 серпня 1931 року), отже, образ міщанина поєднується з образом ворога, представника польської влади в Галичині.

<sup>4</sup> Ольжич О. *Незаному Воякові*. — С. 70.

цей епітет не лише як ознаку матерії, але й назву кольору). Улюблені кольори поета: блакитний, золотий, синій (синявий), сірий (сивий), червоний; рідше: голубий, зелений, рожевий, сизий, срібний, чорний. Вони також мають символічний характер у досліджуваних поезіях, наче виступають у старовинних алхімічних трактатах, де кожний із них означає психічні і духовні якості людської особистості. Розглядаючи частоту вживання перших п'ятьох, важко погодитися з думкою Володимира Державина про, мовляв, значну перевагу золотого над сірим. Золотий (злотавий, злотний) колір виступає майже тридцять разів у всіх трьох поетичних книжках Ольжича та у віршах, що лишилися поза збірками; він є епітетом для таких іменників: бджоли, бори, вино, далина, дощ, захід, кати, мед, натхнення, підборіддя, стріла, тіло. Отож, діапазон “золотих предметів” (як у абстрактному, так і конкретному сенсі) досить широкий, при цьому вживання названого кольору не завжди художньо обумовлене (напр. “злотаве підборіддя” у *Диліжансі*). Сіримі бувають в Ольжичевому світі: граніт, далина, день, мряка, намул, обличчя, рінь, сарана, степ, шинеля — разом сірий колір виступає декільканадцять разів (удвічі рідше, ніж попередній епітет, до того ж один іменник — далина — спільний для обох прикметників). Узагалі для автора *Ріні* типові холодні кольори (блакитний, голубий, сивий, сизий, синій, синявий, сірий, срібний). Увагу привертає також особлива алітерація, позаяк більшість із наведених епітетів починається звуком “с”. Серед них найчастіше повторюються назви синього кольору (в усіх його відтінках: блакитний, голубий, синій, синявий) — дев'ятнадцять разів. У такому контексті не дивує поєднання золотого з синім в одне ціле: “синьо-злоть неба”.

Окрім узвичаєних сполучень (“блакитна вишина”, “золотий мед”, “сине небо”, “синяві гори”, “сірий граніт”, “срібний місяць”), поет використовує епітети метафорично (“голуба туга”, “золоті натхнення”, “сивий мармур часу”, “сизий ранок”, “сірий день”) і метонімічно (“золотий захід”, “сива ріка”, “синяві долини”). Інколи поет проявляє свою винахідливість і творить нові предикати на базі кольорів: “архангельська срібноголоса труба”, “золототкана Русь”, “золотоцвітний сад”, “ясно-срібний пояс”. Використовуються у функції епітетів іменники, дієслівні конструкції: “золото повітря”, “синява озер”, “сірість похмурого дня”, “срібло ясних хмарин”, “голубіє земля”, “сон-зілля голубіє”. Із наведених цитат видно, що всі ці кольо-

ри означають позитивне ставлення ліричного героя до окресленого предмета, при чому золотий і срібний освячують явище, річ, особу, створюючи піднесеність розповіді (“золоті натхнення”, “срібноголоса труба”), натомість синь і сірість так само близькі внутрішньому світові героя, але наголошують на звичайності предмета, його прихованій силі, що непомітна на перший погляд (“синява озер”, “сірість похмурого дня”). Окрім позитивних почуттів, із названими кольорами асоціюється також спокій (але в сенсі не млявості, а радше душевної рівноваги)<sup>1</sup>.

Цілком інші психічні якості символізують у поетичному світі Ольжича кольори рожевий і червоний. Коли золотий, срібний, синій і сірий об'єднані символічним полем, що його можна назвати класичним (типові сполучення: “золотий дощ”, “срібний місяць”, “синє небо”, “сірий граніт” — основні складники світу), то червоний і рожевий сильніше пов'язані з емоціями. До того ж, золоті і сині елементи дійсності походять із чоловічого світу (“золота-золота борода”, “злотна стріла”, “синя далечінь”, “сіра шинель”), а рожевий символізує зв'язок із жіночою ніжністю (“рожева голубка”, “рожеві хмари”, “рожевінь цери Люкреції”)<sup>2</sup>. Таким чином, “злотна далина” означає героїчне майбутнє, що зродилося з лицарської фантазії й побутує в уяві воїна, а “рожева умита долина” є символом пасивної жіночості, яку слід подолати на шляху здійснення — як сказав би головний герой *Народного Малахія* Миколи Куліша — “голубої мрії”. Однак рожевий колір, крім еротичної ознаки жіночих принад, виконує ще одну функцію. У поемі *Незнаному Воякові* цей епітет підкреслює слабковілля і слабодухість, позірне здоров'я й удавану силу (антитезою виступають суто чоловічі прикмети підпільника-націоналіста — агресивність і безжальність):

---

<sup>1</sup> Таким чином Ольжич значно модифікує літературну традицію символіки кольорів — адже досі сірість сприймалася як ознака буденщини, філістерства, а для автора *Ріні* вона означає саме героїчність, самосвідому силу.

<sup>2</sup> Наприклад, у поезії *Приходили. Стрічали шану й страх*, “блакитно-зеленаве небо в приплющених очах” є ознакою фенотипу північного переможця, що генетично передається наступному поколінню як “синява озер під чолом”. Це символ, адже сини так само успадковують від батьків прагнення завойовувати південні країни, успадковують духовну силу, що жене їх на південь, хоча вони виростили в інших умовах, ніж попередня генерація. Таким чином, фізична подібність збігається з психічною схожістю, при чому перша символізує другу.

Суспільносте блідо-рожевих півслів,  
Гурра-наукової бздури,  
Огрядно-тупих патріотів, послів  
І всіх ювілянтів культури!

Ці стріли безумні ударом бича  
По рабському виді твоєму.  
В просвіти і пасіки стрільно влуча,  
В рожеві лаштунки едему.  
(...)  
Є погляд у того жорстоко-прямий,  
Хто смерті заглянув у вічі,  
І бачить завчасу він плями чуми  
На свіжо-рожевім обличчі.

І чує завчасу заразу і мор,  
І зводить безжалісну руку...<sup>1</sup>

Така антиміщанська романтика (проти УНДО, “Просвіти” і пасік у галицьких садах) спостерігається також тоді, коли автор уводить до опису свого поетичного світу червоний колір (відтінки: багрянний, пурпуровий). Традиційно символізує він кров, війну, небезпеку. Ось, наприклад, напередодні битви за рідне місто римські сенатори рвуть свої пурпурові тоги — це вияв розпачу старшого покоління, яке боїться кровопролиття, тоді як молодь радісно “лаштує шоломи, підв’язує мечі” (*Здригаюся і залишаю форум*). В іншій поезії (*Не жалощі на ріках вавилонських*) “хижий вітер піском червоним повиває сонце”, як символ прийдешніх поколінь “з пекучим знаком часу на чолі”. Інколи поет начебто додатково звертає увагу на колір якоїсь деталі — насправді воно потрібне для кращої передачі настрою, це сигнал для читача про те, що зараз відбудеться в його уяві під впливом прочитаних рядків поезії:

Під дверима припали, ждучи,  
Загорнулись в завіси червоні.  
Наші руки стискають мечі.  
Кров прибоєм кидається в скроні<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ольжич О. *Незаному Воякові*. — С. 92, 95.

<sup>2</sup> Там само. — С. 119. Описані події та заголовок *Змовники* дозволяють ставити гіпотезу, що в цьому творі авторові йшлося про вбивство дюка Генріха де Гіз за наказом французького короля Генріха III-го (23 грудня 1588 року в замку Блуа).

Коли “кров пробоем кидається в скроні”, завіси можуть бути лише червоними (а не зеленими, рожевими чи чорними) — і, навпаки, коли завіси червоні, почуття в героїв збуджені, відчувається напруга й настрій гарячкового очікування.

Постійне апелювання до традиції дозволяє ввести до аналізу творчості українського емігранта поняття топіки. Оскільки існує декілька визначень топосу, треба ближче окреслити, яка саме дефініція буде підставою для подальших роздумів над риторичними прийомами в поезії Ольжича. Пишучи про революційну топіку в польській літературі, Ізабела Ярославська пропонує назвати топосом “ключові слова, повторювані мотиви й образи, а також декотрі літературні персонажі, саме тоді, коли літературний герой (у драмі або романі) виразно створений на зразок якогось міфічного героя або ж, навпаки, він є явною опозицією супроти такого зразка”<sup>1</sup>. Польська дослідниця так розуміє зв’язок поняття топосу з традицією (без якої топіка просто немислима): “У випадку топіки маємо справу з особливою формою літературної традиції. Щоразу присутність топосу означає посилення на традицію, для нього вона — рідний контекст, умова, щоб його відчитати. Отже, це ситуація, коли сучасність безпосередньо починає контактувати з минулим. Та минуле, яке воскрешає топос, особливе тим, що воно найдавніше і походить із тих часів, коли формувалися найпервісніші основи людської думки й уяви. Саме цим топос відрізняється від інших конвенціональних літературних знаків. Власне так хочуть його розуміти поети і їхні читачі. Тому важливе й те, що священні тексти топосів — тексти Гомера, Овідія, Вергілія, Біблія, життя — вельми старі, вони належать до найстаріших епох розвитку літератури, позаяк народження топосу відбувається, либонь, поза історичним часом, який охоплює пам’ять літописців, біля вічно живих джерел культури”<sup>2</sup>.

Серед топосів, що присутні в Ольжичевій поезії, можна назвати лицаря, пророка, камінь, межу (двох світів). Крім цих найчисельніших є ще інші, менш популярні або такі, якими письменник скористався лише один раз (напр., архетипні літературні персонажі). На рівні топосів можна розглядати й античні мотиви (алюзії, образи, символи), адже топос передусім засвідчує єдність середземноморської культури, одним із джерел якої була античність. Різновидом топосу каменю (як

<sup>1</sup> *Literatura polska wobec rewolucji*. — Warszawa, 1971. — С. 514–515.

<sup>2</sup> Там само. — С. 515.

твердості волі) буває в Ольжича пісок, який, по суті, стоїть посередині між камінням і болотом<sup>1</sup>. Пісок або рїнь (настільки важлива для письменницької уяви, що аж дала назву дебютній збірці!) символізує в поетичному світі українського археолога перехідний стан від первісної нестійкості до бажаної твердості, від стихійного анархізму до цілеспрямованої дії. Навіть беручи до уваги те, що пісок є лише вихідним станом до створення каміння (заключна точка процесу), його не слід називати антиподом каменю, бо ж із піску (покришеного каменю) можна зробити цемент, але з болота — ні, і саме воно є цим антиподом, тоді як пісок належить до “кам’яного світу”, як ланка поміж каменем і цементом. Ось приклад:

Хто кров’ю і волею зціпить в цемент  
Безвладний пісок мільонів<sup>2</sup>.

У титульному вірші з *Рїні* пісок урвища виконує для героя роль “машини часу”, за допомогою якої він переноситься в далеке минуле. Таку функцію виконує пісок у вірші Вільяма Блейка з початку ХІХ століття (*Глузуйте, глузуйте, Вольтере, Руссо*). Обидва поети жили в часах духовної кризи, коли класична спадщина втрачала свою привабливість і більшість митців зверталася до романтичних засобів. Ольжич і неокласик, і неоромантик; творчість Блейка нагадує доктрину масонерії, тобто дивовижне поєднання раціоналізму і науки (особливо математики) з містикою і містерією. В ім’я цих же своїх синтетичних ідеалів англійський письменник палко відкидав культурну спадщину попереднього покоління (як раціоналістичного Вольтера, так і преромантичного Руссо), бажаючи повернутися до першоджерел цивілізації, до Біблії. Засобом транспорту, як і в Ольжича, мав би бути пісок, який містить у собі величезний потенціал духовності та приховує в собі пам’ять про минуле:

Смійтесь, радійте, Вольтер і Руссо!  
Ваш сміх пролунає дарма,  
Вітер назад принесе той пісок,  
Що в очі ваша жбурнула рука.

<sup>1</sup> До речі, факт, що вони антитетичні, дозволяє назвати символи каменю й багна топосами, позак у риториці топоси найчастіше були груповані за протилежністю: старий-юнак, небо-пекло, завдяки чому вони ставали узагальненими образами із власною оцінкою світу.

<sup>2</sup> Ольжич О. *Незаному Воякові*. — С. 92.

Кожна піщина стане смарагдом,  
Коли відобразяться в ній небеса,  
Ви правду бачити зовсім не прагнете,  
Та книга священна зберігає дива.

Атом колись Демокрит придумав,  
Світла частки Ньютон відкрив,  
Та навіть море мовчить покірно,  
Там, де святий чути небо звелів<sup>1</sup>.

В епоху існування “празької школи” роль Вольтера і Руссо перебрали на себе ліберальні еліти, які, на думку Ольжича, за допомогою ідеї пацифізму продовжували процес ерозії класичних елементів європейської культури, особливо ж лицарської системи духовних цінностей, ревно потураючи в цьому більшовикам, наснаженим ненавистю до традиції<sup>2</sup>. Тим-то український поет гнівно таврує письменників-пацифістів:

О, ти прийдеш, прийдеш, багряна,  
Надаремне квилить Ремарк...  
Для тих днів, як відкрита рана,  
Не Мадонна, а Жанна д'Арк<sup>3</sup>.

Багрянні блискавки сучасності (згадаймо хоча б славнозвісне “Червлених наших днів ясна заграва” Миколи Зерова та літературний псевдонім Івана Лозов'яги) віщували рішучі зміни в ситуації Європи і світу. Так воно і сталося: сталінська імперія опинилася на краю занепаду, Україну зайняли нацисти, Ольжич почав на практиці реалізувати ідеали ОУН, якими сповнені були його поезії. У нерівній боротьбі впав він, ставши натхненням наступних поколінь, які

<sup>1</sup> [http://libportal.org.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=945&Itemid=148&limit=1&limitstart=1](http://libportal.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=945&Itemid=148&limit=1&limitstart=1)

<sup>2</sup> Виступаючи як прихильники всесвітнього миру й палкі антифашисти (адже фашизм проповідував війну), ті письменники сильно трималися своїх лівих симпатій і прихильно ставилися до ідеології соціалізму та СРСР. Неважко було бачити в цьому просто лицемірство, позаяк комуністи відкрито прагнули до революції, тобто такого ж самого кровопролиття, як фашисти, лише виходячи з інших принципів. Не дивно, отже, що видатні представники описаної групи європейських інтелектуалів удавали, що не знають нічого про голодомор 1932–33 рр. в Україні (напр., лауреати Нобелівської премії в галузі літератури Ромен Роллан, Джордж Бернард Шоу) і що О. Ольжич міг про них висловлюватися лише з погордою.

<sup>3</sup> Ольжич О. *Незаномому Воякові*. — С. 118.



твори́ли багряну піра́миду жертв двох тоталітаризмів, що протягом майже століття винищували українську землю та її народ: “Своєю героїською смертю, не зрадивши тайни Організації, він вивершив багряну піра́миду жертв останньої війни. І — знов же — у цьому окремий символ”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Жданович О. *На вершці багряної піраміди жертв* // За героїчну духовність. Матеріали Конференції “Зарева” присвяченої др. Олегу Кандибі — О. Ольжичу. — Нью-Йорк, 1977. — С. 14.

*Наталія Коробкова*



**РЕЦЕПЦІЯ МІФОЛОГЕМИ АРГОНАВТІВ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТА  
МІЖЛІТЕРАТУРНОГО ДІАЛОГУ Ю. ЯНОВСЬКОГО  
І РОСІЙСЬКИХ СИМВОЛІСТІВ**

*У статті досліджено інтертекстуальні зв'язки роману “Майстер корабля” Ю. Яновського. Увагу зосереджено на рецепції античної міфологеми аргонAUTІВ у культурно-естетичному дискурсі символістів (зокрема гуртка “аргонAUTІВ”, поезії Андрія Белого) та у художньому світі Ю. Яновського.*

*Ключові слова:* міфологема, міжлітературний діалог.

*Intertextual connections of Y. Yanovsky's novel “Master of the Ship” are investigated in the article. The attention is concentrated on the reception of the ancient mythologeme of the argonauts in cultural, aesthetic discourse of symbolists (for example, the circle of the argonauts, A. Belii's verses) and Y. Yanovsky's artistic world.*

*Key words:* mythologeme, interliterary dialogue.

Вивчення діалогів між літературами є актуальним вектором дослідження сучасної компаративістики, адже проблема міжлітературних взаємодій розглядається, як правило, в аспекті теорії рецепції та комунікації. На думку Ю. Лотмана, індивідуальність митця виявляється зокрема в “актуалізації архаїчних образів символічного характеру [4; 225]”. До таких міфологем традиційно належать образи золотого руна і аргонAUTІВ (Див. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве, 2004; Мифология: энциклопедия / гл. ред. Мелетинский Е. М., 2003).

Метою даної розвідки є дослідження / зіставлення рецепції міфологеми аргонAUTІВ у творчості російських символістів і Ю. Яновського, тексти яких володіють “потенційною безліччю смислів, багато з яких... актуалізуються зі зміною часової перспективи [13; 194]”, вони є “кодом” і “конденсатором пам'яті [5; 162]”. За Ю. Лотманом, “дешифрування — завжди реконструкція [3; 336]”, тому завданням на-

шої студії є спроба реконструкції міфологеми аргонавтів у художньому світі роману “Майстер корабля” Ю. Яновського та у поезії Андрія Белого, текст якої репрезентує прикметні риси символізму і є ізоморфним їх Макротексту. Попри те, що тенденції розгляду романістики Ю. Яновського у контексті світової літератури окреслено у працях сучасних учених М. Гнатюк, Л. Кавун, М. Наєнка, В. Панченка та ін., на сьогодні відсутній комплексний, системний аналіз типологічних сходжень, аналогій спадщини поетів “Срібного віку” та Розстріляного відродження, зокрема, українського неоромантизму (цілком слушно зазвичай за об’єкт обираються твори, передовсім, неокласиків).

Отже, є підстави вважати дане дослідження новаторським, хоча і наголосимо, що воно цікаве, перш за все, порушенням проблеми діалогу Ю. Яновського і російських символістів в аспекті рецепції певного загальнокультурного “традиційного сюжетно-образного матеріалу” (А. Нямцу).

Беручи до уваги хронологічний принцип, спочатку звернемося до “дискурсу “Арго” у творчості символістів. Помітну роль у становленні символістської культури відіграв гурток “аргонавтів”, який сформувався у перші роки ХХ ст. у Москві. “Факт його існування, можливо, навіть більше ніж інші форми реалізації символістської “картини світу” підтверджує думку про специфічний характер цієї художньої системи” [2; 137] — зазначив О. Лавров.

На думку І. Приходько, у культурі ХХ століття точніше було б вести мову про міфологізацію, адже, приміром, “у пору символізму виявляється свідомо орієнтація на міфологічне мислення як альтернативне логічному, яке дискредитувало себе в очах символістів, оскільки було передовсім способом вираження раціонально-реалістичної і позитивістської свідомості ХІХ ст.” [12; 15]. Для аргонавтів “життєтворчість” була основним і принциповим завданням, яке породжувало колективні прагнення до міфізації повсякденного буття, людських стосунків, художньої діяльності. Цей гурток не був літературним об’єднанням. До складу входило троє письменників: Андрій Бєлий, Елліс, С. М. Соловйов. Зародження майбутнього “аргонавтичного” товариства можна спостерігати ще у гімназичній дружбі Андрія Белого і Сергія Соловйова, яка розпочалася восени 1895 року. Організаційно гурток ніяк не був оформлений, не відбувалося урочистих зустрічей, обговорень “із протоколами”, основною формою функ-

ціонування “аргонавтів” стала так звана “розмова з друзями”. Точну кількість учасників встановити важко. У першу чергу серед активних “аргонавтів” можна назвати Елліса (Л. Кобилинського), А. Петровського, О. Печковського, В. Владімірова, С. Соловійова, Андрія Белого, С. Іванова, Н. Малафєєва, М. Ертеля. За фахом це були економісти, медики, хіміки, історики.

“Своїм” вважали аргонавти і О. Блока, поезія якого, як і творчість Андрія Белого, була резервуаром їх міфотворчих уявлень. Крім того, кожен із “аргонавтів” створював навколо себе так зване “поле впливу”, що не давало можливості чітко відмежувати “посвячених” від “непосвячених”. Так, в основному через Андрія Белого “аргонавтичні” настрої потрапляють до обох центрів московських символістів — в оточення Брюсова при видавництві “Скорпіон” і до видавництва “Гриф”, очолюваного С. Соколовим (Кречетовим).

Гурток, строкатий і невизначений за складом, виявився таким самим і за умонастроями. “Лише лозунг, що майбутнє якесь буде, об’єднував нас на той час”, — визнавав Андрій Бєлий. У листі до Блока він писав: “... У той час, коли кожен думав, що він сам прямує у темряві, без надії, з відчуттям загибелі, виявилось — і інші долають той же шлях” [цит. за 2; 137].

Огорнене у вибагливу образну систему передчуття майбутнього, що наближається, і складало суть “аргонавтизму”. Андрій Бєлий наголошував на його “проективному” началі: “план” майбутнього життя передбачає завдання, спрямовані на пересотворення світу; якщо метою звичайного художника слова було створити довершений твір, то метою “аргонавта” — перетворити світ згідно з певною ідеальною моделлю, що є результатом роботи його творчого мислення. По духу гурток був символістським. І справді, він найбільш послідовно втілював прикметну особливість символістського світовідчуття — сприйняття світу як “мистецтвоподібного” феномену, приписування реальності властивостей художнього тексту. З. Мінц називає саму ідею “аргонавтизму” Андрія Белого досить розвинутою і продуктивною [8; 407]. Дослідниця формулює фундаментальне теоретичне підґрунтя для міфопоетичного дослідження символістських текстів — концепцію Тексту як “міфу про світ”, а також “текстів життя” і “текстів мистецтва” в їх співвідношенні до універсального Тексту і взаємодіях між собою. Реконструкція Макротексту і виявлення ізоморфних йому

“текстів” життя і творчості дозволяє виявити і дослідити міфологічну природу творчої свідомості символістів.

У втіленні цієї особливості “аргонавти” посідали крайню позицію, усвідомлюючи тексти, які створювали, передовсім як еманацию “тексту життя”. Така ієрархія цінностей реалізовувалася у комплексі міфотворчих уявлень, при цьому всі окремі, конкретні, індивідуальні міфи були ізоморфними основному міфу, який зумовив назву гурту.

Сюжет давньогрецького міфу про мандри героїв Еллади на кораблі Арго за золотим руном актуалізував Елліс (Л. Кобилинський), якого називали душею гуртка. Восени 1903 року він писав Андрію Белому: “Символ — віха переживання, умовний знак, що каже: “Згадай про те, що відкрилося тобі колись, про що гріх розмірковувати і смішно сперечатися...”. Іноді символ промовляє: “Я допоможу тобі згадати і знов пережити це”... Так само я розумію і свій власний символ — золоте руно. Це умовний знак, це рука, що вказує, де вхід у будинок, це фонограф, що кричить: “вставай і йди”... Але зміст цього символу дає мені мій інтелект і моральний інстинкт, який розвинено раніше, ніж я вигадав символ руна”.

26 березня 1903 року Андрій Бєлий написав листа Емілію Метнеру, своєму основному співбесіднику зі світоглядних питань. Це була чи не перша інтерпретація “аргонавтичного міфу” як умовного знаку, що своєю образною формою ідеально відповідав нечітко визначеним містико-життєтворчим очікуванням: “... я і ще одна молода людина (Л. Кобилинський) збираємося заснувати певне таємне товариство (спілку) імені Ніцше — спілку аргонавтів: мета екзотерична — вивчення літератури, присвяченої Шопенгауеру і Ніцше; мета езотерична — мандрівка крізь Ніцше з надією відшукати золоте руно... для декого — ця втеча за небокрай, яку я прагну здійснити, буде здаватиметься загибеллю, проте нехай знають і те, що в час, коли парус потоне для зору тих, хто залишився на березі, він усе ще продовжуватиме боротися з хвилями, пливучи... до незбагненого бога” [цит. за 2; 140–141].

У спогадах про О. Блока (Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке, СПб, 1922) Андрій Бєлий зауважив: якщо метою митця є створення досконалого твору, то “аргонавти” прагнуть “перетворити” світ за певною ідеальною моделлю, породженою

їх свідомістю / підсвідомістю. Інакше кажучи, художнє пізнання світу є процесом його творення. Тут спостерігаємо певні перегуки з концепцією відомого українського митця-філософа Б.-І. Антонича: “Мистецтво не відтворює дійсності, ані її перетворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність” [1; 468]. Власне, важливою рисою символістської поетики був “неоміфологізм” — сприйняття світу як міфу, “легенди, що твориться [7; с. 466]”; сам же міф ототожнюється з досконалим твором мистецтва, а загальна картина світу є певним “універсальним текстом” (за Вяч. Івановим, світовий космогонічний міф).

Слід зауважити, що організованого вивчення концепцій Шопенгауера і Ніцше так і не відбулося, бо це суперечило б стилю та смислу “аргонавтичних” зустрічей. У рецепції “аргонавтів” Ніцше був найяскравішим і найбільш значимим феноменом нової культури. До речі “аргонавтів” цікавив не стільки реальний зміст його філософсько-естетичних поглядів, скільки опір традиційному світовідчуттю і загальновизнаним цінностям, конфлікт із своєю епохою, спробу виходу за межі дозволеного і можливого. Ніцше був знаком того, що “позитивістські” настрої переживають кризу, що світ знаходиться на межі оновлення і перетворення. “...видавався же Ніцше божевільним, між тим він був лише тим, хто відплив”, — писав Бєлий Метнеру у вже згадуваному листі. Божевілля Ніцше інтерпретувалося “аргонавтами” як праведне божевілля пророка, знехтуваного своїм століттям”.

Поруч з міфом про Ніцше варто згадати також і міф про Володимира Соловйова. Проголосивши “кінець всесвітньої історії”, наближення катастрофи для світу зла, егоїзму та меркантилізму, філософ змусив “аргонавтів” повірити в істинність їх “містичних покликів”.

На думку О. Лаврова, “аргонавтизм” цілком закономірно увібрав у себе характерні риси символізму (туга за духовною свободою, трагічне передчуття світових соціально-історичних змін, прагнення досягнути позачасову, позапросторову ідеальну суть світу). Аргонавтичний міф трансформувався у міф есхатологічний: пошуки золотого руна уподібнювалися прагненню дістатися сонця, в якому відкривалося досягнення остаточного гармонійного примирення “земного” і “небесного” начал. Ідея аргонавтизму специфічно вплинула і на повсякденне світовідчуття, і на побутову поведінку, “аргонавти” життя уявляли як текст, сповнений знамень та натяків. Майже усі “лицарі ордену Зо-

лото́го Руна” пережили жахіття: “спочатку містичні, потім психічні і, нарешті, реальні”[2; 145].

Своєрідним паролем “аргонавтів”, клятвою посвячення стає поезія Андрія Белого “Золоте руно” (1903), де символічно витлумачується антична міфологема “золотого руна” як майбутнього щастя, втілення заповітних мрій про гармонію: “...Пожаром склон неба объят... / И вот аргонавты нам в рог отлетаний / трубят... / Внимайте, внимайте... / Довольно страданий! / Броню надевайте / из солнечной ткани! / Зовёт за собою / старик аргонавт, / взывает / трубой / золотою: / “За солнцем, за солнцем, свободу любя, / умчимся в эфир / голубой!..” / Старик аргонавт призывает на солнечный пир, / трубя / в золотеющий мир. / Всё небо в рубинах. / Шар солнца почил. / Всё небо в рубинах / над нами. / На горных вершинах / наш Арго, / наш Арго, / готовясь лететь, золотыми крылами / забил”.

Беручи до уваги концепцію З. Мінц, яка міфологему тлумачить як “гранично згорнутий знак тексту”[8; 75], наведемо семантичне навантаження міфологеми аргонавтів і взаємопов’язаної міфологеми золотого руна. Згідно з грецькою міфологією, Фрікс і Гелла, звинувачені за намовою злої мачухи Іно у неврожаї, мали бути принесені у жертву. Душа загиблої матері, з’явившись Фріксу уві сні, звеліла тікати за місто, де їх чекав чарівний баранчик “божественного походження, увесь вкритий золотим руном”[11; 149]. Саме завдяки йому діти врятувались від неминучої смерті, відтак семантичне ядро “спасіння” є домінуючим в образі-символі золотого руна. Схоже значення має міфологема аргонавтів. Їх похід зумовлений необхідністю Ясона зберегти прихильність богів, посісти несправедливо відібраний царський престол, нарешті — залишитися в живих, адже Пелій, дядько Ясона, був попереджений про загибель від рук племінника і наврядчи не скористався б нагодою його знищити.

Золоте руно стало основним символом не лише гуртка “аргонавтів”. Саме під назвою “Золоте руно” протягом 1906–1909 років у Москві виходив щомісячний художній і літературно-критичний журнал, який вирізнявся надзвичайно високим художнім рівнем і розкішним оформленням завдяки значним фінансовим коштам редактора-видавця Н. Рябушкіна. Перше півріччя журнал виходив російською і французькою мовами, був оздоблений позолотою. Редакція багато уваги приділяла як подачі текстового матеріалу, так і ілюстраціям

(зокрема Врубеля). Так, на замовлення були написані і розміщені портрети О. Блока, Андрія Белого та ін. Початок ХХ століття характеризувався очікуванням перетворень, яке видавалося можливим за допомогою мистецтва. Саме таку високу мету мав Н. Рябушкін, засновуючи журнал “Золоте руно”, який став непересічною подією і незабутньою сторінкою в історії культури модернізму. Підтвердженням тому є виставка у Третьяковській галереї, присвячена художній діяльності журналу, яка відбулася через сто років, на початку ХХІ століття, у 2008 році.

На нашу думку, концепція “аргонавтизму” Андрія Белого близька Ю. Яновському. Важливо усвідомлювати, що йдеться не про впливи, а про діалог на метафізичному рівні. Розглядаючи проблеми міжлітературного діалогізму, Л. Оляндер умовно виділяє такі три групи: прямі (безпосередній діалог письменника з письменником); непрямі (“опосередковані через тезаурус реципієнта діалоги між літературними явищами” [10; 22]) та змішані форми. Мабуть, у даному разі діалог Ю. Яновського і символістів є не безпосереднім, а радше опосередкованим діалогом однодумців.

Міфологема аргонавтів є організуючою у структурі роману “Майстер корабля” (1928) Ю. Яновського. За аналогією до грецького міфу про аргонавтів, творча група вирішує збудувати корабель-декорацію для фільму. Пісню про аргонавтів наспівує То-Ма-Кі під час творчої роботи над сценарієм фільму. Ця пісня виринає наче з глибин підсвідомості героя, який опинився на березі моря. Коли “тіло ніби застигає в нірвані... я співаю, бо я радий... ніхто мене тут не бачить: “Як аргонавти ті колись, / Покинемо свій дім. / Ту-тум, ту-тум! Ту-тум, ту-тум! / За руном золотим [15; 42]”.

На думку Л. Кавун, у романі реалізується одна з фундаментальних утопій, пов’язана із локалізацією ідеалу у віддаленій часовій перспективі та в далекому просторі. Міфологізація дозволила Ю. Яновському більш глибоко і тонко виразити свою свідомість (чи підсвідомість?), створити свою неповторну модель світу — свій міф про світ, мислячи себе всередині цього світу, оскільки художній твір містить в собі “особистісне естетичне ставлення автора до цього світу [6; 25]”. Символи ніби “нарошують” додаткові смисли, уводять даний твір у широкий культурний контекст. “Хочу дати так матеріал, щоб у кожного читача виріс в уяві свій окремий будинок художнього впливу [15; 41]”,



— промовляє Ю. Яновський устами свого персонажа, передбачаючи множинність інтерпретацій власних багатовимірних творів.

Авторові “Майстра корабля” неодноразово закидали у надмірному “перевантаженні” сюжетними лініями, що створює певну хаотичність оповіді. Ю. Лотман, аналізуючи складні сюжетні літературні твори, прагнув знайти в них щось таке, що відносно сюжету виконувало б роль цементуючої ланки. Цю роль, на його погляд, відіграють “кліше” або архаїчні сюжетні моделі. Вчений гадає, що підвищення різноманітності сюжетів могло б призвести до повної руйнації оповідної структури, якби це не компенсувалося клішуванням і актуалізацією архетипних сюжетних моделей. На нашу думку, в основі світобудови роману “Майстер корабля” лежить космогонічний міф — побудова корабля як символу перетворення хаосу на космос і засобу переходу до іншого, передовсім, духовного світу. Образ корабля є символом втілення творчого начала в людині, розбудженій до нового життя, символом будівництва нового суспільства за іншими, кращими, гуманнішими законами.

У творчому мисленні Ю. Яновського синтезувалися образи з різних міфологій: античної, біблійної, східної. Але таке комбінування є органічним у художньому світі “Майстра корабля”. Багатовимірність смислів міфологем і водночас відносна стабільність провідних подієвих і семантичних домінант “пояснює їхню здатність вступати у процесі літературного функціонування у складні структурно-змістові стосунки, переплітаючись, взаємопроникаючи і доповнюючи одне одного [9; 181]”.

Корабель символічно втілює своєрідну програму духовного відродження українців, їхній власний шлях розвитку, з оперттям на цінності справжні, вивірені часом. Власне, роман Яновського став своєрідною сходинкою в усвідомленні українською людиною себе як частини певної нації. Ю. Яновський створює свій міф відродження України, в якому провідну роль відіграє творча, цілеспрямована людина-культурний герой, деміург нового гармонійного духовного, морально-етичного світу. Відродження країни неможливе без відродження окремо взятої особистості. Ю. Яновський через психологічно складні характери То-Ма-Кі, Тайах, Сева показує, наскільки важко віднайти гармонію із собою, зі світом. У центрі твору — людина, її прагнення усвідомлення свого місця у світі, національної самоіден-

тифікації. Шлях цей пролягає через численні випробування долі, усвідомлення і спокуту гріхів, моральне і духовне очищення. Духовною опорою гармонізації має стати відчуття спільної приналежності до роду, орієнтування на загальнолюдські цінності. Захоплюючись родовою, природною людиною, саме у поверненні до джерел, до національного коріння митець вбачає основу світової гармонії і душевного спокою людини. Біблійні ремінісценції, міфологеми античної міфології кодують головний пафос твору — спасіння і оновлення нації. Золоте руно, якого шукали давньогрецькі аргонавти, теж є символом спасіння, а відтак похід українських аргонавтів є надзвичайною місією спасіння роду / народу.

“Міфи містяться у пам’яті людини, як інструменти у кузні: для роботи, а не для збереження. Міфи обираються за принципом побудови нової естетичної структури [14; 246]”, — писав В. Шкловський. Ця ідея має перегук з думкою Ю. Лотмана про те, що у художньому тексті превалює здатність генерувати нові повідомлення, а не просто їх передавати. Саме такими текстами є розглянуті нами твори.

Підсумовуючи, зазначимо, що відчуття “межі”, за якою має відкритися дещо принципово нове, стало певним об’єднуючим Ю. Яновського і російських символістів фактором. Міфологема аргонавтів мала потужний вияв у культурно-естетичному дискурсі символізму, у їх “тексті життя”. Її актуалізація / рецепція свідчить про незгасиме прагнення духовної і творчої свободи як символістів, так і Ю. Яновського, яскравого представника неоромантиків. Спасіння — головний мотив, який зближує віддалених у часі і просторі митців. На наш погляд, перспективним видається дослідження творчості Ю. Яновського у контексті світової літератури, вивчення інтертекстуального рівня його творів, адже це сприятиме визначенню національної своєрідності і авторської самобутності неперевершеного майстра слова.

#### Список використаних джерел

1. Антонич Б. — І. Національне мистецтво // Антонич Б.-І. Твори. — К.: Дніпро, 1998. — С. 467–476.
2. Лавров А. В. Мифотворчество “Аргонавтов” // Миф — фольклор — литература: сб. научн. ст. / отв. ред. Базанов В. Г. — Ленинград: Наука, 1978. — С. 137–148.

3. Лотман Ю. М. Проблема исторического факта // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство — СПб., 2004. — С. 335–339.
4. Лотман Ю. М. Символ — ген сюжета // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство — СПб., 2004. — С. 220–240.
5. Лотман Ю. М. Три функции текста // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство — СПб., 2004. — С. 155–163.
6. Маслова В. А. Филологический анализ художественного текста: учебное пособие. — Минск: УНІВЕРСІТЭЦКАЕ, 2000. — 173 с.
7. Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. — СПб.: Искусство — СПб., 2000. — 784 с.
8. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. — СПб.: “Искусство — СПб”, 2004. — 480 с.
9. Няму А. Традиционные сюжеты в общекультурном универсуме // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту: зб. наук. праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя / гол. ред. Черноіваненко Є. М. — Одеса: Астропринт, 2003. — С. 166–182.
10. Оляндер Л. Проблеми міжлітературного діалогізму: компаративістський аспект // Літературознавча компаративістика: навч. посібник / під. ред. Р. Гром’яка. — Тернопіль: Ред. — вид. центр ТНПУ, 2002. — С. 20–29.
11. Парандовський Я. Міфологія / пер. з пол. О. Ленік. — К.: Молодь, 1977. — 232 с.
12. Приходько И. С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. — Владимир: Владимирский государственный педагогический университет, 1999. — 80 с.
13. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Образ. Символ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М.: Прогресс — Культура, 1995. — 624 с.
14. Шкловский В. Б. “Миф” и “роман-миф” // Шкловский В. Б. Избранное: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1983. — Т. 2. — С. 246–278.
15. Яновський Ю. Майстер корабля // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація / упоряд. В. Панченко. — К.: Факт, 2002. — С. 11–177.

*Наталя Кердівар*



**РОМАН М. ТРУБЛАЇНІ “ГЛИБИННИЙ ШЛЯХ”:  
ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ**

*У статті розглядаються особливості поетики роману “Глибинний шлях” М. Трублаїні. Акцент зроблений на композиційній побудові роману. Виділено основні форми наратора у системі романної оповіді письменника. Увагу концентрують питання побудови опозиційного ряду, ґрунованого конструктивним та деструктивним типами героїв.*

**Ключові слова:** *романтичний герой, конструктивний / деструктивний герой, наратор.*

*The poetics peculiarities of novel “The Deer Way” is considered in the article. The accent is done on the division of constructive and destructive heroes’ types. The narrative novel structure is done.*

**Key words:** *constructive / destructive hero, narrator, romantic hero.*

Бурхливий період розвитку літератури нової доби, точніше 20–30-х років ХХ століття, вимагав творення нових координат, нового типу особистості у нових суспільних обставинах. Когорта письменницької еліти прагнула реалістично відтворювати життя у формах нового методу, яким став на той час метод соціалістичного реалізму. Згодом нова форма ідеалу моделюється і поступово переплітається в єдине ціле з поняттям дійсності. Забезпечення культурного і соціального зросту радянської людини початку ХХ століття тісно пов’язується з розвитком наукової сфери суспільного життя, у площині якого реалізувались утопічні мрії про досконалість: технічний прогрес, опанування нових земель, урбанізація і т.п. Тож не випадково саме у цей час формуються нові для української літератури жанри науково-фантастичної літератури як естетичної реалізації соціальної утопії. Тож література і відформовує нові типи героїв-розвідників, шукачів пригод, винахідників і т. п.

Микола Трублаїні, автор багатьох оповідань, повістей і, нарешті, науково-фантастичного роману, належав до тих письменників, які

поринули у світ пригод і фантастики у реалізації своїх мрій, думок і уподобань. Крім того, писати про життя молоді, будівництво нової держави виявилось для Трублаїні у значній мірі неповною реалізацією своїх сил і думок.

Роками створення роману “Глибинний шлях” вважається період 1939–1941 років. У 1938 році письменник закінчив науково-фантастичну повість “56-та паралель”, яка протягом усього року друкувалась в дитячому журналі “Знання і праця”.

Повість “56-та паралель” не задовольнила автора. Не поспішаючи з виданням цього твору окремою книжкою, він узявся за її доробку. Робота була досить ґрунтовною. Письменник поглибив і ускладнив лінію розходжень між персонажами в процесі побудови підземного глибинного шляху, детальніше показав методи дій шпигунів, диверсантів, увів нових персонажів, дещо змінив роль головного героя. Так на основі повісті “56-та паралель”, протягом 1940 року був закінчений науково-фантастичний роман “Глибинний шлях”, перша частина якого була надрукована 1941 року в “Літературному журналі” (№ 1, 2, 3, 4).

Повне видання роману у скороченому вигляді вийшло 1948 року в Харківському книжково-газетному видавництві за редакцією письменника Ю. Шовкопляса.

Аналізуючи роман “Глибинний шлях” М. Трублаїні, ми спостерегли певну закономірність композиційної побудови, пов’язану зі способами розкриття характерів персонажів. Герої роману складають ряд опозиційних варіативних пар. Основний стрижень, головну опозиційну пару, яка наскрізно пронизує твори прозаїка, становить представницька пара — конструктивний — деструктивний герої. Перший варіант включає тих персонажей, які втілюють риси Правильності, Добра, Чесності, Патріотизму, Вихованості, Сміливості, другий інваріант — Зло, Злочин, Підступність, Зраду тощо. В аналізованому романі, за задумом письменника, найголовнішу сходинку у структуроутворенні займають герої Макаренко і Самборський. Вони втілюють основний задум твору і спочатку складають собою один нерозривний образ, що замислюється як індивідуальна сила, навіть надсила з неймовірними здібностями, яка може лише самознищитись. Проте поєднання героїв у єдине ціле та надання їм можливостей володіти практично необмеженою силою призвело б до часткової руйнації

самої структури пригодницького твору, основу якого складають сенсаційні моменти, події, повідомлення, що мають створювати сильне враження. Тому, використовуючи елементи гри, письменник демонструє роз'єднання “єдиного” героя з метою створення захоплюючої оповіді. Так, він вдається до деструктуризації: відбувається роздвоєння, навіть розчленування образу на два різні полюси. Читач відчуває це ще на початку роману. Макаренко і Самборський, які належать до основної ланки конструктивних героїв, в основну сюжетну канву вплітаються в доволі суперечливій формі. Між ними не спостерігається того єднання, яке зазвичай притаманне однодумцям. Єдність героїв простежується саме через роздвоєння, яке на початку твору набирає форми оповіді. Письменник навмисне робить акцент на цих “приятелях”. Слід відзначити, що початкові їх характеристики зосереджені у першу чергу на таких якостях героїв, як моральна сила, наполеглива відданість роботі, покликання.

Подібне розділення мало б досить простий за своєю структурою характер, якби автор розділив одного героя на дві подібні частини. Проте письменник створює варіативну пару, кожний член якої має коло своїх прибічників, що і створює полюси їх протилежності, навколо яких групуються усі інші персонажі.

У визначенні сюжетної лінії Макаренка зазначимо, що герой зображений у різних ракурсах: соціальному, громадянському та інтимному, оскільки, поза всім він виступає ще і складовою основного любовного трикутника роману: Макаренко — Ліда — Барабаш. Саме з цього трикутника розпочинається моделювання сюжету, створення певного настроєвого ладу роману.

Таким чином, боротьба суперечностей протягується до кінця роману. Інша сюжетна структура знищила б основний елемент даного жанру — інтригу. Проте створене автором протистояння лише зміцнює таку основу твору і захоплює читача. Постійно присутнє протиборство двох сил, їх постійне перетворення з одного варіанту в інший, до того ж цілком раптове, не дають читачеві змоги вийти зі стану постійної напруги. Реципієнт постійно намагається обґрунтувати і зрозуміти психічні стани героїв, віднайти істину, яку автор “ховає” за елементами інтриги, протягування та згущення часу, ігрових ситуацій тощо. Поширеним у романі залишається і авторське тяжіння до контрастування, що посилює опозиційну композицію, яка утворює

пари не тільки в дихотомії конструктивних і деструктивних персонажів, адже вони виділяються і в конструктивній позиції.

Розглядаючи попередні твори письменника, ми довели продуктивність застосування ним амбівалентної композиційної структури: конструктивний герой — деструктивний. Саме вона діє у текстах “закритого типу” (автор іде за створеним колись планом, змінюючи лише імена деяких героїв, завдання та послідовність сюжетотворення, вибудовує ефекти так, щоб вони могли збудити у читача відповідні емоції у належні моменти: хвилювання чи безнадію, страх або жаль). Розглядаючи особливості сюжетотворення романної структури, ми відмітили, що відбувається своєрідна еволюція характерів і вчинків героїв, більш змістовнішим стає коло проблем, збільшується обсяг кількісного складу. “Закритість” твору залишається незмінною, але деструктивний герой дещо видозмінюється — він певним чином ускладнюється і до певного часу виконує роль абстрактного невпізаного героя. Так, не називаючись, він залишається постійно присутнім і постійно діючим, читачеві він нагадує про себе лише вчинками, без вказівки на конкретну особу. Він умовно “клонується”: через неможливість віднайти замаскованого письменником деструктивного героя, читач за допомогою інтригуючих ситуацій, перекладає підозру у зраді з одного героя на іншого. Спочатку викликають подив дії Макаренка, згодом — дивують вчинки Самборського, а іноді читач приходить до думки, що обидва герої непричетні до ганебних вчинків, або ж навпаки. Тому деструктивний герой і виконує роль абстрактного, невідомого і таємничого персонажа, чого передусім і вимагає жанрова специфіка твору.

Роль конструктивного героя при цьому виконує оповідач, або ж наратор, який оточений певною кількістю людей, які не викликають підозри у читача і стають стрижневим елементом у сюжетотворенні (наскрізно проходить збірний образ “ми”, створений ще у попередніх творах). Це Тарас Чуть, що подав ідею будівництва підземного коридору і професор Довгалюк, який втілює її у життя. Достатньо індивідуалізовані, обидва герої залишаються для читача носіями лише позитивних рис. Структурні лінії Тараса і професора Довгалюка виступають, з одного боку, досить схематичними, а з другого — ядром, від якого починають відлік усі подальші події.

Так, залишаючись ніби іноді осторонь, обидва персонажі створюють певний “всезнаючий” простір оповіді. Давши поштовх для роз-

витку подій, вони у деяких ситуаціях відходять на другий план — в позицію споглядання, і можливість втручання у них з'являється лише у моменти необхідності зміни того чи іншого розвитку подій. Але головна роль у цій грі залишається за оповідачем або ж наратором, який фокусує усі події і умовно кажучи “переводить стрілки”. На його ролі зупинимось більш докладно.

Основна функція наратора, — у даному випадку її можна означити як комунікативну, — полягає у створенні позитивної взаємодії між автором і читачем. Створюється так званий взаємодіючий механізм між текстом та реципієнтом: останній репрезентує закладені у тексті значення як своєрідний колись пройдений досвід свого життя. Тобто, як зазначає У. Еко, “текст існує як множинність значень, на його глибинному рівні, і через свою двозначність пропонує кожному читачеві власний напрям розв’язання текстуальних загадок. Він є лише *пропозицією* для реципієнта — як у загальноживаному значенні цього слова, так і в термінологічному, адже пропозиція для лінгвістів — це смисловий інваріант речення, його протосхема, елемент його глибинної структури, яка стає основою реального висловлювання” [2; 8]. Як наслідок, вимальовується схема, в якій читач репрезентує сприйняття побаченого або ж прочитаного тексту. Тобто, текст тут існує як “вільний простір цитації, де майже кожне слово постає як слід уже прочитаного, баченого, здійсненого, пережитого” [2; 8].

Роль оповідача у структурі роману М. Трублаїні займає чи не найголовнішу сходинку. Його образ провокує метанаративну структуру роману, яка вибудовує ситуацію, у котрій “текст спонукає читача замислитися над тим, що і як він розповідає” [2; 15]. Зацікавленість і захопленість реципієнта створюється за допомогою свого часу недоказаних або ж прихованих ситуацій, які призводять до протягування у часі, своєрідного сюжетного пролонгування: зникнення і згодом виникнення.

Аналізуючи моделі комунікативних рівнів оповідного твору, літературознавець В. Шмід наголошує на таких оповідних структурах, які складаються з авторської та нараторської комунікацій. До авторської комунікації він зараховує як автора так і читача, які інтерпретуються в конкретній і абстрактній площинах. Першими виявляються конкретні постаті — автор як реальна історична особа та читач — особа, яка існує незалежно від прочитаного нею твору. Абстрактна позиція



автора є досить нечіткою і передбачає велику кількість трактувань і пояснень. Аргументуючи її значення, В. Шмід зупиняється на визначені Ж. Женетта: автор, якого “мають на думці” — це все те, що сповіщає нам про автора текст” [3; 50]. Основними рисами авторської комунікації він виділяє “вигадування” подій із ситуаціями, героями, діями тощо. Таким чином, абстрактний читач створюється конкретним автором — це певне “уявлення” про “отримувача” [3; 58].

Тепер звернемося до тексту роману, щоб простежити, яким чином образ наратора відповідає зазначеним характеристикам. З самого початку твору образ Олекси Кайдаша визначається як постать оповідної та оповідаючої особи з чітко вираженими рисами індивідуальної особистості. Тобто, заявлений персонаж виступає у ролі головного героя роману (автодієгетичний наратор). Він відіграє не останню роль у розвитку основної ідеї твору, оскільки одним із перших дізнається про вигаданий Тарасом Чутем проект, окрім того, разом зі своїм редактором виступає ініціатором впровадження ідеї в життя — спільно з Антоном Черняком своєчасно і в потрібному місці виголошує зміст написаного хлопцем листа, надалі залишаючись до певного часу спостерігачем. Так, під час впровадження ідеї будівництва шляхопроводу наратор виступає у дієгесисі (дієгесис — оповідний світ) як суб’єкт, який паралельно з цим переплітається з роллю об’єкта оповідної історії. Важливу дієгетичну роль відіграє наратор як співбесідник і спостерігач кожного з головних персонажів окремо. Особливо відчутним є його вплив у розвитку інтимної лінії роману, де він виступає не тільки як персонаж, який переживає разом з героями їхні життєві колізії, переймається їхніми уявленнями та цінностями, а й відіграє чи не найголовнішу роль у збереженні почуттів між ними. Задіяний в усіх сферах оповіді, наратор залишається винятковою особистістю, яка володіє певними чеснотами, наділена моральною силою, виділяється наполегливою відданістю собі, своїм друзям, підлеглим, країні.

У дії оповідної особи вкладено основне завдання самого автора. Це дає можливість вбачати його присутність та відчувати свідомий чи несвідомий задум, який і здійснюється у творі.

Відмітимо, що в образі оповідної особи письменником вибудована чітка прагматична лінія. Наратор постає як домінанта серед загальної кількості героїв і позбавляється будь-яких негативних впливів, думок, вчинків, діянь. Автор “відводить” від нього можливість підозри як з

боку читача, так і з боку головних персонажів. Він лише керує глобальними подіями і збоку спостерігає за їх виконанням, дозволяючи собі у деяких випадках самотійно втручатися у їх перебіг та стимулювати розвиток. Чітко і лаконічно письменник подає характеристику оповідної особи: “Людина, яка вміє писати нариси, людина, яка знає стенографію, дві мови, людина, яка добре володіє фотоапаратом, самотійно їздить на мотоциклі, переносить качку на літаках, пароплавах, автомобілях і верблюдах, а крім того відзначається великою цікавістю до всього, що її обходить і не обходить” [1; 188].

Таким чином, ми відстежуємо основний рух авторської свідомості у романі. Вибудовані варіативні частини створені за допомогою побічних ситуацій, що збагачують розповідь непередбачуваними подіями, дають можливість відчутти оригінальність кожної оповіді зокрема.

Так, узявши на себе відповідальність за долі головних персонажів, оповідач виконує інтеграційну функцію: він сполучає між собою усі основні сюжетні лінії, репрезентує себе як миротворця і просто товариша, розвідника і першоздобувача.

Отже, залишивши на домінантному рівні той склад героїв, які активують позитивний вплив на читача, автор лише час від часу змінює їх, надаючи більш широких можливостей. Умовно поєднуючи в єдине ціле вибудовану композиційну структуру, письменник у сюжетній основі роману дещо видозмінює опозиційні зв'язки між героями. Деструктивні варіанти виконують роль абстрактного героя, який, у свою чергу, умовно розбивається на певну кількість персонажів, чого не відчувалось у попередніх творах. Вузли, які об'єднують конструктивних та деструктивних героїв, розчленовуються на більш складні структури, завдяки чому художній твір набуває ширшого змісту, а вчинки героїв — об'ємнішого масштабу. Вагомого результату автор досягає завдяки створенню комунікативної структури, яка складається з авторської та нараторської комунікацій, що дає можливість для створення факультативного героя. Останній поєднаний в єдине ціле з оповідним персонажем — і як абстрактним автором, що виступає і як об'єктивна, і як суб'єктивна основа, тобто існує у творі і реконструюється читачем [3; 42], і як наратором. Така архітектоніка твору дає можливість відчутти його новий зміст та більш ширшу змістову роль. Вона засвідчує письменника як великого майстра пригодницького сюжетотворення.

Будова твору дозволяє стверджувати, що роман має своєрідне кільцеве обрамлення. Кожна новостворена ситуація, поява нового героя, вирішення будь-якої проблеми, мають пролонговане у часі завершення та певну динаміку характерів. Наприклад, у третій главі першого розділу не другорядної ваги у створенні інтриги набуває образ невідомого злодія, який через вікно увірвався в дім Шелемех. Сюжетна лінія невідомого побудована таким чином, щоб заінтригувати не лише читача, але і самих героїв, і настільки ненав’язливо, що сам адресат, забувши про цей випадок і потрапивши на його виконавця через великий проміжок часу, відчуватиме враження і подив від його появи. Таким чином відбувається протягування крізь час і цілого ряду інших сюжетних ходів. Єдиним натяком на зацікавленість злодія заняттями головних героїв, у даному випадку дослідницькими роботами Ліди Шелемех, стають кинуті похапцем її братом Станіславом слова, що ворог не поцупив нічого цінного, бо заліз у стіл, де знаходилися тільки його і Лідині папери. Далі автор послідовно вибудовує систему головних ходів персонажів, залишивши згаданий сюжет як елемент побічної ситуації. Згодом з’ясується, що саме невдале викрадення паперів і стало основною метою злодія. Розкриття злочину автор змальовує лише наприкінці роману: він знову вдається до програвання давніх подій, проте на цей раз з уже остаточним їх вирішенням. Таке вдавання до кільцевої системи можна інтерпретувати як один із елементів гри у художньому тексті. І тому реципієнт, зіткнувшись наприкінці твору з забутою вже ситуацією, розуміє, що вона є відповіддю на ті питання, які виникали у нього впродовж усієї художньої подорожі.

Створені у романі опозиційні схеми діють не лише на сюжетно-композиційному рівні: важливу роль відіграють деталі, подробиці, що контрастують між собою.

Прослідкувавши еволюцію героїв конструктивного ряду, звернемося і до їх деструктивної опозиції. Як ми вже зазначали, деструктивному герою у творі притаманна абстрактна позиція: читач більшу частину роману стикається з таємним ворогом, не знаючи, ким він є насправді. Завдяки такому розвитку подій автор створює ще одну ігрову модель — модель героя-загадки. Наш герой залишається таємницею для всього оточення. Згодом, через певний проміжок часу, підозра падає на Ярослав Макаренка. Так автор, відволікаючи

увагу читача, змушує його постійно напружуватись у розгадуванні наступних таємниць, переводити інтригу з багатьма невідомими у іншу несподівану площину. Кількість підозрюваних збільшується з нанизуванням різноманітних “криміногенних” ситуацій у різних місцях: квартирі, потязі, літаку і т. д. Знову і знову автор створює ігрові ситуації, в які втягує читача. Завдяки протягуванню у часі, подрібненню подій, низка невідомих героїв мала би приутаємничуватись до самої розв’язки твору. Але роль, яка покладена на оповідача, не дозволяє затягувати ситуацію на довгий проміжок часу. “Суб’єкт, що перебуває у часовому вимірі, усвідомлює серйозність і складність своїх рішень, але водночас він усвідомлює, що він повинен вирішувати, що саме він — той, хто повинен вирішувати, і що цей процес пов’язаний із нескінченною низкою необхідних рішень, прийняття яких стосується всіх інших людей” [2; 166].

Головною постаттю у деструктивній лінії роману виступає колега Кайдаша, підлеглий головного редактора Черняка Догадов. Навколо нього, відповідно до моделювання деструктивного героя, також групується певна незначна низка персонажів.

Роль механізму, що включає дію злочинного угруповання, виконує “недолугий і недорозвинений” комендант будинку Черепашкін. Він стає чи не найголовнішим елементом інтриги. Постать Черепашкіна з самого початку вкрита таємничістю та дивує обидві сторони — і адресанта і адресата — своєю непередбачуваністю. Письменник формує його особистість у декількох представницьких ролях. Перша з них — у ролі коменданта будинку, у якому відбувається зібрання товариства науковців на вечері фантазії професора Довгалюка. Недолугість героя не дає змоги реципієнтові вгадати в ньому злодія. Ставлення до його особи не більше ніж до пересічної постаті, звичайного коменданта, який з невідомих причин створює безліч проблем зібраному товариству: намагається вигнати їх із території дендрарію, далі замикає їх там, викликавши представників правопорядку. Для виділення героя із загальної маси автор наділяє його відмінними від інших фізичними та моральними рисами: для контрасту він надає Черепашкіну писклявий голос, виділяє невеличкий зріст та товсту поставу, руді вуса. Різко виражену протилежність виказує його звичайна невихованість, що особливо гостро відчувається на фоні зібраних на науковому вечорі інтелігентних осіб (перша частина 5, 6, 7, глави). Прагнення на-

уковців порозумітися з недолугим комендантом не дає бажаних результатів. Згодом ця пересічна постать другого плану цілком виходить з поля зору читача, якого турбує насамперед будівництво шляхопроводу, боротьба двох колишніх приятелів.

Події розгортаються зовсім не так, як їх передбачив реципієнт. У несподіваному ракурсі вони повертаються знову, що лише посилює зацікавленість. Інтригою для читача стає зміна прізвища, зовнішнього вигляду та стану героя — “переляканого” і “недолугого”: “Цей чоловік сидів непорушно, *втупивши очі в стіну*. Ніщо в ньому не свідчило про якусь думку. Навпаки, *відчувалась невимовна тупість*” (виділення моє. — Н. К.) [1; 320]. Несподівані метаморфози Черепашкіна активізують зацікавленість і тих персонажів, які до цього знали його. Так, наратор звертається з питанням до слідчого: як могли з людиною статися такі різкі зміни. У науковому літературознавстві такий прийом звертання називають змішуванням абстрактного і фіктивного читачів. В. Шмідт під поняттям абстрактного читача розуміє адресата або ідеального реципієнта, що припускається автором, фіктивним читачем для нього стає адресат або ідеальний реципієнт наратора [3; 98]). Першим стає читач, другим — умовна особистість, до якої звертається наратор. Тобто, в першу чергу ці перетворення, які відбуваються з Черепашкіним, сприймає ідеально створений автором реципієнт, в другу — так само ідеально відтворений реципієнт, але з приналежністю до самого наратора. Абстрактний сприймається як “внутрішньотекстовий” читач, який обов’язково поєднується з конкретним, який у свою чергу виступає як глядач або слухач. Саме тому постать Черепашкіна довгий час залишається “чистою” для основної частини героїв. Такий прийом автор застосовує для певного “прикриття” дій Черепашкіна, його основної місії.

Такий перебіг подій тримає читача у постійній напрузі, бо справжнє розвінчання героя відбувається лише наприкінці твору, коли Черепашкіну нарешті вдається виконати свою злочинну диверсійну роботу. Усі вчинки Черепашкіна, які починають відлік з нічного перебування в квартирі брата і сестри Шелемех, з’ясовуються лише тоді, коли читач на такий розвиток подій уже не сподівається. Адже авторові, який створив образ недотепи, вдалося обманути читача. Пройшовши наскрізно через увесь твір, Черепашкін яскраво зафіксував собою одного із представників лінії деструктивного героя, головним

виразником якого у творі став Догадов. Цей герой виступить у протилежній іпостасі — як розумна інтелектуально розвинена особистість.

Таким чином створений М. Трублаїні напередодні Великої Вітчизняної війни роман “Глибинний шлях” став завершальним етапом у становленні українського прозаїка, який заявив про себе як письменник-фантаст. Насичений пригодницькою реальністю твір відповідав тим попитам, які очікував читач. Причиною створення такого типу роману стало бажання подати молодому поколінню взірць для наслідування. Більшість героїв постає в таких ситуаціях, у яких вони мають змогу найбільш повно виявити себе і свій характер. “Підлітки, — стверджував митець, — ще не озброєні знанням, особливо сміливі, хоча мало не завжди їх задуми надто фантастичні, практично нездійсненні. Але не може бути ні великого інженера, ні видатного хіміка, ні славетного лікаря, якщо вони не обдаровані здатністю до фантазування...” [1; 204].

#### Список використаних джерел

1. Трублаїні М. Твори: У 4-х т. // Микола Трублаїні. — К. : Молодь, 1956. — Т. 3. — 576 с.
2. Умберто Еко. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів // Умберто Еко. — Лівів : Літопис, 2004. — 383 с.
3. Шмідт В. Наратологія // Шмідт В. — М., 2003. — 450 с.

**О. С. Дмитрук**



**ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ  
У ТВОРАХ ЮРІЯ КОСАЧА**

*У статті авторка аналізує варіанти національної ідентичності героїв оповідання “Голос здалека” та повісті “Еней та життя інших”; досліджує особливості процесу ідентифікації протагоністів та типи поведінки, що формуються як результат.*

**Ключові слова:** національна ідентичність, протагоніст, творчість Юрія Косача.

*In the article the author analyses variants of heroes’ national identity in Yurii Kosach’s story “Voice from far away” (“Holos zdaleka”) and his novel “Eney and others’ lives” (“Eney ta zhyttia inshyh”); she also investigates the features of heroes’ identification processes and their types of behaviour formed as a result.*

**Key words:** national identity, protagonist, Yurii Kosach’s works.

В останні роки дослідження проблеми національної ідентичності у літературознавстві не втрачає своєї актуальності, адже значна кількість питань, пов’язаних зі з’ясуванням концепції самототожності, досі залишається не виписаною. Однак перші кроки вже зроблено. Так, 2000 року було видруковано монографію Стефанії Андрусів “Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х рр. ХХ ст.”, у якій авторка вдається до семіотико-міфологічного аналізу західно-українських літературних та культурних текстів 30-х рр. ХХ ст. Юрій Мариненко, як і автор цієї статті, окреслює проблему національної ідентичності у повісті Ю. Косача “Еней та життя інших”.

Ставиться за мету встановити і описати проблему національної ідентичності в оповіданні “Голос здалека” та повісті “Еней та життя інших” Юрія Косача. У центрі уваги поставлено те, як на рівні сюжету та образів головних героїв закладаються автором різні варіанти національної ідентичності та як вони виявляються. Об’єктом дослідження обрано процес інтелектуально-містичного самовизначення протаго-

ністів у національному питанні. Обрано саме ці тексти письменника, бо, вважаємо, що в них виразно виписано згадану проблему і можна окреслити деякі штрихи для порівняння способів вияву національної тотожності окремих героїв цих творів, які у чомусь є суголосні один з одним, а почасти й протилежні. Для аналізу й зіставлення взято концепції національної ідентичності “інжиніра Ч...” (“Голос здалека”), оповідача Енея та Галочки (“Еней та життя інших”). Ми оминули увагою такі значимі образи філософської повісті Ю. Косача, як Микола Ірин, Божок та професор Кравчук, тому що їх позиції, на нашу думку, не надаються до однорівневого (одноплосинного) порівняння із позиціями героїв, названих вище; адже привертають увагу чіткістю свого словесного представлення, з одного боку, та беземоційністю, відсутністю чуттєвості, з іншого. Це переважно раціональні, логічні вибудовані теоретичні концепції, що виражаються дискурсивно (особливо історіософська система поглядів професора Кравчука).

Оповідання “Голос здалека” вийшло 1937 року у Львові (збірка новел “Клубок Аріядни”). Як і в повісті “Еней та життя інших”, сюжетна історія подається від першої особи, а оповідачем стає нащадок українського старовинного шляхетського роду (його представники були в найближчому оточенні І. Мазепи), син високого урядовця, емігранта, а на час оповіді після війни та під час існування УНР, очевидно, мешканець Сен-Луї (Франція). На прохання свого приятеля оповідач іде до лікарні познайомитися із чоловіком, який має таке ж прізвище, як і в нього. Виявляється, що пацієнт ніколи не бачив України і нічого не знав про своє українське походження, і лише в кінці оповідання з’ясовується, що він — *“нащадок мазепинця Ч..., засланого на віки в Вологодську губернію”* [8, 64]. Однак хворий усе життя був несвідомим українцем. Як і Галочка з повісті “Еней та життя інших”, він не мав чуттєвого досвіду переживання українського, проте, на відміну від неї, навіть не мав теоретичних знань про Україну, оскільки народився на півночі Росії у звичайній *“московській родині, що з Україною не мала й не могла мати нічого спільного...”* [8, 61]. Герой ставиться автором в умови життя середньостатистичного російського інтелігента. Згодом несподівано у нього з’являються видіння: спочатку козацької армії, через якийсь час він бачить *“дивно реконструйовану сцену арешту Войнаровського, що мав місце в Гамбурзі...”* [8, 63]. Прикметно те, в якому стані ці марення являлися “інжинірові Ч...”:



перше трапилося у розпалі битви, яку, однак, він пам'ятає у найменших деталях, але разом із тим не заперечує припущення оповідача про те, що це була галюцинація — його не цікавить, як це виглядає збоку: *“Можливо, називайте її, як хочете”* [8, 62]. Якби це видіння не було першим, його можна було б назвати хворобливим, однак видимих причин для цього (стресів, трагічних подій у житті, спадковості) Ю. Косач не подає. Можна вважати його містичним осяянням, але не тим, що викликається штучно, бо герой не наділений захопленням якимись оккультними вченнями, зацікавленням медитаціями чи практикуванням будь-яких інших технік, що могли б викликати видіння. Ті сценopodobні галюцинації, які *“інжинір Ч...”* називає *“віднайденням себе в минулому”* [8, 61], у потрактуванні Ю. Косача, припускаємо, стають проявом пам'яті роду, голосом юнгівського колективного несвідомого, що підтверджує і наступна ситуація: *“Оповідали мені, що я півтора місяця находився у предивному стані — спав і, коли прокидався, не володів собою, безупину щось верз якоюсь зіпсутою російською мовою, маячив, мене мали за божевільного”* [8, 62]. Для другої візії (арешт Войнаровського в Гамбурзі) з'явилися реальні підстави — важкий фізичний і моральний стан героя: голод і, як наслідок, виснаження. Тілесні страждання тут одразу переводяться в символ: вказують на виснаження духовне, що було наслідком тяжких внутрішніх переживань. Крім того, був вже й попередній досвід марення: *“Ця ніч була якби продовженням тієї першої візи...”* [8, 63]. Теорія національної ідентичності, родової пам'яті моделюється Ю. Косачем за схемою філософської системи К. Г. Юнга. Героєві сновидні екскурси в минуле виглядають символами, через які проявлялися архетипи національної культури [11, 404], виносячи на поверхню досвід попередніх поколінь, що передавався від роду до роду і настільки накопичився, що не міг не проявитися, змусивши героя по-новому віднаходити самого себе, розуміти себе іншого: [Оповідач:] *“Чи не йде тут саме про пробудження голосом іздалека вашої української свідомості?”* — [Інжинір Ч...:] *“Ви вгадали. Саме про те”* [7, 61]. Крім того, свідоме героя не повстало проти цього, а навпаки, як і в Юнга, суміщалось із несвідомим, не порушуючи заданої цілості: *“Я чув той голос іздалека, не як щось накинене, чуже мені, я не ворохобився проти нього, не заперечував його, бо, ви розумієте, я відчув, що не можу без нього жити, що я самий суголосний йому, що він мені близький, рідний”* [8, 58]. Таким

чином він заперечив і припущення оповідача про те, *“що, можливо, тут має місце вже нез’ясований як слід, замовчуваний наукою випадок мандрівки душ”* [8, 58].

Отже, введення у структуру оповіди цих галюцинаціїї потрібне було авторові для вияскравлення критеріїв, яких його героєві виявилось достатньо для того, щоб повністю відбувся процес ідентифікації його з українською нацією:

1) козацтво, яке є *“сутнісним проявом персоналізму в українській історії”* [11, 407], зокрема, його представник Войнаровський, який був соратником і небожем Івана Мазепи. До того ж в останньому видінні люди говорили про Мазепу. Значить, саме до цієї людини, що була далеким предком та гетьманом, з яким пліч-о-пліч боролися його пращури, зводяться усі підсвідомі *“спалахи”* героя. Саме ці дві історичні постаті були введені автором для підкреслення опозиційності двох націй — російської та української. Іван Мазепа досі вважається зрадником, Андрій Войнаровський брав участь у створенні антиросійської коаліції, 12 жовтня 1716 року був захоплений агентами Петра I в Гамбурзі і переправлений до Росії [3];

2) мова. Говорити *“зіпсутою російською мовою”* для *“інжиніра Ч...”* означає говорити саме українською, тобто його рідною. Мову вважають посередником, через який можливе виявлення архетипів національної культури.

*“Віднайдення себе в минулому”* в концепції Косача, яку узагальнює його герой, поширюючи на всіх людей, тотожне віднайденню внутрішньої рівноваги, що, після осяяння містичним голосом здалека, становило для героя єдину мету життя, чи то пак єдину умову повноцінного життя: *“Це найти свою рівновагу, своє призначення, своє місце в космосі”* [8, 59]. Безпосередньо після завершення процесу ототожнення себе із представником української нації настає етап формування нової життєвої позиції, який проходить майже миттєво: *“Тепер ... для мене стало все ясно. Я відчув в одну хвилину, що я — українець...”* [8, 62]. Віднайдена національна ідентичність означала для героя, крім зовнішньої діяльності, ще й активне пізнання себе як нової, іншої людини — представника нації, кардинально відмінної від тієї, до якої він належав раніше. Однак це повторне самопізнання не могло відбутися і без опертя на реальні відомості про Україну, її минуле і теперішнє, і без прямого контакту із власне українцями. Фатальні

обставини, що з'явилися в сюжеті, перешкодили героєві отримати якусь інформацію: "... спинила таун-тсе... все пропало... лишилось тільки божевілля... думка докучлива, страшна... я стлів з нею..." [8, 63]. Косач залучає до співпраці читача, вводячи такі прийоми, як переривчастість мовлення, спричинена хворобою, замовчування важливих деталей розповіді. Вони спонукають бути розтлумаченими так: очевидно, відчувши себе представником української нації, герой не може завершити процес самоідентифікації, сформуванню своєї нової особистості, пристосувати її до вимог українськості, що викликає радикальну внутрішню невизначеність, виходом із якої до зустрічі з оповідачем залишалось тільки божевілля. Ю. Косач не показує, чим завершився б такий процес — він уводить натомість подію, яка зупиняє його розвиток, — смерть. Письменникові важливо зосередити увагу на драматичності ситуації зупинки посередині шляху, неможливості віднайдення реального факту підтвердження свого українського походження, який зняв би такі можливі варіанти розвитку подій, як божевілля чи навіть смерть.

Філософська повість Юрія Косача "Еней та життя інших" з'явилася одразу по війні, а саме 1946 року, стала однією із перших спроб осмислення цієї події. Однак, крім війни, текст охоплює ще й теми любовну, мистецьку, а також приналежності до тієї чи іншої нації. Як і в оповіданні "Голос здалека", про всі події дізнаємося з уст оповідача. Це письменник Вадим Васильович (псевдонім — Еней). Сюжет побудовано так, що фабульний вимір часу опиняється в минулому (як спогади Енея, до яких він інколи вдається). Сюжет же формується на основі прийому ущільнення часу: час основної події — один вечір насичений вставками-спогадами і вставками-дискусіями.

За вихідну точку візьмемо аналіз того, яким є розуміння приналежності до своєї нації в Галочки — героїні, що, закохавшись в активного організатора визвольного руху Миколу Ірина, їде в осередок воєнних дій — до Карпатської України. Третій розділ повісті містить відверту бесіду героїні з Енеєм про сутність поняття Батьківщини. Із характеру протікання розмови бачимо, що її зініціювала Галочка: вона обриває Енеєві мріяння твердженням про те, що у них [емігрантів. — О. Д.] "не може бути ніякої батьківщини й навіть коли б вона була" [9, 263], вони були б чужі їй. Можна припустити, що джерела визначення Батьківщини, зробленого Галочкою пізніше, криються в

тому, що усе своє свідоме життя вона провела в мандрах. Галочка, подібно “інжиніра Ч...” із “Голосу здалека”, не мала можливості пізнати батьківщину з матеріального (інколи тотожного з побутовим) боку, доступного для усвідомленого сприйняття. Порівняймо: [Галочка:] “Я стала українкою зовсім не тому, що побачила соняшники й вишневі садки, доторкнулась до зримого...” [9, 263]; — і [“інжинір Ч...”:] “...ностальгія — це щось більш ввіймальне, це туга за чимось матеріальним... У мене не було ніколи ностальгії, ніколи...” [8, 55] Давньогрецький міф про Антея — героя, який був непереможним, коли торкався матері землі, — для таких людей уже перестав бути визначальним, і Галочка говорить про це прямо: “...вважаю цей міт перестарілим...” [8, 263]. Вона таким чином озвучує деміфологізаційні настрої, властиві героям повісті, що, як і інші представники того часу, ставили під сумнів доти традиційне, формуючи добу ірраціоналізму, продовжуючи шукати інші джерела (національної) само/ідентичності.

Однак сутнісна характеристика Галоччиної України — все ж романтичність, казковість, по суті, теж міфічність: “Україна була мені, а тепер ще більше буде казкою, далекою-далекою, сповитою в голубині імлі, а крізь них продирається прозолоть. Або скажімо: Україна — шестикрил, драпіжний птах, гірський орел, що прилітає в сповнену загравами ніч і проквіляє, й кров сочиться, згустками падає з дзьоба...” [9, 263]. Сміємо припустити, що саме казкова нереальність Батьківщини зробила її для Галочки такою привабливою. Через монолог героїні Ю. Косач окреслює досконалу модель типової казки з усіма складниками, жанрова модель якої акцентує значущі точки-поняття: герої-безгрунтяни, які змушені долати випробування заради збереження національної ідентичності (“... нас, безгрунтян, нас — *déracinés*, нас — *gnanix*, мов *перекотиполе* — нас, *м’ятежних і метушливих*” [9, 263]); фантастичний птах стає уособленням України; незвичайні, чарівні обставини. Підставимо у визначення казки: “Казка — 1. Розповідний народно-поетичний або писемно-літературний твір про вигадані події, вигаданих осіб, іноді за участю фантастичних сил. 2. розм. Те, що не відповідає дійсності; вигадка, байка” [3, 522].

Пропоную зупинитися на образі птаха-України детальніше. В асоціативному ланцюжку образів перше місце посідає “шестикрил”, що логічно відсилає до шестикрилих ангелів-серафимів, що, разом із багатоокими херувимами, стоять найближче до Бога і служать йому

(за твором Дионісія Ареопагіта “Про небесну ієрархію” [5]). Однак подальший контекст — “драпіжний птах”, “гірський орел” — не дозволяє використати цей зв’язок, а підводить до іншого: “Шестикрилий — який має три пари крил (перев. про міфічні істоти — серафимів, змії та ін.)” [3, 1619]. Очевидно, саме зі змієм — ще однією казково-міфічною істотою, яка приносить людині зло, навіть може пожирати її [6, 248], — порівнює Україну Галочка, якщо зацентувати увагу на тому, що слово “драпіжний” означає “хижий”. Проте орлом називають і когось, наділеного такою характеристикою, як мужність. А Галоччин орел до того ж квилить і проливає кров, що викликає фольклорні алузії. Тож Ю. Косач формує образний ряд так, що можна допустити амбівалентне їх трактування: з одного боку, зіставити Україну з чимось високим і святим, з другого — з чимось демонічним, а з третього — тим, що поєднує ці ознаки.

Отже, якщо припустити, що розмова між друзями велася ще до війни і поїздки до Карпатської України, то Галоччин романтично-казковий образ України сформувався цілком закономірно. Це підтверджують і такі слова героїні: “...мені йдеться про деякі визначення. Про окреслення деяких духовних станів, що були досі імлістими, нез’ясованими, неназваними” [8, 263]. Наразі побіжно відзначимо, що Галочка відчувала потребу саме у логічному виясненні (в-тіленні, о-сутненні) екстатичних відчуттів.

Отже, національна ідентичність для Галочки — стан, який може актуалізуватися під впливом одних обставин і притлумлюватися під впливом інших. А за тлумаченням Ю. Шереха, що співпадає із концепцією Б. Андерсона про уявлені спільноти, вона взагалі не задана наперед, а сформована в результаті свідомого (політичного) вибору: “... і особливо це формулювання “я стала українкою”, — сама стала, не народилась, не виховалась, а схотіла й стала” [12, 219].

Погляди Енея представлені, перш за все, в уривках зі спогадами. Засади Енеєвої національної ідентичності розкриваються через його вчинки. Для їх окреслення розглянемо два основні сюжетні моменти: прогулянки над Дунаєм, участь Вадима Васильовича у повстанні. Крім них, особливості національної ідентичності Енеєвого варіанту можна відчитати і у висловлюваннях під час історіософських бесід із професором Кравчуком і під час інтимізованих розмов із Галочкою.

Сюжетна ситуація над Дунаєм показує, що така оповідачева поведінка не випадкова, а є свідомо зайнятою позицією. Там Еней вдається до розмови із літнім баштанником, який теж має досвід відчування рідного, і тому їхнє спілкування відбувалося радше на емоційному, ніж на інтелектуально-словесному рівні: *“Він виходив мені звичайно назустріч, прикладаючи рапаву п’ятірню до бриля, і його довгі вуса підіймались — він сміявся беззвучно, тільки хрестик ходив на його волохатих грудях, і мені здавалось, що й тут застиг час...”* [9, 270].

Манера спілкуватися ламаною російською мовою дівчат, які з’являються над Дунаєм, викликає в Енея бурхливу внутрішній спротив:

*“... я хочу сердитись, хочу розгорнути комиші, поламати сухі комиші й сказати їм: — Нет, не всё равно...”* [9, 270]. Умовний спосіб, що використано для подальшої оповіді, проектує, до яких фантазій могла би призвести злість: *“...я б марив про те, щоб кошовий Іван Сірко нагнав їх, потурчених тум, що не схотіли повертатись додому, й над Гнилим морем порубав би їх упень, з пересердя козацького серця, скипілого кров’ю”* [9, 270]. Переможне раціо (*“А навіщо?”* [9, 270]) вияскравлює Енеєву позицію. Бути українцем для нього не означає проповідувати все українське (*“Може, моє призначення — іти поряд інших, життя нести наопашки...”* [9, 345]), а культивувати його в собі самому: *“Я хмелів рідною землею”* [9, 291]. Він вважає, що відкрити в собі національну ідентичність людина може тільки сама, під впливом містичних сил, що, очевидно, кваліфікуються Ю. Косачем і тут по-юнгівськи: *“Може, відбившись від дому, прийдуть колісь до нього самі, гнані незримою силою, прийдуть на зов одвічної землі...”* [9, 271].

Не можна цілковито погодитися із думкою Ю. Шереха про те, що *“гуманізм Вадима Васильовича — гуманізм спостереження й безсилюсті. Еней — тільки свідок життя інших, він неспроможний стати його учасником”* [9, 227]. Доречно було б сказати, що він просто грає іншу роль, поставлений автором на іншу сходинку в ієрархії повстанців: він не організатор, проте й не пасивний споглядач. За якийсь час услід за Галочкою й Іриним він теж їде до Карпатської України, де на нього покладають менш помітне, однак не менш важливе завдання — прикидатися банківським урядовцем на відпочинку. Потім Еней, за дорученням Ірина, супроводжує Ларису на шляху до П’янгорода: *“Ми йшли через гори й ліси, валялись по запльованих долівках вокзалів. Над*

нами, біля нас була смерть. Тупа смерть. Пошесть, мор, бомбардування, лють німецької агонії... Ми не були людьми” [9, 334]. Цитата підтверджує інакшість його покликання чи навіть буття. Ця діяльність була не стільки політичною, як мистецькою, адже Еней — письменник. Своєю фундаментальною основою Енеєва українськість має визначені і непохитні переконання в абсолютній індивідуальності досвіду ототожнення себе зі своєю національністю. Специфіка його власної національної ідентичності не стає предметом рефлексій — українськість, належність до свого роду пере-живається як невід’ємна даність.

Проведене дослідження дозволяє зробити наступні висновки:

1) однією із центральних проблем, які виводить Юрій Косач у повісті “Еней та життя інших” та оповіданні “Голос здалека”, стає проблема національної ідентичності;

2) для героїв проаналізованих творів визначена національна то-тожність є центральною засадою буття, вчинків та діяльності, умо-вою становлення самоідентичності, факту сформованості своєї осо-бистості;

3) процес ідентифікації себе із представником української нації відбувається переважно логічно-раціональним (Галочка) і чуттєво-інтуїтивним (“інжинір Ч...”) шляхами; у випадку з Енеєм автор не демонструє цей процес узагалі, а виводить героя уже зі сформованою позицією, за якою він сприймає свою українськість за наперед задану і таку, що не повинна становити предмета рефлексій;

4) містичний аспект займає важливе місце у моделюванні автором шляху ототожнення із українським;

5) у процесі усвідомлення своєї українськості автор формує для кожного героя свій тип поведінки (імпліцитний (Еней) та експліцит-ний (Галочка, “інжинір Ч...”), заснований на притаманному їм варі-анті національній ідентичності.

#### Список використаних джерел

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поши-рення націоналізму. — 2-ге, перероб. вид. — К. : Критика, 2001. — 272 с.
2. Андрусів С. Модус національної ідентичності : Львівський текст
3. 30-х рр. ХХ ст. Монографія. — Львів : Львівський національний універси-тет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль : Джура, 2000. — 340 с.

4. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — К. : Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2005. — 1728 с.
5. Горобець В. Войнаровський Андрій / В. М. Горобець // Енциклопедія історії України / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. — К. : Наук. думка, 2003. — Т. 1 : А В. — С. 603.
6. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии // Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованиями преподобного Максима Исповедника / Пер. и вступ. ст. Г. М. Прохорова. — 3-е изд., испр. — СПб. : Издательство Олега Абышко, 2008. — С. 34–120.
7. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник. — К.: Довіра, 2006. — 704 с.
8. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство : Посібник. — К. : Академвидав, 2003. — 392 с.
9. Косач Ю. Голос здалека // Проза про життя інших : Юрій Косач : тексти, інтерпретації, коментарі / Упоряд. В. Агеєва. — К. : Факт, 2003. — С. 49–64.
10. Косач Ю. Еней та життя інших // Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / Упоряд. В. Агеєва. — К.: Факт, 2003. — С. 255–349.
11. Мариненко Ю. “День мусить ясніти на рідній землі...” (Повість Юрія Косача “Еней та життя інших”: до проблеми національної ідентичності) // Дивослово. — 2004. — Ч. 7. — С. 57–61; Дивослово. — 2004. — Ч. 8. — С. 57–61.
12. Філософія : Світ людини. Курс лекцій : Навч. посібник / В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін. — К. : Либідь, 2003. — 432 с.
13. Шерех Ю. Прощання з учора // Проза про життя інших : Юрій Косач : тексти, інтерпретації, коментарі / Упоряд. В. Агеєва. — К. : Факт, 2003. — С. 209–253.



*Ольга Бабаніна*



**СПЕЦИФІКА ПЕРСОНОСФЕРИ РОМАНУ  
“ЗОЛОТІ ЛИСЕНЯТА” ЮЛІАНА ШПОЛА**

*У статті досліджується експресіоністична манера зображення персоносфери і проблема двійництва у її трактуванні у мало знаному (бо на довгий час був вилучений з літературного процесу) романі “Золоті лисенята”.*

*Ключові слова: персоносфера, інтровертний тип психологізму, двійництво.*

*The article studies the expressionist style of the personosphere representation and the problem of its bifacial interpretation in the poorly known (as it was excluded from the literature process) novel “Golden foxes” (“Zoloti lysenyata”).*

*Key words: personosphere, introspective type of psychologism, phenomenon of twin-character.*

“Звідки ми, хто ми, куди ми йдемо” — так називається одна з символічних картин французького художника Поля Гогена. Саме ці болючі питання на початку ХХ ст. гостро постали не тільки в культурі, а й у житті всього українського суспільства.

Естетичний феномен українського відродження початку ХХ ст. пов'язаний зі становленням нових віх у всіх сферах буття. Це доба трагедій і розчарувань, зменшення віри в раціональне, у здатність людського розуму докорінно змінити природу особистості й суспільний устрій. Це, нарешті, всеосяжна доба модернізму з його гетерогенністю і поліфункціональністю складників єдиного потоку культури.

Револьюційні події, хаос у країні, невпевненість людей у завтрашньому дні, зневіра породили нову особистість, людину з розколотою, роздвоєною — розтроюдженою психікою. Творчі пошуки цілої плеяди молодих прозаїків хоч і знаходилися на різних полюсах ідейно-естетичних шукань літератури 20-х рр., однак об'єдналися на основі характерних для цієї епохи принципів змалювання людини й світу в провідних творах. У межах імпресіонізму, експресіонізму, символізм-

му, неокласицизму й неореалізму, неоромантизму вони моделюють складну внутрішню драму, відтворюють динаміку внутрішніх змін Я героя. Тип звичайного персонажа, який панував у прозі ХІХ ст., втрачає свою роль. Натомість на передній план “виходить людина стражденна, бунтівна (навіть агресивна), рефлектуюча, втомлена (аж до депресії) і под., тобто з цілісним внутрішнім життям, яка перебуває у трагічній суперечності із зовнішнім світом” [1;3].

Яскравий приклад зразкового твору — роман “Золоті лисенята” Ю. Шпола, який є самотньою сторінкою української романістики. Тема — історія невідомої політичної організації, її діяльність, ідеї та еволюція — показана в іронічному ключі. Її учасники плутано уявляють засади власної діяльності, тому змушені час від часу вести самі з собою диспути, щоб, принаймні, з’ясувати власну позицію. Конспірація досягає такого розмаху, що революціонери не знають навіть своїх колег, що призводить до низки непорозумінь. Окрім того, вся так звана діяльність, зрештою, не має жодного наслідку. Але осердям тексту є все-таки не політика, а особисті переживання героїв.

Проблеми людини і світу, їхнього взаємозв’язку і відчуження, внутрішнього конфлікту і трагедії стають центральними в романі, поглиблюють уявлення про духовний, психічний світ героя. Персонажів заґрунтовано на потоці свідомості — доскіпливому аналізі думок, асоціацій, вражень, спогадів, пов’язаних, насамперед, з динамікою переживань і емоцій. Прикметно те, що автор роману “Золоті лисенята” не просто наділяє кожного з героїв якоюсь емоцією, а саме тією, що характеризує його конкретний стан душі, виявляючи внутрішню домінанту психічної організації натури, специфіку підсвідомості й інтелектуальної сфери. Так, “Я-Івану” властиве захоплення, оптимізм, що межує з ейфорією і сполучається з ваганням; Кірці — афект, врівноваженість, самоаналіз; Мавці — пристрасть і байдужість; Мемові — розгубленість; Мандибулі — впевненість і спокій. Чи не в кожному розділі роману фігурує настрій як персонажів першого ряду, так і другого, що визначає тональність розповіді, служить камертоном подій. У відповідальних життєвих ситуаціях (і навіть — буденних) переважають у більшості героїв стани душевного розпачу, самосповіді, самозвітності; своєрідний пошук, який здійснює амбівалентна особистість; внутрішньої гармонії і цілісності, щоправда, недосяжної в умовах громадянської війни і розчакнутого суспільства. “...Я знов

узвся волочити в розбуджених спогадах далі свій шлях. Я почав шарити по всіх закутках обіспаних і обжитих двадцяти восьми з гаком літ тих яскравих моментів, що за ними кожна людина веде хронологію свого особистого життя. Звичайно, у кожного це відбувається на свій лад, а власне — залежно від уподобань, звичок, обставин, оточення і так далі... Я ж, як не загострював свою пам'ять, нічого, крім мого ідола і його непорочної правди-справедливості, в останню дату своєї хронології не міг вписати. Власне, це був жах. Бо ж прожити в нашу мінливу, зрадливу і нестійку епоху якихся добрий десяток літ, живлячись день через день стравою одного і того самого світогляду, для цього, справді, треба було бути або безнадійним дурнем, або ж занадто чесною людиною” [8; 162–163].

Прагнення до прекрасного, до світлого майбуття, картини якого з'являються лишень у мріях, мареннях та снах у таких героїв, як Мавка, Кірка, Мем, Я-Іван, терплять фіаско. Героїня роману, Мавка, тішиться казкою про золоте яєчко, в якій влучно характеризується типова особистість епохи: “І буде вона дівчина з синіми очима і русою косою. А коли виросте, то ніколи не знатиме свого справжнього місця, бо дві душі буде в тієї дівчини. *Одна душа золотого спокою і синього щастя, а друга душа — чорної колотнечі і червоної пристрасті. Так вона і буде між тими двома душами хилитися весь свій вік*” [8; 200]. Такою роздвоєністю, незбігом між мрією та дійсністю позначені всі герої роману. Авторське звертання до цього феномену наголошує, узагальнює його як певний закон, який впливає як на поведінку персонажів, так і на своєрідність їх внутрішнього світу, особливо жінок, що ділять свої почуття між різними чоловіками, в одного шукаючи “золотого спокою”, “синьої ніжності”, в іншого — “червоної пристрасті” [8; 470].

Подібна розколотість свідомості виявляється не тільки в інтимному, але й у соціальному житті героїв. Під час обмірковування доцільності революції, її рушійних сил, кожен з персонажів веде діалог-поєдинок, діалог-суперечку між двома “Я”, між звичними теоретичними засадами і практикою життя, в якому під сумнів поставлено сам факт активної дії і невизначеності, до чого вона приведе. І залежно від того, до якого висновку кожен доходить самостійно, починає змінюватись і свідомість та психіка. В кожного з шістьох головних героїв (**Я, Мем, Мавка, Кірка, Мандибула, Озон**) цей зламний момент відбувається

по-різному: у когось через самогубство і самовідродження (Я-Іван, Кірка), у іншого через самопожертву (Мем, Мандибула), а в декого через усвідомлення необхідності самореалізації (Мавка). “Але раптом її пройняла якась терпка іскра. Вона тріпнула вся, і легенький вогник свідомості зажеврив їй у очах... Всі муки, що за хвилину назад ще так люто її мордували, одразу ніби випарилися і щезли. Натомість у ній почало пробуджуватися химерне почуття якогось жалю до себе і каяття. Їй уже хотілося: кинутися на брук, впасти перед цією (як їй здавалося) певною себе, чистою, невинною святою юрбою і, обнявши її ноги, розітнути байдужу запону навислих хмар несамовитим криком болю й одчаю” [8; 259].

Якщо ж розглядати історію кожного з персонажів окремо, можна виокремити широку шкалу рефлексій, притаманну кожному з них. Це міні-образи, кожен з яких є носієм однієї провідної емоції. Що стосується цілісної картини, то шкала цих емоцій надзвичайно широка — від розсіяної уваги, непевності в собі до шаленої пристрасті; від невиразної, бо мінливої, рефлексії до медитативного навіювання; від неусвідомлених поштовхів душі до вибуху афективної енергії. Але жоден персонаж не постане як багатовимірною особистістю на підґрунті однієї-єдиної притаманної йому риси характеру, чи, навіть, на основі емоції, найпотужнішої, але одиничної. Тому можна зробити висновок, що автор свідомо розклав особистість на окремі частинки великого паззлу, в якому водночас зливається свідоме й підсвідоме. На користь цього висновку говорить і загадковість героїв, утаємниченість їх поведінки, які засвідчені ще й формою своєї анонімності, підкресленою їх безіменністю, що заступаються псевдонімами. Відсутність портретів, територіальної означеності чи соціальної приналежності, розмитість конкретно-просторових деталей — такий топос їх дій. Вони всі є БІтер йго один одного, власне різними виявами одного “Я”, широко окресленого в романі.

Це “Я”, автоперсонаж, фігурує протягом твору “Золоті лисенята”. Про нього є незначні відомості — член невідомої запільної парторганізації, який шляхом просторового руху має знайти бойовий загін. У своїх блуканнях зустрічає дівчину, переживає пристрасть до неї, але мріє про Кірку — організаторку всього запілля. Так само і Кірка живе з товаришем Мандибулою, нібито тільки в партійних інтересах, але все одно відчуває потяг до нього. І мріє про Озона. Третя пара — Мав-

ка і Мем, — між якими виникають у край заплутані стосунки: Мавка з Озоном зійшлися на одному із завдань, проте її серце віддано Мемові. Недарма в кінці роману автор констатує химерність і плутаність пошуку пари і щастя, що виникають цілком стихійно і спонтанно: “До речі, для характеристики особистих відносин, що тоді утворилися поміж деякими окремими членами цього кола, слід зауважити, що Мавка любила Мема, але жила з Озоном, а Кірка любила Озона, але жила з товаришем Мандибулою” [8; 328]. Так трактується глибша проблема, ніж виникає внаслідок декількох мелодраматичних любовних трикутників: проблема подолання відчуженості, самотності людини, що особливо гостро постала в ХХ ст. Це і своєрідна втеча героїв від ідеї неминучої смерті, яку вони долають (чи вдають, що долають) бурхливістю еротичних візій і прагнень. Проблема сенсу буття прямо й опосередковано пов’язана з філософськими категоріями життя і смерті, свободи і несвободи. Всі герої ставлять собі питання — чи вільні вони у своєму виборі, зокрема — власної долі? З одного боку, в соціальному плані вони самореалізуються, займаючись важливою революційною справою, але постійно перевіряючи: чи все робиться так, як слід? При цьому залишається відчуття відірваності від реалій життя, тотальної ізоляції від самозаглибленості. Цим вони схожі на своїх європейських сучасників, на “втрачене покоління”, але тут проявляється особливість саме української літератури — невпинний оптимізм, який домінує і змінює традиційну кінцівку подібних романів, — у варіанті Юліана Шпола просто закінчується один етап і починається новий життєвий цикл. Але це бажане оновлення й особистий вибір. В особистому житті проблема свободи виражена по-іншому. Всі герої знають, чого саме вони прагнуть, але жоден з них не робить нічого, щоб досягти бажаного. І це теж особистий вибір.

У романі яскраво змальоване емоційне хитання на межі болючих крайнощів, притаманне героям. Але першим в екстремальні обставини, які змушують замислитися над сенсом буття, про своє місце у новому світі, потрапляє саме автоперсонаж — синтезоване “Я”, складене з ряду номінальних і реальних особистостей. Його свідомість проходить замкнене коло від захоплення, палкого кохання до захоплення вже у вимірі любові-ненависті. Аналогічний шлях проходять і свідомості інших героїв у стилі канон, властивому для пісенної творчості. Автор подає це на композиційному рівні: нарація у романі —

двопланова: розділи почергово віддані оповіді дійових осіб. Двоплановість виявляється і на рівні форм оповіді, в якій зійшлися розповідь від першої і третьої особи. Збіг обставин дає підстави ототожнювати героїв — “Я”, якого ледь не розстріляли, та Озона, який нібито загинув на завданні. Тим більше, що в нараційну стихію герої повсякчас включають переважно Озона. Якщо зважити постаті “Я” та Озона, “Я” видається конкретним та яскраво змальованим проти химерного Озона, який з’являється тільки у спогадах. Коли ж наприкінці роману виявляється, що це дві різні постаті, то видається вельми несподіваною ця нетотожність не тільки “Я” і Озона, але й включеності Мандибули до цього ряду персоносфери. Це єдиний персонаж, який має більш-менш окреслену зовнішність і особистісні характеристики. Він “кремезний”, “басейн принципальності... фонтан несподіваності” [8; 139]. Якщо об’єднати характеристики цих трьох осіб, отримаємо одну повноцінну особистість. Те саме і з героїнями — подібні риси поведінки та зовнішність, що припасовані до героїв-чоловіків. Отже, маємо справу не тільки з андрогінами, але і з різними виявами непересічної індивідуальності, яка обертається перед читачем різними гранями своєї особистості.

У романі “Золоті лисенята” постає новий тип героя — часто-густо безіменного, але з виразним тембром власного голосу і вільного у своєму виборі поведінки і вчинках.

Розвитку такого персонажа сприяє також і тип твору, повного загадок і напівтонів, які дають можливість читачеві домислювати та моделювати власний романний простір. “Текст” зображається як “світ”, а “світ як текст”. Твір подається не як готова річ, а як процес взаємодії художника з текстом, тексту з простором культури і соціальним простором, тексту з митцем тощо.

Для кращого розуміння героя, ситуації і імпліцитного змісту роману автор майстерно відтворює психологічний світ своїх героїв. Юліан Шпол створює характери без звичних характеротворчих засобів — портрета, інформації про героя (виховання, звички, освіта тощо), а використовує лише його активну соціальну позицію (участь у революційному запіллі), особливо ж потік думок і почуттів. Кожний з героїв постійно рефлексує, “одне почуття пов’язане з іншим, думки зчеплені з попередніми і в їхніх надрах виникають нові, а все разом — і думки, і почуття — з усталеними психологічними власти-

востями, що в свою чергу, переплітаються з якостями ідейними та моральними, котрі утворюють стрижень характеру” [7; 56]. Але не всі ситуації та рефлексії є головними для розуміння психологічного стану героя. Є типові моменти для кожного з них. Для того, щоб максимально доступно для читача розкрити ту чи іншу ключову емоцію, автор використовує не тільки зриму предметність світу (поетичні характеристики навколишнього середовища, описи мінливої зовнішності, конкретні дії), а й невидимий душевний процес (різноманітні метафори, які мають відношення до почуттів або станів душі).

Так, для Я-Івана основною емоційною домінантою є нещасливе кохання. На початку твору він зустрічає дівчину, в яку закохується, і майже одразу її втрачає: вперше — після зупинки потяга, вдруге — в Анівi під час арешту. Друге нещасливе кохання — Кірка. Це не спокійні і врівноважені почуття — це афект, захоплення, екстаз, інтенсивні, але короткочасні почуття. Автор навіть не називає їх, а тільки відтворює особливу структуру мовлення персонажа — напруженою, уривчастою, розірваною: “Згадується ще моє бентежне каяття. На самоті. Про себе. (Ми ж з нею не сказали ані слова!)” [8; 127]; “Проте вона ж мені зовсім не ворог! А... друг. Ні! Більше за друга. І більше за всіх можливих друзів” [8; 305]. Герой поринає у вир почуття з головою, намагається знайти своє щастя, але кожен раз замість блаженства відчуває тільки самотність. Уперше це закінчується важкою хворобою, вдруге — спробою самогубства. Але і те, і те є тільки метафорою духовного одужання, яке тісно пов’язане з роздвоєністю, про яку говорила Мавка: в Оксани він знайшов “червоної пристрасті”, у Кірки шукав “золотого спокою”. Тому і враження від кожної хвороби в нього різні: “хвороба ця походила від укусу звичайної собі воші і звалася несправедливо образливим для неї ім’ям тифусу...” [8; 290]. І “Власне ж, мені не треба було тоді нікуди тікати, ніде блукати і нічого шукати. Треба було... Я не міг ще сказати, що саме було “треба”. Але мені здавалося, що це... ясно” [8; 330]. Це “ясно” підкріплюється й іншими роздумами — з приводу своєї потрібності у житті, революції, сенсу існування тощо. Саме цим автор виявляє свій прихований намір: змусити героя визначити свою позицію у житті, знайти своє призначення, перейти від порожніх балачок до дії.

Тим самим пройнята і колізія життя Кірки — керівниці усього заплілля. Вона займається дуже важливою справою: “Треба було тримати

зв'язок із провінцією, нав'язувати інформацію про життя інших запільних кіл, когось визволяти з в'язниці, комусь допомагати грішми і взагалі вертїтися в тому безладному колесі дріб'язків, що з них складається, якщо не все, то принаймні добра половина всякого запільного життя..." [8; 275]. Але чомусь вона невдоволена своїм життям. Її переповнюють найрізноманітніші емоції. Серед них є і нещасливе кохання, і пристрасть, як у Я-Івана, але у неї вони не є основними. Керуючись визначенням А. Нікіфорова, що "емоція викликає не образ предмета, а специфічне переживання людиною ставлення до явищ життя, пов'язане із задоволенням її потреб" [3; 11], можемо визначити за основну емоцію потребу Кірки у визнанні власної необхідності. Вона організує так все запілья, що його члени не здогадуються один про одного, змушує третіх осіб стежити за ними, — тримає всі відповідальні моменти в своїх руках. Бере участь у замаху на генерала, хоча боїться і не хоче цього. Слідує за юрбою робітників, відстоює свої позиції на їх зборах, іде визволяти когось з в'язниці — вся віддається революційній справі. Але поряд із цим звучать нотки самотності: "І що далі вона втиналась в дорогі рядки цих полинялих літер, то все дужче цвіли їй червоні плями спогадів на щоках. Бо ж вона тут відчула подих своїх перших радощів, своїх перших неповторних зітхань!" [8; 187]. Вона не може визначитись, для чого вона живе, — коханого вона втратила, революційна діяльність їх кола не запалює її більше, вона не впевнена у правильності своїх вчинків. Але єдина іскра, глобальне почуття єдності з народною масою пробуджує її знову до життя, дає новий напрямок для роботи. Отже, через показовий душевний злам автор показує і злам життєвий. Як і у попередньому випадку, ставить людину у кризову ситуацію для визначення її місця у космосі.

В екстремальні ситуації потрапляють усі герої: і Мавка, і Мем, і товариш Мандибула... Для кожного автор вигадує такі випробування, які стали б показовими саме для того чи іншого героя, дали б можливість відфільтрувати зайве і залишити його наодинці з вибором активної чи пасивної життєвої позиції.

У творі присутні і такі два герої, позиції яких визначені заздалегідь. Це Озон, який по відношенню до дії займає пасивну позицію. Про нього можна лише здогадуватися з реплікам інших дійових осіб. Інший персонаж — Оксана, в яку на початку твору закохався Я-Іван. У романі не описується її зовнішність, але автор декількома штриха-



ми (“губи не знали штучної фарби”, “тремтливі вії”, “приємний, трохи приглушений, але глибокий голос”, “лагідний, зніяковілий погляд”) розкриває риси, притаманні українській дівчині: не криклива, але хвилююча краса, ніжна сором’язливість, відчуття єдності з народом, готовність заради коханого піти на все, навіть на смерть. Повністю характер Оксани розкривається саме в ставленні до Івана. Вона, незважаючи на те, що герой з самого початку відкрито виражає до неї недовіру, згодна на все заради свого кохання і спільної справи. В неї найбільш активна позиція з усіх — вона уособлює той ідеал, якого так намагалися досягти інші герої. Вона знає, заради чого живе і вмирає.

Хоча Озон і Оксана другорядні герої, наявність їх у творі є дуже важливою: вони об’єднують усі сюжетні лінії в одну — з одного боку турбота за Озона (пригадаємо, що протягом всього роману маємо то-тожність/нетотожність Івана і Озона), з іншого — схожість історій Оксани і Мавки, але водночас їх розділяє полярність характерів. Це те саме двійництво, закладене на початку, — чиста, віддана Оксана і пристрасна, нестабільна Мавка, різні сторони однієї душі.

Оригінальність персоносфери роману “Золоті лисенята” вибудована на експресіоністичній манері письма Юліана Шпола. Як відомо, експресіонізм, який інтенсивно розвивався під дахом модернізму, сприяв активізації інтересу до внутрішніх психологічних станів людини, її моральних пошуків, намагання знайти своє місце у суперечностях складного суспільного життя. Бажання зазирнути “по той бік” свідомості (З. Фройд) або душі (Ф. Ніцше) охоплює не тільки філософів, а й представників експресіоністичного типу художнього мислення в літературі. “Програмові засади поетики експресіоністичного типу художнього мислення включають такі елементи, як невпинний пошук істини, антиестетизм (акцентує підпорядкування форми змісту як основній художній цінності), авторове суб’єктивне інтуїтивне відчуття дійсності, візійність, пацифізм, протест проти суспільно-політичної кризи, трагізм, розчарування, а одночасно активізм, боротьбу за спокій і братерство між людьми тощо” [4;6].

Всі ці риси зустрічаються і у романі “Золоті лисенята”. Деякі виражені яскравіше, інші імпліцитно, але весь роман і представлений в ньому персоносфера побудовані на емоційних станах героїв. Думки персонажів просякнуті пошуком істини, вірного шляху, на пряму у житті, того недосяжного, але бажаного стану рівноваги, в

якому комфортно співіснують душа і тіло. Автор навмисне ставить героїв у незвичні обставини задля того, щоб розчахнута свідомість героя коливалася наче величезна амплітуда відчуттів — від низького до високого, від відрази до кохання, від життя до смерті. Такий спектр рефлексій багато в чому зумовлений авторським світовідчуттям — багато в чому роман є автобіографічним. Адже Юліан Шпол за часів встановлення радянської влади був головою революційного комітету, після того вів підпільну роботу. Потім почав творчий шлях. Але це були роки, коли не про все можна було говорити відкрито, й авторові довелося експериментувати із формою твору для того, щоб показати читачеві бунт вільнодумної людини проти безжального устрою (сама ідея запільної організації без певних ознак, за якими можна було б визначити її політичну спрямованість вже натякає на те, що “революціонери” могли належати до будь-якого напрямку, але всіх запільників єднає одна думка про необхідність змін), деградування народної маси. Так робітники та селяни, показані в романі, чи не зовсім втратили людське обличчя: безжальні селяни не допомагають Я-Івану, який опинився в скрутних обставинах, тому що бояться “революціонерів-розбійників”, але негайно мародерствують у будинку, коли відчувають, що залишаться безкарними; робітнича юрба неіндивідуалізована, порівнюється з пацюками; селянин, який доглядає корів на випасі, змушує малого чесати йому п’яти за недопалок. Логікою романної дії доводиться думка про ненадійність вирішення питань за допомогою зброї, бо кожний терористичний акт, який намагається влаштувати організація, кожна спроба озброєння закінчується невдачею. Але водночас Юліан Шпол показує не тільки, “проти” чого його запільники, а і “за” що вони. Всі вони намагаються досягнути рівноваги і гармонії у житті — в основному через любовні рефлексії і зачарування. Мають місце і буденні картини — похід у театр, чаювання на квартирі, — які так само свідчать про прагнення до спокою, розміреності, врівноваженості.

“Про послідовно експресіоністичну настанову роману свідчить те, що дійсність зображується крізь призму свідомості персонажа — це чи не єдина можливість споглядання за тим, що відбувається, себто йдеться про свідому деформацію картин дійсності, оперту на принцип суб’єктивної інтерпретації, тяжіння до абстрактного узагальнення, алегоричності, загостреної емоційності” [7; 74].

Але не тільки емоційне забарвлення є експресивною ознакою твору. Біблійні мотиви, які дуже часто зустрічаються у тексті, переплетені з фактами сучасності, репрезентують осмислений зміст існування людини в світі, пропагують універсальні вартості. Прикметно і те, що білійно-християнська символіка є віддзеркаленням української духовності.

Герої Юліана Шпола, як і персонажі експресіоністичних творів, намагаються осмислити своє життя, знайти місце в новому світі, проте трагічне відчуття невблаганної плинності, незбігу бажаного і дійсного веде до ще однієї проблеми — зруйнованих ілюзій [4; 12]. Так, абсолютно у всіх героїв роману “Золоті лисенята” відбувається різке розходження уявного і наявного, що найбільше позначається на любовних стосунках героїв. У романі постає любовний “багатокутник”: морально всі героїні відчувають потяг до одного чоловіка, але тілесно перебувають з іншим. Таким чином оприявнюється не лише мотив двійництва як особливого варіанту експресіоністичної проекції особистісного Я внаслідок соціального перелому. З одного боку — тілесний потяг до одного чоловіка уособлює земну суть людини, її певну приземленість, з іншого — високі почуття до іншого, які можна розцінити як закодовані потенційні можливості. Цікаво, що це позначається тільки на героїнях. Герої-чоловіки ніби залишаються поза грою, присутні лише як необхідна константа. Образи жінок можна трактувати (за Дж.Тресідером) як уособлення захисниці, годувальниці, особи-носія життєдайної сили. Так експресивно і водночас символічно трактується образ України, яка розколота надвоє революційними подіями, уособленням і трагічним наслідком яких є громадянська війна між національними братами, що не милують згоду.

Отже, персоносфера роману “Золоті лисенята” є віддзеркаленням не тільки фізичного самопочуття людини у час розлому світу на буттєві крайнощі, але й духовного знецінення вічних гуманістичних істин, що обернулося емоційною розчакнутістю і почуттєвою неврівноваженістю кожного з персонажів, показаного через код інтровертного типу психологізму, прикметного для кращих зразків романістики епохи Розстріляного Відродження.

**Список використаних джерел**

1. Журба С. С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ ст. [Текст]: автореферат дис. ... кан. філ. наук. НАН України / С. С. Журба. — Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К., 1999. — 19 с.
2. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія. [Текст] / Р. В. Мовчан. — К.: ВД “Стилос”, 2008. — 544 с.
3. Никифоров А. Эмоции в нашей жизни [Текст] / А. С. Никифоров. — 2-е изд. — М.: Сов. Россия, 1978. — 271 с.
4. Петренко Л. Я. Поетика експресіонізму в українській літературі 20–40-х років ХХ століття [Текст]: автореферат дис. ... кан. філ. наук. НАН України / Леся Ярославівна Петренко. — Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. — Івано-Франківськ, 2008. — 26 с.
5. Романенко О. В. Концепція людини в українській літературі 20-х років (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного). [Текст]: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / О. В. Романенко; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. — К., 2002. — 21 с.
6. Савченко Ю. Рецензія на роман “Золоті лисенята” [Текст] // Критика. — 1929. — № 5.
7. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії [Текст] / В. В. Фащенко — Одеса: Маяк, 2005. — 640 с.
8. Шпол Ю. Вибрані твори / Юліан Шпол; Упорядкування, передмова, примітки та коментарі Олександра Ушкалова. — Київ: Смолоскип, 2007. — 531 с.

*Михайло Грицкевич*



**ЛИСТИ ЧИТАЧІВ  
(НА МАТЕРІАЛІ “РОБОЧИХ ЗОШИТІВ 60-Х РОКІВ”  
А. ТВАРДОВСЬКОГО)**

*У статті розглядається відношення А. Твардовського до листів читачів у рамках загальної проблеми: автор-читач. Показано, у якому ступені реакція поета на різноманітну читацьку кореспонденцію сприяє висвітленню характерних рис його творчої натури.*

*Ключові слова:* адресат, критика, автор, читач, цивільна позиція, категорія.

*The article outlines A. Tvardovskiy's attitude to his readers' letters within general problem: author-reader. His attitude and reaction to readers' correspondence help to emphasize specific features of his personality.*

*Key-words:* addressee, critique, author, reader, category, social view.

Важко переоцінити роль читаючої публіки в літературному процесі: адже від її схвалення (шлях мовчазного), обурювання або повної байдужності залежить доля книги. Суперечки читачів про характер героя, переконливості розв'язки, символіку пейзажу та інше — от краще свідчення про “життя” художнього твору.

Проблема взаємин письменника й читача складна й багатоаспектна в безлічі своїх проявів. Успішний свій відбиток накладає не тільки на характер спілкування із читачем-сучасником, але й із читачами наступних поколінь. У ній, інакше кажучи, закладений потенціал, який не дозволить доробку за плином років загубитися у величезному морі літератури, але залишиться затребуваним нащадками — історико-функціональний потенціал.

На трактування категорії читача накладає свій відбиток і час: соціальні, економічні умови, психологічні особистості, її інформаційність і т.п. М. Зубрицька цього приводу зауважує: “Читач ХІХ століття не має іншого вибору, як слухняно подорожувати добре продуманими

лабіринтами авторського задуму, покластися на його авторитет і авторитетність його думки” [1, 29]. “Однак на зламі ХІХ–ХХ століть, — продовжує дослідник, — ієрархічні контури кореляції “автор-читач” ставали щораз різноманітними... окреслюються контури тенденції до зміни ролей автора й читача: автор поступово позбувається функції скерувати й контролювати процес читацького сприйняття і переходить до стратегії залучення читача до співтворчості в художньому процесі [1, 30].

Літературознавство закономірно приділяло постійну увагу складності й багатоаспектності цієї проблеми. Про це писав у своїх працях М. Бахтін. М. Храпченко вказує на те, що без правильного її дозволу достатньо складно виявити позитивний коефіцієнт літератури. “Думки деяких літературознавців, — вказує він, — про те, що вивчення читача виходить за рамки літературознавства як науки, не можна визнати справедливими, тому що література як соціально-естетичне явище існує тільки в постійному зв’язку й взаємодії із читачем” [6, 60].

Протягом усього розвитку культури людства автор твору мистецтва прагне знайти якийсь відгук на свій твір у сучасників. Реалізація соціальної функції творчої особистості проходить по осі: автор — твір — читач. І від того, якою мірою цей складений компонент — твору буде вірно передавати авторську думку, залежить ефективність його дії на читача.

Одним з перших до цієї проблеми звернувся А. Білецький, який прагнув розглянути читача в історичному ракурсі. “Ясна річ, — зауважує із цього приводу Г. Сивокінь, — існує більша різниця між вивченням історії читача й дослідженнями (скажемо, конкретно — соціологічними або просто конкретними) читача сучасного. Історія — це картина більш-менш стабільна... Але сучасний читач для вченого — часто величина більша ніж апіорна...” [5, 22].

Звичайно, історію літератури можна якоюсь мірою назвати історією читача. Але справа в тому, що час робить певне усереднення цього читача. І тут можна погодитися з М. Рубакіним, що затверджує, що “середній читач” (не розкриваючи складових його частин. — М. Г.) є сама книга” [2, 206].

Читач, який розглядається в історичному плані, здобуває деякий узагальнений вид, втрачає свою розмаїтість. І очевидно, що інтереси читачів, які перебувають на різних полюсах оцінки одного і того ж

самого твору, у певний період часу, при історичному розгляді втрачаються. Навіть у творчому розвитку одного автора, на різних його етапах, в якості адресатів його продукції з’являються різні по безлічі ознак читачі.

“Діаспора всякої книги, — пише М. Рубакін, — змінюється протягом часу. Вона має свій початок, свій кінець, свій максимум, мінімум, оптимум. Змінюється середній рівень читача, а значить, і коефіцієнт книги, і еталони. Необхідно приймати таку мінливість як факт, що підлягає дослідженню” [2, 207].

У такий спосіб сам читач стає згодом категорією усередненої й відносної навіть стосовно одного і того ж твору.

Нас, насамперед, цікавлять взаємовідношення творчої особистості з конкретним читачем-сучасником у всій різноманітності, тому що тільки він може розповісти нам про те, якою мірою ефективно таке співробітництво.

Одним із благодатних матеріалів для цього, на наш погляд, є діяльність у літературі А. Т. Твардовського: глибока й багатогранна. Орієнтація на читача-адресата в творчості, за його думкою, визначала активне функціонування твору не тільки в час його створення, але й у наступні роки.

Розглядаючи погляди А. Твардовського на проблему взаємин автора художнього твору та його читача (внутрішнього, уявлюваного), ми дозволимо собі припустити, що йому часом було властиве відношення до художнього твору, близьке до читацького інтересу. Хоча очевидно, що професійний підхід все-таки брав верх.

От як говорить про це сам поет: “Людина, за родом своєї діяльності, котра знайомиться з тією або іншою літературною новинкою до того, як її машинописні сторінки стають друкованими, не позбавлена здатності чисто по-читацьки сприймати прочитане, бути схвильованим, розчуленим або піднесеним. Іншими словами, редактор — теж читач і насамперед всього — читач. І йому властиво випробовувати той самий позив до висловлення, що спонукає читача писати листи до редакції із приводу опублікованих у журналі речей” [4, В, 185].

Важко сказати, що в якій степені та який початок — читача або професіонала-літератора брало верх при такому аналізі. Ми схильні вважати, що пріоритет залишався за другим. Але уява художника дозволяла, давала можливість, а знання життя надавало право на певне

перевтілення в читача. “Коли для мене, читача, — писав Твардовський, — персонажі книг стають або особистими друзями, або моїми особистими ворогами, тоді відбувається прекрасне чудо — з’явиться художній твір. У цьому випадку серед героїв книги незримо, але виразно живе ще один багато знаючий, зіркий і пам’ятливий герой — його автор, нехай навіть авторського “я” і немає в оповіданні. Саме особистість автора визначає цінність доробку як художнього цілого” [4, В, 14].

Безумовно, що в процесі творчої орієнтації характер взаємозв’язку автора зі своїм читачем, постійно вдосконалюючись, грає одну з основних ролей.

Посередність у мистецтві приречена на забуття. У пам’яті нащадків залишаються лише ті, хто здатний схвилювати їх так, як хвилював колись сучасників, хто допоможе знайти відповіді на злободенні проблеми сьогодення. “Бувають поети, — говорив Твардовський, — відомі в дуже вузькому колі. Їх знають товариші по цеху, — поети, але далі цього кола їхня популярність не поширюється. Другу категорію становлять ті, хто відомий більш широким пластам читачів — їх знають добре письменники, студенти, викладачі літератури, вчені, інженери. І є третій вид поетів — їх уже знає весь народ...” [4, В, 115].

Спілкування А. Твардовського зі своїм читачем було багатоаспектним. Він постійно звертався до нього зі сторінок своїх творів. Про особливості своєї творчої лабораторії розповідав у таких роботах, як: “Про країну Муравію”, “Про вірш “Я вбитий під Ржевом”, “Як був написаний “Василь Тьоркін””.

Вдячний читач, який знаходив у творах поета відповіді на багато актуальних питань прагнув до спілкування з автором. І відбувалося це, більшою мірою, через переписку.

А. Твардовський одержував велику кількість листів від читачів як відомий поет і як головний редактор журналу “Новий світ”. І треба визнати, що багато хто з його кореспондентів одержували на свої листи відповіді. Листа читачів були для А. Твардовського свого роду орієнтиром. У своїх відповідях він торкався не тільки конкретних питань, що містилися в них, але й звертався до найрізноманітніших проблем літературної творчості: майстерність, творча позиція, художня правда, авторська етика, взаємовідношення автора й читача.



Унікальність А. Твардовського полягала, по-перше, у множинності його самовизначень, по-друге, яскраво вираженому в них історизмі, адекватності глибинним зрушенням у духовному житті суспільства.

Все це зафіксовано в його “Робочих зошитах 60-х років” — унікальному історико-літературному документі. Тому, виносячи в заголовок роботи листи читачів, ми не ставили завдання обмежитися тільки цим. Розглянуті фрагменти, так чи інакше, мають відношення до переписки, але більшою мірою вони допоможуть нам краще довідатися про цю особистість, його відношення до творчості, його моральну й цивільну позицію, розібратися в його відносинах із читачем-адресатом.

Характер читацького сприйняття твору, читацької оцінки може, на думку А. Твардовського, багато в чому визначити якість літературної продукції, “...коли добутку літератури не пред’являють докорів у неправдивості його — читаємо в зошитах, — у нехудожності, коли не спроста відвертаються від нього, а читають, вдивляються з такою пристрасстю й “відкидають” його з інших мотивів — це завжди свідчення великої життєвої сили прочитаного, його прямого влучення в головну точку” [4].

І далі: “Претензії типу” не має той герой” виходять, звичайно, з тієї поверхневої спокуси записного читача, що засвоїв існуючі в нашій критиці примітивні поняття про це, що нам, начебто, раніше відомо, який повинен бути герой (неважливо, який він у житті) [4].

Знайомлячись із читацькою кореспонденцією, А. Твардовський не упосереднює авторів листів. Він прекрасно бачить, що вони різні: хороші й не дуже, щирі й “під замовлення”. І літературною критикою використовуються по-різному: “Посилання на “народ”, на “більшість листів читачів” — брехня й мерзенність. Більшість — і рішуче! — листів захоплені, вдячні, розумні — і вони істинна цінність, на відміну від листів “проти”, які діляться на дві категорії: 1) від недомислу й звичного проходження сигналам “пильної критики” і 2) від відчуття або свідомості того, що ця повість — те нове, що безпощадно розвертає твердині минулого” [4].

У поемі “За далечінню далечінь”, в інших творах адресат творчості А. Твардовського з’являється перед нами в ролі критика й часто, на його думку, така критика може багато чому навчити й професіоналів.

У робочих зошитах читаємо: “Читацька критика наслідує навички професійні — самі дурні її прийоми й посилання, але буває й така (і в

ній головна сила), котра приймає, гостро заперечує професійні що й здатна багато чому навчити її” [1964].

Читаць у своїх судженнях, симпатіях і антипатіях дуже часто йде попереду критики.

Добре відомо, скільки зусиль приклав А. Твардовський для того, щоб був визнаний і оцінений талант А. Солженіцина. Адже саме в “Новому світі” була вперше опублікована повість “Один день із життя Івана Денисовича”!

І в міркуваннях із цього приводу він зауважує, що оцінки тут можуть бути “по недорозумінню”, “по інерції поверхневого схематичного розуміння”, з оглядкою на критику, що негативно відзивається про твір.

І знову ж він звертається до читацької думки: “Бувають твори, що викликають великий шум, суперечки усередині літ[ерату]ри, не зачіпаючи читача. Тут інше. Читаць із перших днів — активний учасник обговорення” [1964].

Саме щирі, позбавлені лицемірства читацькі відгуки показують значимість цього твору в той час, коли офіційна критика й колеги по цеху не поспішають із оцінками. А. Твардовський пояснює це в такий спосіб: “І як це не прикро, таке відношення до незвичайного по силі впливу на мільйони читачів, така похвальна в колишні часи стриманість помітна й з боку деяких поважних літераторів. Правда, тут до прописної мудрості помірно домішується безсумнівно й інше. Ці люди не можуть не бачити, відчувати, який великий читацький інтерес нахлинув до цієї скромного, малого обсягу повісті й, на жаль, вона заслоняє їх багато-об’ємні, неквапливі твори — позбавлені жару живий” [4].

До читачів, до їхніх листів А. Твардовський відносився дуже тремтливо. Його переписка, постійний особистий контакт допомагали розрізнати в загальній масі окремих людей з їхніми радостями й сумом.

Свідченням цього є слова, з якими він звертається до читача: “Мій читач, друг і брат”. Серед читацьких образів у поемі “За далечінню далечінь” ми зустрічаємо і “провінційного”, і “столичного”, і “наставника строгого”, і “підлесника необережного” та інших.

Подібна диференціація можлива тільки за умови постійного спілкування з людьми, для яких пишеш і одержуєш від них відгуки на твою роботу, оцінку якості її.

Але був у житті А. Твардовського так званий “лист читача”.

Справа в тому, що відносини між колегами по перу не були безхмарними до А. Твардовського, до його роботи ставилися неоднозначно й оцінка не завжди була задовільною: “Твардовський для закордону... — лідер ліберального руху” [1964], “Солженіцин і Твардовський — це ганьба радянської літератури” [1964].

Тому й з’явився на сторінках журналу “Дружба народів” “лист читача” з Пензи, але зміст цього листа невтішний “Тьоркін на тому світі”. Незабаром фальшивка була розкрита й з’ясувалося, що справжніми авторами були побратими по перу. А Твардовський був обурений, вимагав вибачення.

Але в пресі фальшивка так і не була дезинвентаризована. Керівництво ССП не могло допустити голосного викриття прийому, що широко використався офіційною пропагандою, — організації “думки простих радянських людей”.

Нас у цьому випадку цікавить не це, а те, які оцінки тому або іншому літературному явищу давав А. Твардовський, виступаючи в полеміці з цього приводу.

Дозволимо собі привести кілька цитат.

“...Їх (авторів фальшивки. М. Г.) можна зрозуміти, вони не квапляться в ту темну яму, куди їм має бути рано або пізно незринутими” — у яму, у найкращому разі, забуття. ...Ні, прав мій кореспондент, що не культ їх породив, а вони його, і вони вірні йому — більше їм нічого не залишається...” [1964].

“Розуміється, мова йде не про зміст названого “листа читача”, кожен вільний висловлювати в будь-якій <формі> своє саме критичне судження про будь-який твір нашої літератури, у тому числі, звичайно, і будь-як мою роботу. Це я завжди вважав і вважаю нормою літературного життя. Вся справа в тім, щоб ці судження були справжніми, тобто належали тому, чийм підписом вони скріплені” [4].

“...Більше того, у моїй рясній пошті є листи ще гострішої оцінки “Тьоркіна на тому світі”, як, втім, і “За далечінню далечінь”, оскільки в обох цих поемах головним є мотив викриття, заперечення того явища, що ми називаємо культом особистості” [4].

А. Твардовський вважав, що “лист читача Б. Механова” не можна залишати як справжній документ читацької думки, тому що це суперечить всім етичним нормам.

Таким чином, розглядаючи відношення А. Твардовського до листів читачів, аналізуючи його висловлення з приводу їхнього змісту, ми можемо повніше уявити собі масштаб цієї творчої особистості, рівень його професіоналізму, морально-етичних норм, з висоти яких він оцінював діяльність літератора.

#### Список використаних джерел

1. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. — Львів: Літопис, 2004. — 352 с.
2. Рубакин М. Психология читателя и книга. — М.: Молодая гвардия, 1977. — 264 с.
3. Сивокінь Г. М. Художня література і читач. З досвіду конкретно-соціологічного спостереження. — К.: Дніпро, 1971. — 148 с.
4. Твардовский А. Т. “Рабочие тетради 60-х годов” — <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/tvar.html>.
5. Твардовский А. Т. Собрание сочинений в 5-ти томах. — М.: Худ. литература, 1966–1971.
6. Храпченко М. Советская литературная наука и классическое наследие // Вопросы литературы. — 1967. — № 9. — С. 7–73.

## Вікторія Колкутіна



### РАННІЙ ДМИТРО ДОНЦОВ ЯК ДОСЛІДНИК ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ СТАТТІ “В МАРТІВСЬКУ РІЧНИЦЮ”)

*У статті вивчається оригінальність шевченкознавчих студій Д. Донцова (на матеріалі розвідки “В мартівську річницю”). Своєрідність його статті полягає в тому, що тут він чітко не наголошує на дослідженні національної ідеї в творчості Кобзаря. Разом з тим, науковець вивчає головні постулати цієї ідеї, інтерпретує поетове бачення ключових проблем української нації.*

**Ключові слова:** національна ідея, новаторство, літературознавство.

*Singularity of D. Dontsov's shevchenko — knowledge workshops is that he does not emphasize on the researching of the national idea in the creative work of Kobzar. However the scientist scrutinizes the main postulates of this idea, interprets the poet's point of view on dominant problems of Ukrainian nation. The critic analyses the characters of werewolves and crowd, affecting the topic of national treason.*

**Key words:** national idea, innovation, literary criticism.

Ще не одне покоління науковців — літературних критиків або літературознавців будуть повертатися до феномену Тараса Шевченка. І кожен із них, крізь призму неперевершеного таланту генія, занурюючись у його творчу лабораторію чи опановуючи секрети поетичної творчості, спробує усвідомити власні уподобання, устремління, формуватиме власне світобачення, намагатиметься відчувати себе, досягнути та зрозуміти свою епоху, а, можливо, і переглянути своє життя. Не винятком у цьому плані є постать талановитого, оригінально мислячого критика 1 половини ХХ століття Дмитра Донцова, який “фактично...зумів досягти значною мірою того, що свого часу на базовому онтологічному рівні зробив для України Т. Шевченко, — стати голо-сом національної совісті... творцем національної візії...” [2; 53].

Шевченкознавчих студій у Д. Донцова більше, ніж лесеознавчих. У період з 1922 по 1935 рік ним написано понад п'ять статей. Серед

них, на наш погляд, найбільш яскраві “Козак з мільйонна свинопасів”, “В мартівську річницю”, “Пам’яті великого вигнанця”, “Спростачений Прометей”, “Компактна більшість і Шевченко”. Вони всі невеликі за обсягом (від чотирьох до дванадцяти сторінок), але ґрунтовні, спостережливі та оригінальні, адже критик намагається представити *власну концепцію* шевченкової творчості. Розкриємо її, дослідивши статтю “В мартівську річницю”.

Ця розвідка нараховує вісім сторінок. За жанром — промова, яку науковець написав у 1925 році до шевченківського свята. На нашу думку, тут він виступив не тільки цікавим інтерпретатором творчості великого українського поета, не лише розширив та обґрунтував власні, уже викладені у попередніх статтях ідеї та думки, а й вжив численні публіцистичні засоби, які дозволили йому змоделювати образ шевченкового світу, а творчість Кобзаря розглянути як цілісну, монументальну єдність, невід’ємно пов’язану із світоглядом.

Мета нашої статті — це спроба дати всебічну та об’єктивну характеристику літературно-критичної спадщини Д. Донцова, присвяченої творчості Т. Шевченка на матеріалі студії “В мартівську річницю”, осмислити місце критика в українському літературознавстві перших десятиріч ХХ століття.

Досягнення цієї мети передбачає реалізацію конкретних завдань:

- назвати, які саме поезії Т. Шевченка проаналізував критик ;
- виявити літературознавчі проблеми, які порушив науковець у розвідці “В мартівську річницю”;
- простежити світогляд Т. Шевченка в рецепції Д. Донцова;
- окреслити і по можливості якнайглибше прокоментувати впроваджені Д. Донцовим біблійні та есхатологічні образи, котрі найвлучніше розкривають екзистенційну картину шевченкового світу;
- обґрунтувати сутність шевченківського кордоцентризму.

Як відомо, після Першої світової війни у філософії та літературі сформувався екзистенційний напрям відтворення дійсності. Естетична теорія екзистенціалістів близька до теорії інтуїтивістів. Їй притаманне зображення настроїв інтелігенції, розчарованої соціальними та етичними теоріями; категорії відчаю, страху, абсурду життя, відображення письменником у творі тільки себе, а не об’єктивної реальності [4; 225]. На нашу думку, в цей час Д. Донцов схильний ба-

чити *риси* екзистенціалізму в творчості Т. Шевченка, бо писав, що поет “ніколи не відзначався браком уяви” [1; 62].

Упродовж статті критик своєрідно репрезентує екзистенційну картину шевченкового світу. У зв’язку із цим, він, по-перше, виокремлює фантастичний світ митця. Це письменницький, уявний, творчий світ. На наш погляд, Д. Донцов його вважає мікросвітом, джерелом виникнення поетової творчості. Це світ шевченкових візій, який “... іншим здавався чимсь безглуздим, але для нього був одинокою реальною річю” [1; 58]. Щоб влучно його охарактеризувати, критик звертається до епістолярної спадщини Кобзаря. Д. Донцов згадує, що в одному листі митець писав так : “Фантазія”... — щасте в уяві...І сього доволі! Для душ, що спочувають і люблять, — замки в повітрі триваліші й красші за матеріальні палати егоїста” [1; 58]. Поетів уявний світ, з точки зору критика, виступає своєрідним імпульсом до появи в творчості Кобзаря героїв-лицарів та героїв-свинопасів, дає змогу розкритися ідейно-художнім задумам митця.

Другий світ (у рецепції науковця) — це той, що оточував Т. Шевченка, “окружуючий світ” [1; 59]. Поет його “зненавидів”, бо світ “душив його своїм тупим спокоєм й нудною зрівноваженістю” [1; 58], був “брутальним” [1; 59] і “жахливим” [1; 59]. Цей світ виступив об’єктом Кобзарєвого таврування. Він персоніфіковано зображений критиком. На нашу думку, оточуючий світ — це світ тогочасної шевченкової реальності, яка жахом, зухвалістю, катастрофічністю суголосна із донцовською.

Третій світ — космічний, ірреальний, або те, що “над світом” [1; 59]. З точки зору Д. Донцова — це синтез-протиріччя божественного та демонічного, яким упродовж статті критик пояснює світогляд Кобзаря так: “Я думаю, що се “страшне”, що ворушилось на дні його душі, — що було страшніше від Бога і чорта, се було власне прийняття одного й другого — і Бога, і чорта, і “демонія”, і “дівіна”, їх “синтеза”, — на яку не здобулися ні Бог (бо не хотів), ні інші його сотворіння (бо не могли), oprіч одного, що носить почесне ім’я *homo sapiens*” [1; 60]. Такий синтез проектується на творчість митця і сприяє розкриттю екзистенційної картини шевченківського світу. Щоб увиразнити цю думку, критик залучає *біблійні та есхатологічні образи*.

Так, зненавиджений поетом світ юрби та натовпу він уявляє Дантовим пеклом, “страшною катастрофою” [1; 62], яка неминуче при-

веде до загибелі. До того ж, науковець дуже експресивно вживає створений як Т. Шевченком, так і ним самим апокаліптичний образ *світової пожежі*. Наприклад, цитуючи (але не вказуючи на назву) уривок із вірша “Минають дні, минають ночі..” критик стверджує, що “він хотів — “...жити, серцем жити І людей любити, А коли ні — то проклинати І світ *запалити!*”. Сей образ світової пожежі мов густим червоनावим дивом застелює від нас образ поета. Стає понурив і грізним акампаніяментом всіх його пізніших творів, його нав’язливою думкою...” [1; 62] (підкр. нами. — В. К.).

Цей образ дещо імпресіоністично, промовисто та яскраво *відтінює* і шевченкових героїв: “то з’являється ...в формі героя — “апостола правди і науки”, то в виді свого Вашингтона, Святослава, Підкови, Трясила. То як “небесна кара”, то як “сонце”, що “встане й осквернену землю спалить”...То як грім, що впаде з неба, знищить все “і не оставить й сліду страшної людської ноги”... То знов марить він про “огонь і кров”, про “пекло”, “кару” й “ката”...То про великого месника, що мов апокаліптичний вершник впаде з неба на землю, “розтрончить трон, порве порфіру, й роздавить вашого кумира в смердючий гній” [1; 62–63]. Ми спостерегли, що тут Д. Донцов вживає образи із *неназваних Д. Донцовим* поем Кобзаря “І день іде, і ніч іде”, “О, люди, люди небораки”, “Бували вони й військові чвари”, поеми-комедії “Сон”, які найяскравіше увиразнюють і “масштаби” катастрофи, і велич або мізерність шевченкових персонажів. Есхатологічною герменевтикою переткана вся стаття, а створений критиком образ “останнього порохунку”, “день останнього суду”, “коли огонь знищить людей...Коли всіх покличуть до трону Судії...Коли не пімщеною не лишиться жадна скарга!” [1; 63], найкраще відтворює екзистенційну картину шевченківського світу.

У наступній схемі ми представимо світогляд Т. Шевченка в оцінці Д. Донцова:

Як бачимо, досліджуючи світогляд Т. Шевченка, критик вживає образи пекла, останньої містерії, “пожару, потопу, землетрусу” [1; 59], які навмисне ним *експресивно* підкреслені: пекло *Дантове*, містерія — *остання та демонічна*, “образи *пекельні*” [1; 60], насичені *фастівською* тривоною.

На думку Д. Донцова, в центрі шевченкової картини світу та в основі його світоглядно-філософських зацікавлень — екзистенційне



уявлення поетом образу *України*. Впродовж статті саме цей аспект він всебічно аналізує. Крім того, як ми вже вище показали, Д. Донцов також схильний екзистенційно розглядати шевченківську творчість. Вже на початку розвідки створений Т. Шевченком масштабний образ *України* науковець не уявляє цілістю, а розмежовує на образи *України-юрби* та *України-натовпу*. Якщо у статті “Козак із мільйона свинопасів” Д. Донцов більшу увагу акцентував на образах героїв-лицарів, то тут він зацікавився ознаками, характером героїв — “свинопасів”, яких поділив на *юрбу* та *натовп*.

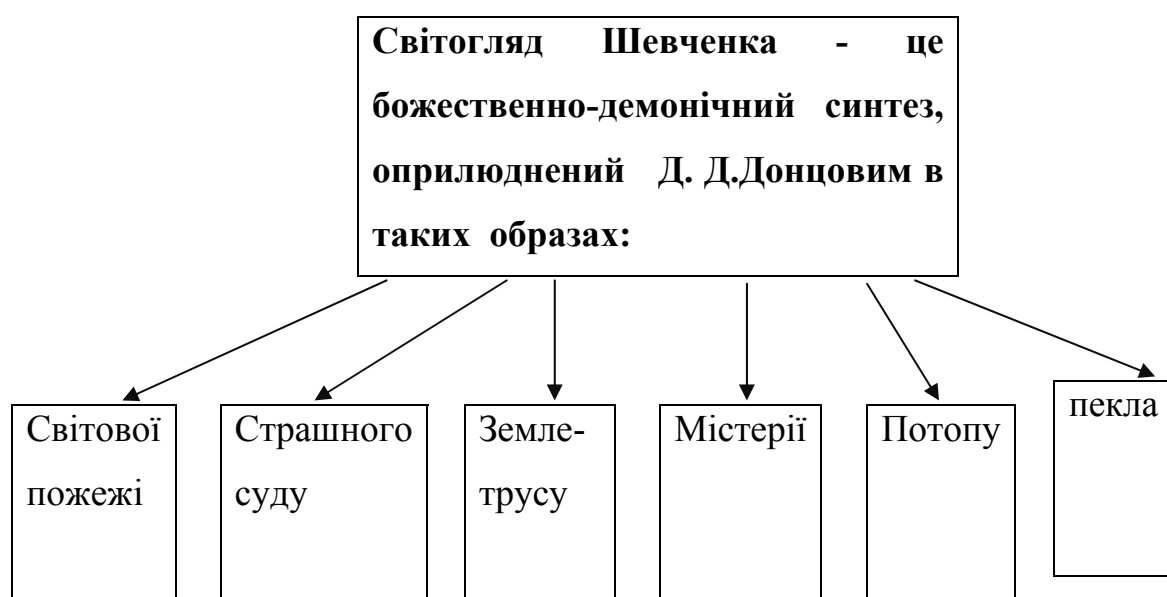


Схема № 1

Критик на матеріалі поезії “Хіба самому написати” (яку він лише цитує, але не називає) представляє образ *юрби* як образ “галасливої, змінної, мов повія” общини, яка цинічно, “спокійними очима провадила на Голготу — Св. Петра, Гуса, Івана Мазепу” [1; 58]. Це образ байдужої та легковірної, “легкодушної громади, яку Шевченко порівнював за її солідну непорушність і мудрість з “капустою головною” [1; 58]. На думку Д. Донцова, вона складається із *синів-виродків*, “шашелів”, *перевертнів*. Образ *натовпу* — це узагальнений, збірний образ спільноти людей, котра об’єднує, з точки зору критика, осіб з рабською свідомістю, що *щасливі* в своєму рабстві.

У наступній схемі ми узагальнимо, яким чином Д. Донцов уявляв образ шевченківської *України* :

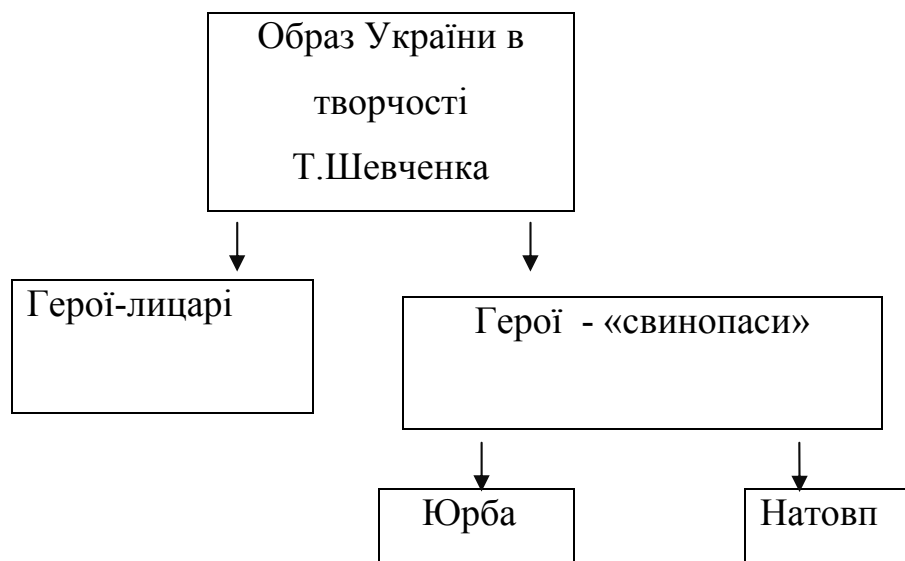


Схема № 2

Як бачимо, науковець з'ясовує шевченкову *генезу розмежування* України на юрбу та натовп. Він не ототожнює ці поняття, тому що для нього було вкрай важливим оприлюднити та охарактеризувати в творчості Кобзаря численні типи “рабів” [1; 58], “мільонів свинопасів” [1; 58], довести їх злочинні дії проти майбутнього України та переконати пересічних, сучасних українців (в тому числі різні “політичні секти” [1; 56],) у потребі духовного відродження, яке сам розумів як “душевний неспокій” [1; 57], “протест” [1; 57], боротьбу. За цієї причини Д. Донцов (цитуючи, але не називаючи поему “Великий льох”) пояснює байдужість, бездушність вищевказаних типів так: “байстрюки Єкатери́ни” [1; 58], “мільони свинопасів” [1; 58]; поштові гречкосії не скородили більше списами татарські ребра, лише бороною землю і спокійно садили картопельку...Його покоління не збиралось рушити підпорами світа, приймало світ таким, яким він був, бо нічого не могли протиставити йому їх порожні душі” [1; 58].

Як і в інших статтях про постать та творчість Т. Шевченка науковець полемізує із своїм сучасником, талановитим, знаним шевченкознавцем 20–30 років ХХ століття С. Смаль-Стоцьким. Не зважаючи на те, що Д. Донцов неодноразово звинувачував С. Смаль-Стоцького в однобічному, полярному, виключно “соціальному” розподілі шевченкових персонажів (при всій повазі до нього), ми переконуємося, що цей критик мислив по-іншому. С. Смаль-Стоцький солідаризується

із Д. Донцовим, бо стверджує, що Т. Шевченко переймався *причинами* перетворення народу на юрбу, адже оцінює поета так: “*Розгадував він над тим і знав, хто тому винен, бачив він зарівно славу дідів і нікчемність внуків, що замість добувати славу і волю, братів визволяти з неволі, “сидять собі у запічку” (“Тарасова ніч”), “панам жито сіють” (“Треті півні”), “носять косу в росу” (“Іван Підкова”), “гнуться мовчки” (“Галайда”)...*” [5; 39] (підкр. нами. — В. К.).

Між тим, ми вважаємо, що на відміну від С. Смаль-Стоцького, Д. Донцов чи не вперше в українському шевченкознавстві порушив та проаналізував проблему *спокою, мовчання* юрби в творчості Кобзаря. На нашу думку, в рецепції критика семантика спокою у віршах та поемах Т. Шевченка періоду “трьох літ” аналогічна семантиці мовчання, тому що символізує апатію та байдужість. Звісно, науковець (ймовірно, внаслідок візійного мислення та через жанрову своєрідність статті) чітко не акцентував на цій проблемі, але постійним зображенням поетового душевного неспокою, тривоги та протиставленням цих рис байдужості, безпристрасності, індиферентності юрби у вірші Т. Шевченка “Минають дні, минають ночі” (який лише цитує, але не називає) торкнувся поетики *знакового, символічного мовчання* та його *наслідків*: “Він часто уживає слово “воля”, але більше, ніж любив волю, *ненавидів він спокій*: “Тяжко вмерти у неволі, та ще гірше спати, спати і спати на волі”” [1; 60] (підкр. нами — В. К.). Ми переконуємося у цьому і тоді, коли Д. Донцов, аналізуючи твори Кобзаря 1843–1845 років, говорить про пустопорожню балаканину, галасливість юрби. Вже на початку статті він іронічно називає її “людом” “цікавим”, але “*байдужим*” [1; 58]; її злочинність бачить у тому, що вона “*спокійними*” [1; 58] очима спровадила “..на Голготу Св. Петра, Гуса, Івана Мазепу” [1; 58]. Апатичність і безвольність юрби критик увиразнює за допомогою влучних, промовистих епітетів: “Його покоління не збиралось рушити підпорами світа, приймало світ таким, яким він був, бо нічого не могли протиставити йому їх *порожні душі*” [1; 58] (підкр. нами — В. К.).

Отже, науковець з’ясував, що формою *типізації мовчання* (вислів Т. Бовсунівської) у творах Т. Шевченка “Єретик”, “Сон” є мовчання юрби. Таке мовчання виступає не просто композиційною частиною Кобзарєвого тексту, а складником ідейно-художнього задуму поета, тому що виражає *елемент самоприниження та духовну деградацію*

юрби. Антонімічно мовчанню Д. Донцов протиставляє шевченківське Слово, яке було "...тривожне, як дзвін алярму в ночі...Було луною того сильного і гарного, що з тьми віків викликала перед нами його творча фантазія...Було дрощем перед страшним і незнаним майбутнім, якого боявся і прагнув він і якого не знаходив коло себе... [1; 57]. Ми вважаємо, що упродовж статті критик утворює дві взаємототожні, але антонімічні пари, які між собою перебувають у постійній динаміці, взаємопроникненні:

1) *Мовчання* шевченківського покоління ---- *Слово* поета;

2) *Мовчання* юрби у творчості Кобзаря ----- *Слово* Гуса, Підкови, Трясила, Вашингтона.

На наш погляд, науковець усвідомлює, що мовчання шевченківського покоління та юрби у його творах має потенціал до вираження, але порожні, байдужі душі посутнього нічого проголосити не можуть. Натомість, Слово Кобзаря, як і Слово його героїв-лицарів є засобом уникнення мовчання і переростає у символ відродження нації.

Розкриваючи *поетику мовчання у творчості Шевченка*, аналізуючи його божественно-демонічний світогляд критик побіжно (опосередковано) порушує ще одну літературознавчу проблему — з'ясовує причини виникнення у творах Кобзаря "Іван Підкова", "Варнак", "Тарасова ніч" *конфлікту* між "героями-лицарями" та "героями-свинопасами". Бездушній, апатичній юрбі науковець протиставляє (і показує як зіткнення протилежних інтересів та поглядів) поетових героїчних персонажів (не "статочних людей" [1; 61]) — Гуса, Мазепу, Варнака, Трясила, Підкову. Вони — реформатори життя, лідери і конфліктують зі світом юрби, тому що вона "бачить і мовчить". Ці герої не були кришталево чистими, ідеальними, але, з точки зору критика, зрозуміли своє призначення та мали хист, здібність "дар лиш людей великих рас, що вірять в свою будучину і в ту жорстоку правду життя, яка дихає на нас з кожної сторінки його кобзаря, і без якого нема рятунку ні для одиниці, ні для нації" [1; 64]. Тут визнаємо пересторогу Д. Донцова, яка суголосна із роздумами нашого сучасника, відомого літературознавця Г. Ключека: "...факт залишається фактом: на теренах національного самоствердження через своїх невдалих лідерів нинішнє українство програло все, що лише можна було програти" [3; 138].

Вищевказане дозволяє зробити висновок, що найбільшу увагу в статті "В мартівську річницю" Д. Донцов приділив дослідженню сві-

тогляду Т. Шевченка. Але вище ми показали, що літературознавець частково занурився у творчу лабораторію Кобзаря і порушив деякі літературознавчі питання. Не зважаючи на те, що Д. Донцов *чітко не виокремлює і не називає* рис художньої майстерності великого українського поета, він, на нашу думку, звернув увагу на такі аспекти шевченкової творчості:

1. Відокремив *образ автора* від *створених ним історичних героїв*. Якщо в інших шевченкознавчих студіях літературознавець не розрізняв постать Т. Шевченка від його персонажів, подекуди ототожнював їх, то тут критикові цікаво показати *ставлення* до них Кобзаря. Наприклад, науковець зупиняється на тих “моментах”, коли Т. Шевченко “розумів” або “проклинав” своїх персонажів. Так, описуючи страждання Варнака, його тяжіння до волі та ненависть до спокою, Д. Донцов зображує поетове ставлення до цього героя: “Він (Шевченко. — В. К.) знав щось, що цінив висше за свободу, за щасте і добробут, за спокійну совість, а тим щось було бажанне вирватися з вбиваючого душу безділля, бажання свобідного виявлення своєї волі на вні, абстрактної, безмотивної, без всякої моральних скрупулів, нічим і ніким не уярмленої волі, чину для чину. В такі моменти *розумів він* свого Варнака. Що каже: “я різав все.. Без милосердя і зла... А просто так... І сам не знаю, чого хтілося мені?” [1; 60] (підкр. нами. — В. К.).

Водночас, науковець ототожнює образ ліричного героя із самим поетом. Критик *цитує, але не називає* поезії “N N (“О мої думи! О слава злая!), “Слава” та вважає роздуми ліричного героя про неможливість каяття, непідкупність душі шевченківськими. На нашу думку, есеїстичний жанр дещо “заплутав” Д. Донцова. Він яскраво та виразно репрезентує ідеї великого українського поета (бо вони близькі і самому Д. Донцову), нато-мість часто характеризує його творчу спадщину побіжно, несистематично, інколи — схематично.

2. Поглибився у *творчий задум* Т. Шевченка. Науковець зацікавився, за яких причин Шевченко не просто пише, а “дописує”; в яких випадках, створюючи “Сон”, “Гайдамаки”, “Неофіти” поет “майже плаче”, адже він ніколи “не відзначався браком уяви” [1; 62]. Тут Д. Донцов виокремлює *ретроспекцію* та *звукові образи* і вважає, що саме за допомогою їх та поетового світогляду, заснованого на божественно-демонічному синтезі, можна тлумачити творчий замисел шевченкових поем та віршів. Наприклад, описуючи картину визвольної боротьби у

ранній історичній поемі “Гайдамаки”, зображуючи минувшину (“як колись “гомонила” Україна, як “кров степами *текла, червонила*”, коли “і день, і ніч *гвалт, гармати*”, коли стогнала й гнулася земля” [1; 61] (підкр. нами — В. К.)) критик пояснює, що у зіставленні до сучасності, поетові “ставало сумно” [1; 61]. Тому Д. Донцов поглиблюється у творчий задум Т. Шевченка і тлумачить, що “се говорило в нім “Божеське”, людяне але зараз за тим відзивалось те в його душі, що не було ані Боже, ані чортове” [1; 61], і тоді він *дописував*, “розкошував” у *ретроспекції*: ““Сумно...а згадаєш, серце усміхнеться”” [1; 61]. Від безвиході, від думки, що він вже не почує “реву вільних гармат” [1; 61], не побачить “як заріже батько сина” [1; 61] за такі цінності, як “честь, слава, присяга” [1; 61] Т. Шевченко “майже плаче”, але вірить у свою “кріваву фантазію” [1; 61] і цінить її “понад все” [1; 61].

3. Звернув увагу на ідейно-художню своєрідність поем “Сон”, “Неофіти”, “Великий льох”. Д. Донцов вважає, що ці твори — апофеоз творчості Кобзаря. Вони є суцільними “пекельними” картинами, яскравими прикладами синтезу шевченкового божественно-демонічного світогляду. На думку науковця, шевченківська ідея в цих творах полягає в тому, щоб зображенням пекельних образів застерегти націю від духовної приреченості. В наслідок того, поет оспівує “щастіє ножа” [1; 61], неспокій, створює образ страшної катастрофи: “До сеї синтези дійшов і він, коли відтворював пекельні образи своїх “Неофітів”, “Сна”, “Великого льоху”. Се було те “фавстівське” в нім, та фавстівська тривога, “на пів свідомо свого божевілля”, що гонила його в непевну даль; що хотіла всього — “і зірок найгарніших з неба, і висшої роскоші на землі” [1; 60].

Ми помітили, що в рецепції критика важливою складовою шевченкового світогляду виступає образ серця:

Серце — це символ найтонших людських виявів, наповнений глибоким семантичним і символічним змістом. Він відзначається різним спектром інтерпретацій. По-перше, Д. Донцов помічає, що серце передає весь спектр душевних переживань поета: образу, сум, муку, страждання, байдужість, неспокій, тривогу. Як бачимо, у гносеологічному аспекті семантика образу серця конотативно виражає негативні душевні прояви, які є шевченківською реакцією на реальну суспільну ситуацію. Критик усвідомлює, що відповідно до українського менталітету серце — відгомін найгостріших та найболючіших людських

переживань. По-друге, серце виступає як символ сутності людини, і Д. Донцов не ототожнює його з самим митцем. По-третє, символ серця не набуває амбівалентного характеру — серце, хоч і водночас співживе з людиною, але не протиставляється її думкам, почуттям, не виконує функції двійника. Воно більшою мірою функціонує на підсвідомому рівні, але “розумно” відчуває і зрадливу юрбу, і “цвіль” численних “політичних сектантів”, і сутність шевченкової образи.

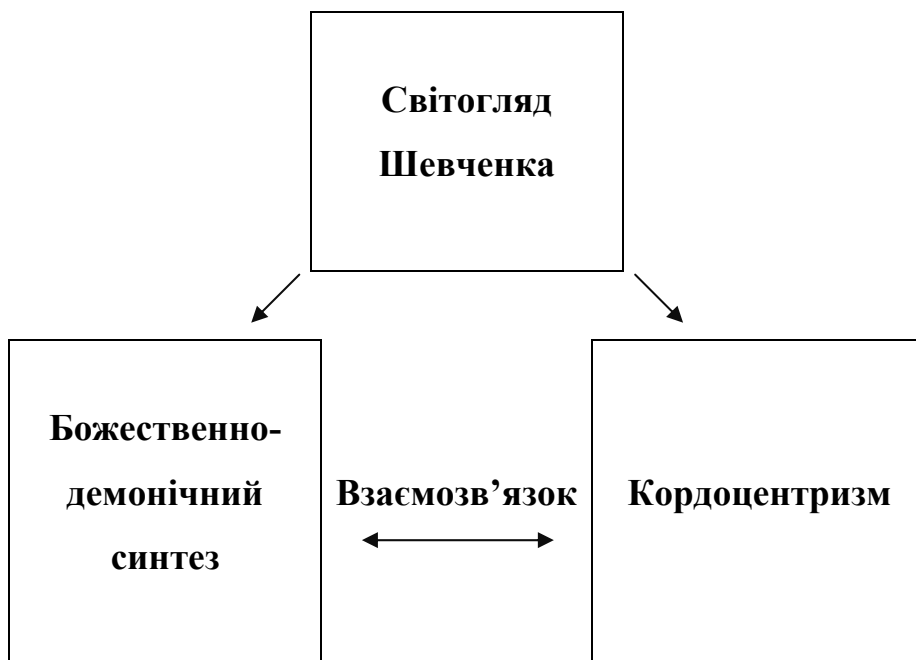


Схема № 3

У зв'язку з цим, градаційно в цій статті символ серця, на нашу думку, виражає:

1. Сильну образу, що суголосна із поетовим гнівом: “їй, сій юрбі, сій легкодушній громаді... — їй віддавав він вест свій *гнів*; в неї “випльовував” цілу жовч свого *ображеного* серця (“а на громаду хоч наплюй!)...” [1; 58](підкресл. нами. — В. К.). Як бачимо, серце в оцінці критика має свідомий характер, його можна досягнути людським розумом, тому “ображене серце” [1; 58] є наслідком божественно-демонічного синтезу і поштовхом до створення есхатологічних поетичних візій Т. Шевченка.

2. Кобзареву муку, страждання, біль: “і цілим *намученим* серцем він приймав се зле...” [1; 61](підкресл. нами. — В. К.);

3. Байдужість, хамелеонство поетового середовища, яке дуже нагадує Д. Донцову його сучасників, “їх порослі *цвіллю* серця” [1; 59] (підкресл. нами. — В. К.). Упродовж статті критик таврує такі “серця” представників численних “політичних сект” [1; 56], бо вони нехтували поетовим світоглядом, не хотіли зрозуміти його пророчу “фантазію” (“негували його світ” [1; 59], тому що “не знаходили собі місця в його тісних границях” [1; 59]). “За той погляд на світ” [1; 57], за ту “писану не людськими словами й натхнену не людським патосом філософію життя” [1; 57] “всі ці групи, що наліплюють на “Кобзаря” свою партійну етикетку” [1; 56] *штучно* “змонополізували” [1; 56] та поставили його на “недосяжну величину”. На думку критика, сутність їхньої “цвілі” полягає ще і в тому, що ці серця залишились байдужими до поетових ідей; вони і не намагались досягнути авторський “фантастичний” [1; 58] дивосвіт, піднятися над буденністю, зрозуміти його заповіді.

4. Шевченківську тривогу, неспокій, запал. Критик метафорично називає цю ознаку “чистим серцем” [1; 59]. Тут зауважимо, що, якщо попередня конотація образу серця емоційно забарвлена відповідно до душевних виявів людини, то “чисте серце” — це специфічна метафора, яка символізує духовне відродження людини (через неспокій, запал, небайдужість). Чисте серце може бути відкрите не тільки Кобзареві, а й тим, хто буде протистояти брутальному, жахливому світові. Як бачимо, “чисте серце” Т. Шевченка Д. Донцов інтерпретує своєрідно, тому що ознаками “чистоти” виступають неспокій, тривога, суперечливість (в основі якої божественно-демонічний синтез, що полягає в “спорідненості добра та зла” [1; 60]), небайдужість, слава, віра та воля: “Тоді він “*чистий серцем*”, знов розкошував в понурих образах своїх Тарасів Трясил, Ярем і Жижок..” [1; 60] (підкресл. наше — В. К.). Чисте Шевченкове серце критик вводить у контекст своєї статті і для того, щоб відкрити ідеї та думки Кобзаря *не тим, хто його розумів*, а тій галасливій “легкодушній громаді”, яку він таврував, тим діячам, які використовували талант і велич поета для впровадження своїх політичних ідей.

5. Жах та страх. Тут серце виступає персоніфікованим образом, бо передає ознаки живої істоти. Серце співживе з людиною, разом із нею співпереживає, мучиться та час від часу конфліктує з тим, “що сиділо в нім” (неспокоєм та тривоگو): “поки всіма нашими думками не



опанує те “страшне”, що сиділо в нім, що *холодом стикало його серце*, що робило з нього фанатика одної ідеї” [1; 64](підкр. нами — В. К.).

Ми помітили, що упродовж статті Д. Донцов цитує, але не називає численну низку таких творів Т. Шевченка, як *“Хіба самому написати”*, *“І день іде, і ніч іде”*, *“Великий льох”*, *“І мертвим і живим...”*, *“Слава”*, *“Колись дурною головою”*, *“Думи мої, думи мої, лихо мені з вами”*, *“Минають дні”*, *“Варнак”*, *“Гайдамаки”*, *“О думи мої, о слава злая”*, *“Сон”* (*“Гори мої високії”*), *“Як маю я журитися”*, *“Сон”* (комедія), *“О люди, люди небораки”*, *“Бували війни й військові чвари”*. Такий, виявлений нами спосіб та метод аналізу критиком кобзаревих творів зумовлений жанровою особливістю. Промова передбачає використання засобів ораторського мовлення, патетику, асоціативність. Очевидно, критик асоціативно (але не хаотично) обрав ті твори Т. Шевченка, тематика яких (з погляду науковця) якнайкраще сприяє моделюванню свідомості пересічних українців.

Узагальнюючи, слід визначити: новаторство ранньої шевченкознавчої концепції Д. Донцова полягає в тому, що, вивчивши поетову творчість *спорадично, вибірково*, критик претендує на *вичерпне дослідження* його спадщини у двох вимірах: світоглядному та творчому. Водночас, інтерпретуючи світогляд Т. Шевченка, науковець не ставить своїм завданням показати еволюцію в поглядах поета, бо априорі сприймає його генієм. Проте, на нашу думку, не завжди критику вдається органічно пояснити взаємозв’язок літературної спадщини із світоглядом митця, очевидно тому, що *яскраву поетову індивідуальність* він ототожнював із *національною ідентичністю*, власне бачення ознак націоналізму “проектував” на шевченківські твори і безапеляційно вважав свою точку зору єдино істиною. Оригінальність шевченкознавчої теорії Д. Донцова (у межах статті “В мартівську річницю”) полягає ще й в тому, що він *жодного разу чітко* не наголошує на дослідженні національної ідеї в творчості Кобзаря. Разом з тим, науковець вивчає *головні постулати* цієї ідеї, інтерпретує поетове бачення ключових проблем української нації (наприклад, достеменно та ґрунтовно аналізує образи перевертнів, юрби, натовпу, фактично порушуючи тему *національного зрадництва*).

**Список використаних джерел**

1. Донцов Д. В мартівську річницю // Літературно-науковий вісник. — Львів, 1925. — Кн. V. — Річник XXIV. — Т. L XXXVII. — С. 56–64.
2. Іванишин П. “Естетика Шевченка” як сутність герменевтики Дмитра Донцова // Дивослово. — 2008. — № 10. — С. 52–56.
3. Клочек Г. Проблема деінтерпретації творчості Тараса Т. Шевченка // Літературознавчі та історичні студії. Матеріали конференції. — Львів, 2002. — С. 131–142.
4. Літературознавчий словник-довідник — К.: Відродження, 1997. — 752 с.
5. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. — Черкаси: Брама. — 283 с.

## Людмила Чік



### “НЕ ПРИВЕДИ ЗАГИНУТИ РАБОМ ЧУЖОЇ ЛАСКИ І ЧУЖОЇ СПРАВИ...” (СВІТОГЛЯДНІ ПАРАДИГМИ ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА)

*У статті досліджується проблема витоків і формування національного світогляду українського письменника Леоніда Мосендза, митця, який посідає визначне місце серед письменників “празької школи” та “вісниківської квадриги”.*

***Ключові слова:** “празька школа”, “вісниківська квадрига”, світогляд, національне світобачення, самоідентифікація, архетипні образи, духовна біографія, еміграційне середовище, поразка національно-визвольних змагань українського народу, націоналізм.*

*The problem of sources and formation of national world view of the Ukrainian writer Leonid Mosendz, the artist which occupies a prominent place among the writers of “Prague school” and “Visnikivska quadriga” is probed in the article.*

***Key words:** “Prague school”, “Visnikivska quadriga”, world view, national attitude, self-identification, archetype, spiritual biography, emigration surroundings, defeat of national liberation competitions of the Ukrainian people, nationalism.*

Леонід Мосендз — визначна постать в історії української еміграційної літератури, предстввник “празької школи”, “вісниківської квадриги”, української літератури загалом, про якого Є. Маланюк сказав, що це “один з найцікавіших письменників 30-х років, наскрізь своєрідний, якого літературне обличчя не сплутаєш з іншими і який, не маючи предтеч, ані вийшовши з якої-будь традиційної у нас “школи”, був, властиво, **піонером** у своїй тематиці і стилі, особливо в новелах і поезіях, прокладачем нових шляхів і відкривачем нових обрїїв” [9]. Літературна спадщина Л. Мосендза ще й досі не зібрана і достатньо не досліджена. Спробу дати ґрунтовне дослідження життя і творчості письменника здійснив Б. Кравців у передмові до його роману “Останній пророк”. Студії над його творчістю тільки набирають обертів у працях сучасних дослідників; це головно стосується досліджень І. Набитовича, Е. Соловей, Ю. Маріненка, А. Шпиталія та ін.

Великий інтерес становить проблема витоків і формування світогляду письменника, розгляд проблем його національного світобачення. Мова йде про ті поштовхи, зовнішні і внутрішні чинники, які мають місце в житті людини і стають основою світоглядних переконань. Світогляд визначає життєву програму особистості, ідеали і переконання, інтереси і цінності; у кінцевому рахунку він зумовлює лінію поведінки людей. Світогляд визначають як систему поглядів і уявлень, переконань і ідеалів, яка в узагальненому вигляді розкриває ставлення людини до світу, спосіб його бачення, розуміння й оцінки, спосіб усвідомлення свого місця в ньому [6; 51]. Переконання складають центральне ядро світогляду особистості. Таким чином, формування світогляду — це передусім, процес формування особистісних переконань, життєвої позиції, сфери духовно-морального світу. Саме у світогляді тісно взаємодіють національні аспекти світосприймання та національна самосвідомість.

Витоки й етапи формування національного світогляду можна простежити на основі біографічних моментів, епістолярної спадщини письменника, загалом усієї його творчості, поетичної і прозової.

Основи світосприймання кожної людини закладаються ще в дитинстві. Народився майбутній письменник в Могилеві-Подільському наприкінці ХІХ століття. У біографічній статті про письменника Г. Гордієнко відзначає: "...Родина Мосендза була така, як і більшість тодішніх родин у царській Росії: просто "руськіє" чи "православні", а в нашому випадку — ще [й] із сильними традиціями польськими, підсиленими участю у польському повстанні" [3; 155]. В автобіографічній повісті "Засів" (1936) автор розповідає про хлопчика Ніно (Антонія), що виховується в подібній атмосфері: в сім'ї спілкувалися російською мовою, хоча й потай зневажали "кацапів", старанно виправляли огріхи, "мужицькі слова" у мові хлопця, самі розмовляючи українською тільки з прислугою. "Інстинкт самозбереження нав'язує Людкевичам-старшим етичний стрижень їхньої педагогічної програми, сенс якої полягає у вихованні лояльної людини, а головним аргументом — уберегти дитину від згубних мужичих впливів" [16; 7]. Історія бездержавності народу призводить до ситуації, коли зручніше приховувати своє походження, завуальовувати його; таким чином з часом втрачається генетичний зв'язок з першоджерелами й родинним корінням. Покоління за поколінням — це сирітство, беззахисність,

відособленість вкарбовувалися у свідомість людини, що врешті-решт призводить до деградації ментального характеру українців. “Що для Людкевича є Україна? У самотньому слові ще чується йому, “русской” людині, далекий наголос могутніх тонів... І як знов стає, що зміст того слова починає торкатися таким палким зворушенням душі його сина?” [16; 57]. Ніно почуває себе комфортно серед селянських дітей та старших людей з народу, з якими він спілкується на рівних. Баба Татарчучка, в якій батьки хлопця винаймають житло, розкриває очі на те, що вони “руські”, це заспокоює Ніно, адже хлопці дражнили його поляком, тому що баба його полячка. Уперто й самовіддано відстоює Ніно щойно засвоєні переконання та власну гідність (тепер національну). Під час приїзду бабусі-полячки двоюрідна сестра висміяла Ніно через вжите слово “конячка” замість “лошадка”, це стало приводом для справжнього бунту хлопця. Також його дивує поведінка “кацапа, який торгує лісом”, важливого гостя у їхньому домі, коли він зневажливо називає батьків Ніно на “ти”. Тому на запитання гостя, чи знає, хто він, хлопця “охопило пристрасне бажання: влучити цього мучителя щонайболючіше. І він відрубав:

— Знаю! Кацап!” [16; 27].

У творі автор переконливо передає психологію дитини, її потяг до справжнього, вільного життя. Усі в домі знали цю рису Ніно — прагнення свободи і біль від її обмеження. Хлопці, дізнавшись, що баба Галапайдиха утримує в неволі дітей-поводирів для старців-лірників, вирішили помститися їй та вибити шибки. “Тее співчуття зі старцевим поводитирем — все зі страху перед утиском, пониженням, поневоленням, зі страху перед інстинктивно відчутюю можливістю такої самої власної долі” [16; 45]. Персоніфікований образ-символ вітру, з яким себе асоціює герой, символізує такі вияви людського духу як емоційність, волелюбство, прагнення до свободи, пошуку істини. “Він ще не знає, що буде робити, але певен, що піде далеко, далеко! Піде за вітром, за вихром, щоб там десь, на його буйних путях, відшукати шляхи до забутої України” [16; 63]. Образ вітру є також потужним архетипним утворенням, значення якого оригінально трактує письменник-фантаст О. Бердник як феномен життєвого, енергійного. Вітер пов’язаний із праматір’ю життя, із повітрям, без якого неможливе життя. Така життєдайність вітру робить його елементом архетипу Матері-прародительки, як вияв Матері-землі, Батьківщини-

Материзми. Таким чином, на підсвідомому рівні в уяві дитини поєднуються архетипні образи Батьківщини і Вітру.

Дитяче світовідчуття по-своєму інтерпретує дійсність, формуючи певні уявлення про світ і конфлікти у ньому; на підсвідомому рівні дитина відчуває наявність зла і необхідність з ним боротися. Так, розглядаючи ілюстровану книжку “Божественної комедії” Данте, Ніно відтворює в уяві власні архетипи людей (людина у вінку — як Ісус Христос), світу (густий ліс, левада), почуттів (страх, жах, біль) тощо, порівнюючи їх з реаліями свого життя: “кожен малюнок придбав від Ніна свою особливу мову і тепер викликає особливі, наперед знані і тривало зафіксовані в дитячій уяві образи” [16; 63]. Інтуїтивно відчувши страх самотності, відірваності від інших, знову втікає до сонця, до руху, до життя. Ніно уявляє себе справжнім воїном, мріє, що буде пускати стріли з лука аж на другий бік Дністра, поцілить у “скаженого пса, Дантового звіря, що гарчить і пінить на все живе і радісне...”. Образи стріли і лука характерні для творчості Л. Мосендза (новела “Великий Лук”); у цьому ж епізоді вони насамперед символізують підсвідоме намагання дитини бути причетним до очищення від зла, володіти власною зброєю проти нього; досягнути високе, небесне.

Кожен новий епізод життя дитини, нанизуючи враження, збагачує простір мікрокосмосу, який поступово долучається до макрокосмосу: життя родини, народу. Уперше почутий спів старих лірників дає усвідомлення великої сили мистецтва, народної мудрості, краси. Розповідь старого візника Гаврила під час подорожі до сусіднього села Глодави розбурхує уяву хлопця, він заслуховується оповідями про минуле, в його уяві постають гайдамацькі загони, козаки, отамани. Уперше почуте слово “Україна” хвилює його душу, “захоплює своєю дзвінкістю, повне несподіваних, але вже передбачуваних річей”, пробуджує поки що підсвідомий патріотизм. Цей епізод можна назвати моментом його самоідентифікації як українця, нащадка і спадкоємця того багатства, яке відкрилося йому: “...Інстинкт племені заховав минуле як скарб нащадкам, щоб ця луна відгримілих подій не давала заснути родовій пам’яті, щоб не висохло джерело племінної свідомості” [16; 56]. Символічний код цього слова є своєрідним ретранслятором історично значущих смислів, архетипних образів, в яких закодовано типову форму повторюваного душевного переживання,

апелювання до генетичної пам’яті предків, здатного пробуджувати в уяві дитини первісні образи.

У романі “Останній пророк” Л. Мосендз також відтворює животворну силу знання про власний народ, його історію на душу юнака Єгоханана, який спочатку захоплюється римським військом, армією переможців; “їхня міць і сяєво зброї промовляють до хлопця зрозумілішою мовою, ніж ці гебронські мури, що аж устругають у землю під тягарем їхнього панування” [19; 155]. Давид навчає Елісебу, матір Єгоханана, намагатися відтворити в уяві і думках хлопця минулу славу Геброну, дати можливість сконструювати власне бачення вибору життєвого шляху з тим, щоб усвідомлено йти до власної мети. Автор використовує прийом концентрації часу, коли Давид, охоплюючи руками простір, показує Елісебі минуле і майбутнє народу, “від величі й слави залишилися не тільки згадки, але й надії пробудження і зросту” [19; 159]. У романі, як і повісті “Засів”, звучить мотив засіву, відродження, відновлення, що стане новим початком: “Дитяча душа тепер як родючий намул Йордану. Що **засієш** до неї — вродить стокроть. **Засівай** же до неї духа праотців наших. Їхню віру і їхню боротьбу” [19; 159].

Водночас національне самоусвідомлення самого письменника в юнацькі роки формувалося під впливом розповіді батька про рідного брата, свідомого українця, який відбував заслання в Сибіру, “Кобзаря” Т. Шевченка, з яким познайомився в юнацькі роки. Ймовірно, зустріч юного Леоніда з літературними героями та героїчними посталями української історії могла конструюватися так, як це змальовано в новелі “Великий лук” (збірка “Людина покірна”): “Сам, не так розумом, як непомильною дитячою інтуїцією, доходив хлопець до розуміння тієї старовини. Це були свідки забутої батьківщини. Свідки українського роду, що колись був зрікся сам себе. Свідки, що століття ховалися в невиді забуття, не об’являючись нікому. І нарешті дозволили діткнутися себе малій дитині. І ожили” [17; 93]. Пристрасть до читання, очевидно, була визначальною у пробудженні в Леоніда Мосендза потягу до знання історії власного народу, пізніше — літературної творчості.

У поемі “Волинський рік” (1946; “Писав зі споминів про свого діда, про Костопільщину, про бабу, про перекази... Все для доньки, яка вже всього того не зазнає. А хто прочитає тепер — може, відпо-

чине тому на хвилюшку душа” [16; 31]) виведено образ бабусі та дідуся Лясковців по материній лінії. В основі твору — поетизована розповідь про хутір Підзбуж, де тривалий час перебував у дитячі роки Леонід зі своєю сестрою Валентиною. Ймовірно, йдеться про село Збуж Костопільського району, тобто “під Збужем” (за дослідженням С. Козака). Твір написаний в останні роки життя письменника, тоді, коли хвороба і суспільно-політичні фактори практично не залишали надій для повернення на батьківщину. Як О. Довженко “Зачарованою Десною”, так Л. Мосендз поемою “Волинський рік” після усіх життєвих поневірянь і трагедій повертається згадкою до свого дитинства, у край своєї Землі Обітованої. У творі відображаються найсвітліші спомини про дитячі переживання релігійних святкувань в оселі своїх предків. Автор звертається до своєї маленької доньки та веде її своїми розповідями на Волинь, яка йому видається країною казки і чарів. Уяву дитини поет наповнює образами з волинської природи. Рідний край, ті ж самі реалії (історія, родина, природа, фольклор, побут тощо) стають частинкою душі письменника, повнозначною складовою його духової біографії, отримують естетичну значимість. Радість з переживань краси в природі у споминах поета спліталась із скорботою Голгофи, печалю Розп’яття, чаром світла запашних воскових свічок.

Та вже поклала пруг перестороги  
через життя волинських днів межа!  
Не схибиш ти, дитино, вже з дороги,  
яку тобі проклав Волинський Рік:  
Свободі й Слову приректи свій вік [16; 64].

У рядках твору відчувається злиття авторського “я” письменника, дорослої і досвідченої людини і світовідчуття дитини, яка тільки відкриває для себе світ. Грані змиваються, але стає зрозумілим: хлопчик Марко, проживши в дідовому домі рік серед чудової природи, в чарах волинської релігійної і національної обрядовості, вже не зійде зі шляху, не відірветься від коріння родового дерева, довідавшись про власне походження. Пізніше, в умовах еміграції, пам’ять про малу батьківщину, сторінки дитинства і юності набували особливого змісту, відчутно позначившись на творчості. Саме волинська земля пізніше стане для Л. Мосендза географічно останньою українською землею на шляху до еміграційних поневірянь і творчих звершень.



Дитинство і юність Л. Мосендза були позначені багатьма трагічними обставинами і подіями: смерть батька у 1904 році, двох братів, пізніше бабусі й матері (майже одночасно). Про події 1920 року згадує письменник у листі до родини Арсена Шумовського: “Перша світова війна, смерть мого брата на моїх руках у дорозі, ті страшні смерті тифозних [...], смерть моєї матері і бабуні у мене на руках, все це обернуло мою душу досередини, “внутр”, почала вона ридати, як каже Скворода...” [21; 28].

І. Набитович зазначає, що питання про період найактивнішого формування національного світогляду майбутнього письменника свого часу викликало гостру дискусію в українському еміграційному середовищі. Б. Кравців вважав, що “...коли і як відбувся перелом у Мосендзовім світогляді і його зворот до українства, встановити на підставі наявних під сучасну пору матеріалів важко” [8; VIII]. Важливим моментом життя у цьому сенсі було його перебування у домі свідомого українця Пантуфія Чупруна, чоловіка рідної сестри матері, який був призначений управителем двокласної школи в селі Яришеві Могилівського повіту, де й Леонід закінчив школу. На цій думці сходяться також Г. Гордієнко та В. Іванис. Далі Г. Гордієнко зауважує, що в період навчання у Вінницькій семінарії ця свідомість лише зміцніла. З цією думкою не погоджується Р. Коваль: “У ті роки учительські семінарії були розсадниками обрусителів краю. Видно, мали хист клепати обрусителів і “педагоги” Вінницької семінарії. Серед випускників цього імперського розсадника був і російський патріот Леонід Мосендз, який ще під час перепису 1913 року назвав себе “руським”, хоч рідні його і записалися “малоросами” [7] (якраз у період навчання в учительській семінарії). Волинь на початок Першої світової війни перебувала у складі Російської імперії. Україна виявилася однією з головних арен діяльності правих партій. Тут посилювалися національні рухи, що, у свою чергу, призвело до посилення протилежного руху — великоруського. Дії правих сил були вкрай несприятливими для формування національної свідомості інтелігенції; державна політика царизму і правих сил була спрямована на придушення будь-яких форм українського руху.

Життя Л. Мосендза поки що протікало в тих формах, які становили хід історії Російської імперії початку ХХ століття: участь у Першій світовій війні, перебування на румунському фронті, демобіліза-

ція у чині штабс-капітана. Хвиля національно-визвольної боротьби українського народу змітає всі старі уявлення про себе і світ, народжує нові істини, оновлює внутрішні інстинкти і національну самоідентифікацію. Б. Кравців наводить думку самого Леоніда Мосендза з листа до Р. Гармаша від 19 липня 1948 року: “...До 1918 року я був російським (не малоросійським) “патріотом”... За 1 місяць був з мене український націоналіст. Бо, прочитавши історію Грушевського, доти незнану мені, я захлиснувся від величі того народу, з якого пішли мій дід, моя мати, мій батько, серед якого я жив, виріс і якого доти не смів знати я” [8; VIII]. Саме так пояснює Л. Мосендз внутрішні метаморфози, що відбулися у його свідомості за такий короткий проміжок часу. Він перетворився в українця, навіть більше, в свідомого і активного українця. Подібні внутрішні зміни свідомості молодого людини відтворені у новелі “Великий лук” (збірка “Людина покірнана”): “...Переміна в душі... починала набирати чинної форми. А все те довершило чарівне, вперше втілене в звук слово Україна. Чим глибше сягав розклад давно вже мертвої імперії, тим виразніше ставало це поняття: Україна... Звук, легенда набирали форми. Форма жадала цілі. А ціль спалахувала нагло вибухнувшим полум’ям нації” [17; 95]. Символічним у творі є образ Великого Лука, в якому втілено історичну пам’ять народу, духовну єдність поколінь. У близькосхідній семітській символіці лук — символ Сходу, сходу Сонця, що асоціюється зі зв’язком із життєвою силою і є універсальним символом перетворення-колообігу у житті і природі. Все ж у новелі Л. Мосендза “бойовий лук використано... як умовну форму узагальнення, сконцентрованого вияву тих архетипів, на рівні яких зберігаються головні коди національної й родової пам’яті” [22; 162].

Простежується динамічний, але складний психологічний механізм, перетворення зразкового штабс-капітана царської армії на свідомого старшину Української армії і громадянина держави. Адже незаперечним є той факт, що Л. Мосендз служив в армії УНР (досліджено Б. Кравцевим за листуванням Л. Мосендза до М. Селешка та до родини А. Шумовського); також відомо, що його перебування в армії було перервано нез’ясованими обставинами, адже в 1918–1920-х роках він вчителював у Гнівані. Новела “Брат” (присвячена пам’яті брата) має ознаки автобіографізму, в ній художньо відтворено події дев’ятнадцятого року — втеча двох братів від переслідування “північ-

них загарбників”. У творі є згадка про роботу у школі головного героя (“згадав, як у школі в мене розстрілювали портрети гетьмана... як я сам вискочив? І як дерли українські книжки!..”) [17; 27]. Твір відображає визрівання усвідомлення необхідності боротьби в душах молодих людей; насамперед це стосується брата головного героя, до цього часу хворобливого і нерішучого, тепер — зрілого і свідомого, готового докорінно змінити своє життя: “Краще загинути, вчепившись у горло ворогові, аніж ховатись від нього, як оце ховаємось ми...” [17; 25]. Психологічно вмотивовано відтворено екзистенційну межову ситуацію, коли постає момент вибору життєвого шляху: від “сплячого” стану, страху за життя — до справжніх вчинків справжньої людини. Абсурдність ситуації не стає причиною відмови від боротьби і активності, навпаки, вибір лежить в площині між боротьбою за власне виживання і змаганнями за національні інтереси. Момент істини втілюється у ключові фрази, які повторюються протягом твору: “... як ми прогавимо цей дев’ятнадцятий рік [...], то ніколи не спроможемся на свою власну долю...” [17; 25]. Спостерігається інтенсифікація образності засобом повтору, через який автор прагне донести до читача найболючіші проблеми доби, зокрема національну. Крім того, під впливом слів брата в уяві головного героя, який перебуває у стані психічного напруження, з’являються апокаліптичні образи, підкреслені імпресіоністичними замальовками (прийоми гри кольорів і тіней, створення образу “олюдної” природи, фіксація нестійких емоцій): “Уже в лютім з північного сходу примчав марець-суховій... Морозним подувом згаги сушив він корінці озимини, вимітав підліски.., і гукав, і висвистував, і завивав, як тая орда, що сунула за ним з північного сходу. Як тая орда, що перед нею гнався він, вістун своїх проклятих дітей...” [17; 26].

Головний підсумок перебування Л. Мосендза в армії УНР полягає у тому, що поразка визвольних змагань завершила перший, можливо, романтичний етап процесу національного самоусвідомлення і підготувала подальший рух національного, політичного, духовного й естетичного самовизначення. Поезія “Балада про побратима” — це своєрідний реквієм героям, які полягли в роки визвольної боротьби. Вони втілюються в збірному образі побратима, “який більше, ніж брат”. У карбованій класичній формі (секстини) крізь трагічне усвідомлення поразки звучить віра в повернення до рідної землі. Поразка

для героїв Л. Мосендза — це не програш, а мобілізація сил для продовження нової боротьби:

До тебе, рідний краю наш,  
Ми вернемо. Чекай.  
А ти оці осінні дні,  
Вкраїно, пам'ятай [12; 2].

Після поразки національно-визвольних змагань українського народу він опинився в Польщі; працював в українській бібліотеці в Ченстохові. Це був складний період не тільки в долі Л. Мосендза, а й у долі всіх тих, хто, відвойовуючи зі зброєю в руках незалежну Україну, зазнали великої поразки, яка не раз ще відіб'ється у їхніх душах та їхніх творах (“Ми кажемо: гіркий хліб вигнання, Високі сходи нам чужого дому” [1; 4]). Необхідність постійного відстоювання на право життя, складна конкуренція з представниками народів-“аборигенів”, корінних мешканців країн, які давали притулок “українцям без України” — такі реалії життя вчорашніх учасників визвольних змагань, які тепер намагаються самоствердитися завдяки здобуттю освіти, високій професійності; духовною потребою, яка залишається єдиною ланкою з утраченою батьківщиною, стає літературна творчість. Філософські роздуми про “свій-чужий”, екзистенційність переживань людини, яка перебуває “на межі” (психологічний стан людини-чужинця), передаються в оповіданні Л. Мосендза “Люди”. В експозиції твору лежить історія про старого Бенеду; коли його запитали, чи добрий був ярмарок, він відповів, що не дуже, бо людей було мало, мотивуючи тим, що були цигани, жиди, москалі, а людей-таки було мало. Тепер, говорить герой твору, “у Бару “людей” буває ще менше: ярмаркують на Соловках” [17; 78]. Інший бік цієї теорії втілений у його еміграційному житті, коли його поважний колега зауважує, що вони “не повинні робити конкуренції людям його народу, відбивати у них хліб своєю науковою зброєю, яку здобули. Ми повинні вернутися знов до тої праці, з якої прийшли вчитися: товкти каміння на дорогах, копати землю... Щоб з тої праці, до якої чужинці тепер здатні, не вибивати своїх колег — тубольців. Він взиває до нашого почуття колегіальності...” [17; 81]. Ця історія дає можливість письменнику по-філософськи поглянути не тільки на факт дискримінації (можливо, прихованої) українця на чужині (“чужинці на бік”), а й перелицьованого на українському ґрунті явища — “свої на бік”. Л. Мосендза хвилює пасив-

ність, моральна знесиленість і духовна апатія власного народу, яка є принагідним ґрунтом для проростання рабської психології, почуття меншовартості, і, як наслідок, — поразки у збройній боротьбі.

Шукання причин трагедії українців у другому десятилітті ХХ століття, усвідомлення критичної межі переходу від сплячої душі у стан готовності до боротьби, до зародження духу Прометея стануть одними з головних тем творчості як Л. Мосендза, так і інших митців “празької школи”. Символічною є назва збірки Є. Маланюка, людини з подібною долею, — “Стилет і стилос” — як визначення продовження боротьби за Україну, якщо не зброєю, то словом: “Ідеї виростають й мужніють на підґрунті національної культури — от чому праця на царині культури є сьогодні хоч і запізненным, проте загальноукраїнським ділом... Дійсними творцями життя є мислителі, апостоли ідеї. Справжніми пророками історичних подій є Митці і, в першу чергу — поети” [10].

Цей період став переломним і для Л. Мосендза. Розлука з Батьківщиною, як головна драма життя, сконцентровує думку на пошуки відповіді на так звані “прокляті питання”, підсумком яких стає звернення до Поетичного слова, творчості, ідеї щодо священної візії митця, висловлені у вірші “Сонет” (1924):

Поет — пророк,  
Що зможе поєднати в струмись всеєдиний  
Кінці і початки натхненності своєї  
Всемудрим і одвічним: *panta hei* (цінність усього) [18].

Відповідно перед українською еміграцією постають нові завдання: не зникнути як спільність; стати духовним центром України в зарубіжжі; стверджувати ідею України, ідею державності; творити в еміграції те, чого не можна втілити в радянській Україні.

Як відомо, “празжани” зазнавали впливу Д. Донцова, ідеолога українського націоналізму, який надавав їм змогу друкуватися на сторінках свого журналу “Літературно-науковий вісник”, а з 1933 р. — “Вісник”. Д. Донцов, філософським фундаментом світогляду якого були волюнтаризм і ірраціоналізм, сформулював головні принципи націоналізму: “Зміцнювати волю нації до життя, до влади, до експансії, — означив я як першу підставу націоналізму. Другою такою підставою національної ідеї здорової нації повинно бути те стремління до боротьби, та свідомість її кінечності, без якої не можливі ні вчинки

героїзму, ні інтенсивне життя, ні віра в нього, ані тріумф жодної нової ідеї, що хоче змінити обличчя світу” [5; 251]. У творчості Л. Мосендза стають домінуючими волюнтаристичні ідеї “сильної нації” та “сильної людини” Д. Донцова; його твердження, що для бездержавного народу потрібна й відповідна стратегія, набуває в творах письменника оригінального мистецького вирішення. Насамперед це стосується загальної ідеї творів збірки “Людина покірнана”.

Світоглядна концепція “пражан” сформувався на основі надіндивідуальної ідеї Д. Донцова: національну та державотворчу, яка втілюється в історіософічну творчість письменників. Історія тут набуває обрисів глибокого переосмислення і, власне, перестає бути історією як об’єктивною реальністю, минулим із чіткими просторово-часовими обрисами; відбувається оживлення історії в собі, присутність в особі героя далекого і близького історичного минулого. Дослідження роману Л. Мосендза “Останній пророк” дозволили Б. Кравціву зробити висновок про те, що “Останній пророк” — це роман про ставання і розвій націоналізму, персоніфікованого в постаті ізраїльського Єгохана” [8; XXV]. Оригінальним також у творчості Л. Мосендза є образ берладника (оповідання “Берладник”; вірш “Берладинська секстина”), символ вольової і сміливої людини, який бере початок з історії Поділля: борячись за свободу України, ці люди ховалися по скелястих печерах над Дніпром, перебігали потім до гайдамаків. Л. Мосендз з притаманною його творчості напруженою вольових імперативів говорить про новітніх берладників:

Кріпить берладника поза порогом:  
Бо прийдуть дні Великої Заграви,  
Край проклятий, знесилений до краю,  
Стріпне чужим зненавидженим богом  
І піднесеться з небуття до слави [13].

У світоглядно-психологічному портреті Л. Мосендза вражає також його цілеспрямованість, наполегливість, здатність до серйозної розумової праці. Ці риси Мосендзової вдачі відзначає Є. Маланюк: “Треба подивляти таку несамоовиту, істотно творчу енергію в невеликій, сухуватій постаті тієї людини, якої — дивно! — ніколи не пригадую собі ані “стомленою”, ані спраглою “відпочинку”, ані неакуратною чи навіть неохайно одягненою. Починаючи від його точних, стриманих відповіджень і кінчаючи його чітким, майже каліграфічним

і при тім оригінальним почерком,— він був людиною цілком закінченого стилю” [10; 245–246]. Л. Мосендз — людина багатьох граней таланту, за означенням М. Неврлого, “рідкісна й багата модифікація людського духу”. Уже в 1920-х роках він виявив себе як літератор, науковець, поет, перекладач. У 1922 р. Л. Мосендз перебуває у Чехословаччині в місті Подебрадах, де спочатку навчається в гімназії, а потім — стає студентом хіміко-технологічного факультету Української господарської академії. Уже тоді він переклав підручник “Короткий нарис неорганічної хімії” професора Ярослава Форманенка з чеської на українську мову, який був виданий 1924 р., знав багато інших мов (французьку, німецьку, англійську, польську тощо); 1928 р. набув фаху інженера-технолога, а в 1931 р. захистив докторську дисертацію на тему: “Метод дослідження вологості у вугіллі”. Як зазначає Б. Кравців, разом із Олександром Неділком вони були першими інженерами-технологами Академії, які стали докторами технічних наук. Викладаючи в Державній торговельній академії в Сваляві, Л. Мосендз написав підручник з товарознавства.

Дуже цікавий і недостатньо вивчений епізод біографії Л. Мосендза — його перебування на Закарпатті в 1938–1939 роках. Події Карпатської України вселяли надію українцям-емігрантам, яким довелося поблукати світами, на майбутню перемогу, тому, як сказав У. Самчук, “хотілося бути при кермі подій”. У листах письменника до І. Селешка розкривається той душевний стан, в якому борються два відчуття: надія і — розчарування, трагічні передчуття. “Довкола все одно була така сама атмосфера як і в р[оках] 1918–19 у нас на Україні. Звідкись повискакували люди сумнівного, навіть кримінального, минулого і кинулися до загального корита, з усієї горлянки проголошуючи себе за “націоналістів” [24]. Л. Мосендза хвилює питання армії, її боєздатності; він попереджає, що може повторитися період 1918–1919 років; йому не байдужа справа національних шкіл. Надзвичайно високу оцінку він дає емігрантам з Галичини, “які будуть вносити національного духа”, на його думку, це “блискучі особистості”, в них є “ширина національного розгляду, освіченість, працьовитість”. У цих листах відчувається віра Л. Мосендза у незалежну, вільну Україну, якій, проте, потрібно ще пройти окремі етапи соборності: “Боявся б лише як би зразу сталося, щоб усі землі були з’єднані. Ми перше потребуємо хоч рік-два пожити лише з Галичиною й Підкар-

паттям, дати себе до порядку, мати трохи апарату свого, війська, закордонного представництва. Тому я швидче б хотів бачити поки що вільною З[ахідну] У[країну]” [24].

Листи Л. Мосендза привертають увагу тим, що рельєфно виявляються риси характеру самого автора, його світоглядних переконань. Це дає впевненість стверджувати про нього як про людину-патріота, націоналіста у широкому розумінні цього слова, адже усе те, чим жив, що складало основу його мистецької творчості — насамперед було присвячено Україні й українцям, незважаючи на тривале в часі й просторі перебування його поза рідною землею. Це підтверджує і враження М. Гікавого, який розповідає про свою єдину зустріч з письменником у 1944 р. у Братіславі: “Леонід Мосендз у довгій розмові виявляв свої націоналістичні погляди. Так, як він висловлювався — може висловлюватись лише людина-патріот. З повним переконанням він висловлювався, що “не сумнівається у постанові Самостійної Української Держави, що большевицько-комуністична система розкладається і остаточно збанкрутує, коли Москва наважиться збройно запанувати над цілим світом” [2; 214].

На питання, наскільки радикально змінювалися погляди письменника наприкінці його життя, можна було б дізнатися з четвертого розділу роману “Останній пророк”, адже цей твір — це головний підсумок творчого життя митця та його світоглядних орієнтирів. На жаль, до цього часу ця літературознавча проблема залишається нерозв’язаною: закінчення роману або ж втрачене, або ж твір залишився незавершеним. В історію Єгоханана, предтечі Христа, автор вмонтовує власне бачення комплексу вождя, його історичної місії. Світоглядні орієнтири біблійного героя суголосні настроям і переконанням самого письменника. Роман відтворює поступове розчарування Єгоханана в багатьох ідеалах і напрямах боротьби, в тому числі не бачить він себе і серед “ревних зелотів” (власне, радикально налаштованих націоналістів). Повернувшись в Єрусалим, Єгоханан уникає зустрічей з войовничими зелотами, шукає ліків і милосердя для хворої дитини, зустрічається з есеїном. Закінчення твору має автобіографічний характер. Як зазначає письменник у листі до І. Вараниці від 23 березня 1947 року: “Над нашим націоналізмом нависла одна загальна велика хиба: неуцтво й зарозумілість... Я з жалем бачу, що від людей хотять не знання й праці, але послуху й підлизування.



На це я не здібен, я звик до співпраці й товариського порозуміння, а не до задирання носа й експлуатації для персональних цілей” [цит. за: 8; XXXI]. На кінець 40-х років в житті самого письменника теж було розчарування у дволикості, лицемірстві, у постійній гризні між представниками різних угруповань; він переживає ідейну кризу у ставленні до окремих постатей і проявів українського націоналізму. Проте не до власне українського націоналізму, адже Україна для видатного українського письменника, що доводить усе його життя і творчість, — була понад усе. До України він мріяв повернутися, молив Бога пройти ще раз “запиленим чумацьким шляхом”, відчути повноту справжнього життя, що асоціюється в уяві письменника з батьківщиною.

Як хочеться молитись часом  
Комусь, хто зна мій біль і знає... гану.  
“Не приведи загинути рабом  
На спраглих межах мого Ханаану” [20; 48].

#### Список використаних джерел

1. Автографи Леоніда Мосендза в історичному архіві // Літературна Україна. — 1997. — 23 жовт. — № 37.
2. Гікавий М. Спогад про Леоніда Мосендза / М. Гікавий // Визвольний шлях. — 1976. — № 2. — С. 214–216.
3. Гордієнко Г. До біографії Л. Мосендза / Г. Гордієнко // Українські вісті. — 1959. — 4 червня. — Ч. 45.
4. Гузар З. Леонід Мосендз — поет / Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. — Дрогобич: Відродження, 1996. — С. 38–48.
5. Донцов Д. Націоналізм / Д. Донцов. — Львів, 1926. — С. 251.
6. Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм / В. Іванишин. — Дрогобич: Відродження, 1992. — С. 135.
7. Коваль Р. За волю і честь: Невигадані історії і вояцькі біографії / Р. Коваль. — К.: Діокор, 2005. Режим доступу : <http://www.ukrnationalism.org.ua>
8. Кравців Б. Леонід Мосендз і його “Останній пророк” // Останній пророк / Л. Мосендз. — Торонто, 1960. — С. V — XXXII.
9. Куценко Л. Євген Маланюк. Невичерпальність / Л. Куценко — К.: Веселка, 1997. — 319 с.
10. Маланюк Євген. Спізнене покоління. Леонід Мосендз і інші // Книга спостережень / Є. Маланюк. — Торонто, 1962. — Т. 1. — С. 243–246.
11. Маріненко Ю. “Це покликання Боже”. Проза Леоніда Мосендза / Ю. Маріненко // Дивослово. — 2003. — № 2. — С. 7–11.

12. Мосендз Л. Балада про побратима / Л. Мосендз // Літературно-науковий вісник. — 1930. — Кн. 1. — С. 13.
13. Мосендз Л. Берладницька секстіна / Л. Мосендз // Вісник. — 1935. — Кн. 1. — С. 23–24.
14. Мосендз Л. Вічний корабель / Л. Мосендз. — Дрогобич, 1996. — С. 199–226.
15. Мосендз Л. Волинський рік / Л. Мосендз. — Мюнхен: Українська трибуна, 1948. — 80 с.
16. Мосендз Л. Засів / Л. Мосендз. — Малін, 1946. — 101 с.
17. Мосендз Л. Людина покірна (НОМО LENIS) / Л. Мосендз. — Канада: Вінніпег, 1951. — 142 с.
18. Мосендз Л. Сонет (“Буває мить, коли душа натхненна...”) / Л. Мосендз // Студентський Вісник. — 1931. — Ч. 5–7. — С. 2.
19. Мосендз Л. Останній пророк: [роман] / Л. Мосендз. — Торонто, 1960. — 455 с.
20. Мосендз Л. Поезії / Л. Мосендз // Дукля. — 1997. — № 6. — С. 39–49.
21. Мосендз у листах. Особисте (3 листів Л. Мосендза до родини інженера Арсена Шумовського) // Слово і час. — 1997. — № 10. — С. 27–32.
22. Набитович І. Леонід Мосендз — лицар святого Граалю / І. Набитович. — Дрогобич: Відродження, 2001. — 222 с.
23. Самчук У. Леонід Мосендз // У. Самчук // Слово і час. — 1997. — № 10. — С. 24–32.
24. Селешко М. Вінниця: Спомини перекладача комісії дослідів злочинів НКВД в 1937–38 / М. Селешко. — Нью-Йорк ; Торонто ; Лондон : Фундація ім. О. Ольжича, 1991. — 212 с.

*Наталія Чухонцева*



## КУЛЬТУРОСОФСЬКА ПРОБЛЕМАТИКА У ЦИКЛІ РОМАНІВ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО ПРО КИЇВСЬКУ РУСЬ

*У статті здійснено спробу інтерпретації культурософської проблематики у циклі романів П. Загребельного про Київську Русь з сучасних позицій. Цілісний підхід до предмета дослідження дає змогу повніше розкрити єдність задуму і концептуальну зумовленість поетики творів.*

**Ключові слова:** культурософська проблематика, роман, концептуальна зумовленість, поетика.

*In the article an attempt is made to interpret cultural philosophic problematics in P. Zagrebelnyi's cycle of novels on Kyiv Rus from the modern point of view. An all-round approach to an opportunity to expose better the unity of scheme and conceptual cause of the literary work's poetry.*

**Key words:** cultural philosophic problematics, novel, conceptual cause, poetry.

Окремі міркування про культурософську проблематику у творах П. Загребельного про Київську Русь висловлені у розвідках Н. Білик [1] В. Дончика [3], Л. Новиченка [10], М. Слабошпицького [14], В. Фашенка [15], С. Шаховського [16, 17] та ін., але предметом спеціального цілісного вивчення вона досі не була, хоча саме до такого вивчення спонукає єдність задуму циклу, акцентована в авторській передмові до роману “Євпраксія”. Письменник відзначив, що прагнув “здійснити художні дослідження народних доль, кожна з яких не втратила свого значення і сьогодні. Отож “Диво” — це доля таланту, “Смерть у Києві” — доля державної ідеї, “Первоміст” — доля народної споруди. “Євпраксія” — роман про долю людини. А що доля людська, надто в трагічних її вимірах, найвиразніше простежується на прикладі жінки, то й написано цей роман про жінку, про трагедію розлуки з рідною землею, про трагедію втрати любові” [5, с. 6].

Роман “Диво” відіграв особливу роль в утвердженні в українській літературі “духовного історизму” [3, с. 95], що значною мірою було

зумовлено втіленою у ньому “художньою культурософією”, яка знайшла подальший розвиток у наступних творах П. Загребельного про Київську Русь. Стверджуючи давнє походження і самобутність, високий рівень культури рідного народу, поетизуючи його кращі етноментальні риси, письменник ніби “випробує на міцність” свою концепцію у драматичних та трагічних перипетіях, у зіткненні з “візантійською”, “норманською” та іншими теоріями, особливо з новітніми їх версіями, що надає проблематиці романів гостроти й актуальності.

Ми ставимо мету дослідити культурософську проблематику в циклі творів П. Загребельного про Київську Русь в онтологічному й аксіологічному аспектах, з’ясувати її креативну роль у художньому світі творів.

“Диво” (1968) — роман “зв’язку часів” [3, с. 96], у якому історіософська і культурологічна концепції автора втілені навіть на композиційному рівні. П. Загребельний прагнув “показати нерозривність часів, показати, що великий культурний спадок, полишений нам історією, існує не самодостатньо, а входить у наше життя щоденне, впливає на смаки наші і почування, формує в нас відчуття краси і величі, ми ж платимо своїм далеким предкам тим, що ставимося до їхнього спадку з належною шанобою, оберігаємо і захищаємо його. Так виникли в романі три часові шари, три шари історії: давнина, Велика Вітчизняна війна й день сьогоднішній” [7, с. 444]. Л. Новиченко назвав такий спосіб поєднання часів “зухвало експериментальним” [10, с. 514], а В. Фащенко відзначив: “Композиція “Дива” нагадує архітектуру собору, образно відтворену в романі: незвичайність планів, переходів, добудов, але в свавільній асиметричності криється доцільність і гармонія. Все — наче пісня рідної землі” [15, с. 99].

У романі “зв’язку часів” зазвичай є образ “шукача істини” (найчастіше історика чи письменника), який розкриває таємниці минулого і пов’язує історію із сучасністю. У “Диві” двоє таких героїв: професор Гордій Отава, який упродовж багатьох років вивчав, реставрував, захищав від новітніх “варварів” Софію Київську і загинув, рятуючи її від знищення фашистами, та його син і духовний спадкоємець Борис. Професор Отава-молодший намагається завершити дослідження історії собору, з’ясувати ім’я і долю його творця. П. Загребельний залишає Бориса над незакінченим рукописом, охопленого роздумами про сенс історії, мистецтва та людського буття.

Тема долі таланту набуває у романі широкомасштабного художнього втілення, осмислюючись у співвіднесенні з історичною долею народу та його культури. Важливу роль у цьому відіграє лейтмотив “дива”, що постає вже у назві роману, спочатку асоціюючись лише з характеристикою Софії Київської як “дивної і славної” у “Слові про Закон і Благодать” Іларіона, але в процесі свого розвитку набуває нових смислових нашарувань і перетворюється у полісемантичний символ.

Пов’язаний з конкретним собором мотив “дива” “проекується” на образ творця цього храму — геніального митця Сивоока, який дерзнув відійти від візантійських канонів і звернувся до народних художніх традицій. Цей домисел письменника суголосний думкам авторитетних культурологів-медієвістів. Наприклад, Г. Логвин стверджував, що “архітектурний задум собору ніде не має прямих аналогій (...). Хоча архітектура Софії Київської належить до візантійської стильової системи, все ж вона має такі своєрідні особливості, які дозволяють віднести її до певної, у даному випадку київської, школи, яка склалася у першій половині XI століття”, а також дійшов висновку, що численні відхилення від візантійських канонів у оформленні собору пов’язані з давніми, ще дохристиянськими традиціями киево-руського народного мистецтва [9, с. 9–10].

У “Повісті врем’яних літ” творцем Софії Київської названо Ярослава Мудрого, але твердження, що її “спорудив він сам” [8, с. 41], звісно ж, не відповідає історичній правді, а зумовлене “літературним етикетом” феодальної епохи, згідно з яким на князя “переносилися” звершення його підданих. У “Диві” не применшується роль Ярослава у розвитку культури Київської Русі, але головною метою авторового “художнього дослідження” було заповнення “білих плям” в історії тої культури, що акцентовано епіграфом до роману [4, с. 6].

Середньовічний собор — “глибинна книга епохи” [13, с. 584]. На нашу думку, П. Загребельному вдалося надзвичайно ґрунтовно і талановито “прочитати” одну з найпрекрасніших “кам’яних книг” давнини, що значною мірою зумовило художню повнокровність, психологічну достовірність, історичну колоритність образів у романі, насамперед — Сивоока. Художні особливості Софії Київської дали підстави для домислу, що її автор сприйняв естетичні смаки та світобачення рідного народу, а вдосконалював свою майстерність у Болгарії та Візантії. Доля

ж творця середньовічного собору, який не цурався язичницьких традицій, неминуче мала бути драматичною чи й трагічною. Історія не зберегла імені цієї незвичайної особистості, але багата й щедра її душа живе у мистецькому “диві” — і П. Загребельний зумів ту душу відчутти й наділити нею Сивоока — “постать гіпотетичну, вимислену і водночас реальну своєю художньою сутністю” [10, с. 515]. Цей образ — утілення авторського ідеалу митця, того “духовного максимуму”, до якого прагне піднятися кожний справжній художник. В уста свого героя П. Загребельний вкладає власні роздуми про мистецтво, культуру, мораль, історію тощо. Одержимість у творчій праці, самозречене служіння рідному народові — визначальні риси Сивоока. Погляди його на роль митця у суспільстві висловлені у внутрішньому монологі: “Він не належить ні своїм бажанням, ні своїм потребам. Належить без решти мистецтву. Бо що є мистецтво? Це могутній голос народу, що лунає з уст вибраних умільців. Я — сопілка в устах мого народу, і тільки йому підвладні пісні, що пролунають, народившись у мені. А мене — нема” [4, с. 557]. Це досить оригінальне художнє розкриття такого явища поетики середньовічного мистецтва, як анонімність.

Надзвичайно складною постає у романі проблема “митець і князь”. Мрія Сивоока звести диво-собор на рідній землі співпадає з планами Ярослава Мудрого, але вже під час першої зустрічі між ними виникає конфлікт. Не для народу прагне збудувати церкву князь, а “для держави”, “для слави божої”, митець же хоче, щоб вона стала “людською радістю” [4, с. 479]. Зіштовхуються могутні характери-антиподи — носії різних філософських, морально-етичних, естетичних поглядів. Якби на місці Ярослава був примітивний деспот, конфлікт між ним і художником швидко завершився б трагічною розв’язкою — і замість диво-храму вибудував би хтось слухняніший канонічну церкву, яка не принесла б слави Русі. Ярослава ж не випадково нарекли Мудрим: він збагнув велич Сивоокового задуму і надав митцеві можливість працювати відносно вільно, сказавши Ситникові: “Що ж то за держава, де талант беруть під підозру?” [4, с. 480]. Суперечливі почуття охопили князя, коли він побачив макет майбутнього собору. Ярославові здалося, що старі боги відроджуються у новій іпостасі — й від цього відкриття “князеві стало страшно, але водночас і радісно: відчув Ярослав, що аж тепер, може, нарешті подолає свою роздвоєність, яка мучила його стільки років: народжений під знаком Терезів, він на-

магався урівноважити нове, чуже з старим, своїм, але нічого не виходило, нове часто йшло всупереч з видимою потребою. (...) Він хотів вивести Русь на широкі простори світу, але бачив водночас, що розгублює багато свого, рідного, без чого в світі показуватися нема ні потреби, ні слави” [4, с. 477].

Питання про співвідношення язичницького і християнського елементів у мистецтві Київської Русі пов’язане з проблемою його самотності. Показуючи у романі живучість язичницьких художніх традицій, П. Загребельний обстоює концепцію культурного симбіозу, яка протистоїть “візантійській” теорії.

Образ Софії Київської є стрижневим у “Диві”, набуваючи значення символу талановитості, героїчного духу і безсмертя рідного народу, здатного творити і зберігати нетлінні цінності у найтрагічніші епохи своєї історії: “Цей собор вже з першого дня його існування, певно, мало хто вважав за житло для бога — він сприймався як надійний притулок людського духу, тут відразу задомився дух громадянства і мудрості тих, хто вибудовував державність Київської Русі, може, тому й не боялися звинувачень у богохульстві усі ті хани, князі, королі, що налітали в різні часи на Київ і найперше плюндрували собор Софії, і кожен намагався зітерти його з земної поверхні, але собор стояв уперто, неохитно, вічно, так ніби не будований був, а виріс із щедрої київської землі, став її продовженням, гучним її криком, її співом, мелодією, барвою” [4, с. 239]. До сприйняття образу собору як втілення душі народу письменник підводить читача поступово, ніби “розшифровуючи” при цьому “художній код” Софії Київської. Зароджуючись в уяві Сивоока, поставала вона “яскравою писанкою з далеких років його дитинства, власне, була то й не церква, а образ його землі” [4, с. 470]. У Ярослава виникає думка, що і сам творець Софії схожий на свою землю. Князь усвідомлює: “Ось де межа влади: вільна людина” [4, с. 568].

Є у творі й ще одна іпостась лейтмотиву “дива”: Сивоок, ціною власного життя рятуючи від смерті кохану Ярославу (вигадану позашлюбну доньку Ярослава Мудрого), водночас врятував і свого майбутнього сина. “І син той серед нас. Завжди з його талантом і горінням душі. І диво те ніколи не кінчається і не переводиться” [4, с. 568]. Усе це наснажує роман пафосом патріотизму і гуманізму, палкою вірою у незнищенність творчого потенціалу і героїчного духу українського народу.

Проблему соціальної заангажованості митця П. Загребельний пов'язує з проблемою свободи вибору. Візантійський художник Агапіт підпорядковує свій талант служінню імперії, неухильно дотримується канонів, що приносить йому офіційне визнання і неабиякий матеріальний зиск, але як творча особистість він деградує. Наслідуючи його, і Мішило “вибивається в люди”, незважаючи на відсутність особливих мистецьких здібностей. Обом цим “ремісникам у мистецтві” притаманний “комплекс Сальєрі”. Зображуючи їх, П. Загребельний використав іронію, а подекуди і сарказм, як, наприклад, у сцені, де Мішило виготовляє мозаїку: “висолопивши язика, примочує кубик до кубика” [4, с. 541].

Блазень Бурмака у “Диві” постає як огидне втілення “антимистецтва”, культивованого при дворах середньовічних можновладців. Автор висловлює досить сміливу думку про загальну закономірність еволюції культури: “В часи жорстокі, при владі твердій зникає мудрість: переводяться науки, художества, лишаються тільки дурні. Вони завжди плодяться там, де пригнічується воля” [4, с. 486].

Розкриваючи тему “блазєнства”, П. Загребельний удається до так званої “сатири без сміху”. У романі “Євпраксія” (1974) із сарказмом зображено придворних поетів. Усі вони у ньому постають у ролі “блазнів”, духовних “карликів”, “лакиз”, які оспівують своїх хлібодавців і здатні їм на догоду облили брудом будь-кого. Це і вигадані персонажі — шпільмани Шальке і Рюде, яким приписано авторство одного із ранніх шванків — “Снігова дитина”, й історична особа — автор поеми “Життя Матильди” Доніцо (за П. Загребельним, Донізон), і безіменні творці тих київських билин, де виведено образ “суки-волочайки” “Опракси любострасної”. Насправді “Снігова дитина” — сатирична пісня про зрадливу дружину кнехта — не пов'язана з Євпраксією, але в романі вона використана в конкретній ситуації, де набуває зловісного звучання, підкреслюючи трагізм становища головної героїні. Шпільмани виконують цей шванк на банкеті, в якому імператор примусив узяти участь свою нещасну дружину, яка нещодавно втратила дитину. Поема “Життя Матильди” містить апологію Матильди Тосканської і брудні натяки на “гріховність” Євпраксії-Адельгейди. Щоб підкреслити своє обурення цим твором, П. Загребельний наділив його автора (а заодно і Матильду) найогиднішими рисами.



С. Шаховський слушно назвав роман “Євпраксія” “своєрідною ліричною трагедією” [17, с. 24]. Це один із “найсуб’єктивніших” творів П. Загребельного, де ліризм переплетений з публіцистичністю. Середньовічні джерела і праці пізніших істориків у романі нерідко не белетризуються, а цитуються і коментуються. У “Повісті врем’яних літ” є тільки два лаконічних записи про онуку Ярослава Мудрого Євпраксію Всеволодівну: про постриження її в черниці 1106 року та смерть 1109 року [8, с. 161, 164]. Про перший з них П. Загребельний навіть не згадав, а другий процитував наприкінці свого твору, з гіркою зауваживши: “Запис про смерть — і ніяких пояснень” [6, с. 269]. Натомість автори західноєвропейських хронік чимало сторінок заповнили оповідями про Євпраксію, яка була дружиною саксонського маркграфа Генріха Штаденського, а після його смерті — імператора Генріха IV. При коронації вона одержала ім’я Адельгейди (на честь сестри Генріха IV — абатиси Кведлінбурзького монастиря, де княжна виховувалася до повноліття і продовжувала жити, коли овдовіла). Особлива увага західноєвропейських хроністів і пізніших істориків до Євпраксії-Адельгейди була зумовлена не стільки її високим становищем, скільки нечуваним учинком: імператриця подала папі римському оскарження жахливо аморальної поведінки свого чоловіка і виступила на церковному соборі з викривальною промовою. В. Пашуто так охарактеризував цей виступ: “Не щадя себя, императрица рассказала о мерзостях разврата, которые ей пришлось перенести от разных насильников по воле мужа. Император был осуждён, а Адельгейду освободили даже от эпитимьи. Её “гражданское самоубийство” было вместе с тем ударом по политическим планам Генриха IV” [11, с. 125]. Деякі німецькі історики (Хефеле, Гізебрехт, Кнонау та ін.) намагалися виправдати імператора, а його дружину називали “розпусницею”, “королівською блудницею”. С. Розанов дійшов висновку, що “только грубый шовинизм немецких историков мог поставить ей в вину этот отчаянный предсмертный крик мести и в то же время самооправдания измученной женской души” [12, с. 641]. Стверджуючи, що Євпраксія натура не героїчна, цей дослідник не зміг дати відповіді на ним же поставлене питання: “Но откуда она взяла силы выступить на соборе, да ещё с такими признаниями?” [12, с. 641]. Напевно, Євпраксія дотримувалася інших моральних принципів, ніж імператор та його оточення, що й надало їй сил для відчайдушної боротьби проти

приниження своєї людської гідності. Роман П. Загребельного цілком у цьому переконує. Письменник домислив, що основи характеру Євпраксії були закладені у Києві не тільки “навчанням книжним”, до якого онука Ярослава Мудрого і донька “п’ятимовного чуда” Всеволода, мабуть, була охочою, а і її годувальницею Журиною, яка збагачувала духовний світ княжни народними піснями, казками, життєвою мудрістю. Напевне, Євпраксія дуже відрізнялася від придворних дам Генріха IV — і саме цією “інакшістю” спочатку його приваблювала, а потім дратувала, особливо, коли він утратив надію на допомогу її батька у своїх безкінечних війнах.

Отже, протистояння Євпраксії та Генріха значною мірою було зумовлене тим, що вони представники різних культур. Одержане київською княжною виховання не дозволило їй адаптуватися до подвійної моралі та жорстоких звичаїв імператорського двору. Досить помітним у романі є протиставлення слов’янського і германського менталітетів. П. Загребельний продовжує викриття “норманської” теорії, розпочате ним у “Диві”, переконливо заперечуючи “культуртрегерську” місію германських завойовників щодо слов’янських народів.

Роман “Смерть у Києві” (1972) — історико-психологічний детектив про долю правнука і праправнука Ярослава Мудрого, насамперед — сина Володимира Мономаха Юрія Долгорукого, якого батько відправив княжити у Заліську Русь. Київський літопис — основне джерело фактичного матеріалу про боротьбу Мономаховичів та Ольговичів за київський стіл — суттєво переосмислений П. Загребельним, а провідний автор цього літопису Петро Бориславич постає у романі як негативний персонаж. Через 14 років після виходу “Смерті у Києві” була опублікована спільна розвідка філолога О. Білодіда, юриста Б. Тимошенка, історика П. Толочка, де доведено, що Петро Бориславич був тим послом Ізяслава Мстиславича, який підбурих киян до вбивства Ігоря Ольговича [2]. Можна тільки подивуватися прозорливості П. Загребельного, який розкрив цей злочин у романі і створив психологічно переконливі образи його учасників. Петру Бориславичу протиставлений лікар Дуліб — сумлінний шукач істини, який розкриває князівські та боярські злочини і веде власний літопис. Щоправда, творячи у такий спосіб “контroversійну історію”, П. Загребельний надто захопився особистістю Юрія Долгорукого, ідеалізувавши деякі аспекти його діяльності та характеру. Зокрема,

сумнівно, що цей князь “здружував народи”, які населяли Залісся. У його характері применшено “князівський” первень і перебільшено “народний”. П. Загребельний яскраво показав будівничу діяльність Юрія, дійсно-таки велику, але здійснювану далеко від рідного Києва. У Київській же землі князь не зміг утілити в життя свої плани об’єднання і розбудови країни, бо мусив воювати з Ізяславом. Тут його “культуртрегерська” місія не вдалася, а життя трагічно обірвалося (він був отруєний боярами).

У романі “Смерть у Києві” П. Загребельний знову звертається до проблеми “блазентства”. Бійки огидних карликів Льопа і Шльопа заміняють Ізяславові справжнє мистецтво, чим акцентується його бездуховність. Пародіюючи “Притчу про кривого і сліпого”, письменник доводить образи блазнів до гротескності.

М. Слабошпицький назвав “Первоміст” (1969) “найнеісторичнішим” романом П. Загребельного [13, с. 59]. Н. Білик вважає, що це “роман-фреска” [1, с. 67]. Автор так визначив задум твору: “Первоміст” — це розповідь про долю одної з найперших, висловлюючись по-сучасному, інженерних споруд, про її вплив на тогочасне мислення, про ставлення до неї тогочасного люду, який вбачав у такій величезній споруді, як перший міст через Дніпро, мовби уособлення всієї своєї землі і держави” [7, с. 456]. Міст у романі постає і як матеріальне свідчення високого рівня культури народу, і як полісемантичний символ. Це насамперед символ прагнення до єдності Київської Русі, до культурних контактів з іншими народами, врешті-решт — символ останнього рубежу захисту столиці. Мостищани спалюють його, щоб призупинити наступ татаро-монголів на Київ, чим прирікають себе на загибель. Їхній подвиг надає нового духовного виміру символічному образу мосту. Як слушно відзначив М. Слабошпицький, “Первоміст — це художнє обґрунтування відомого висновку про те, що патріотизм — найдревніше із людських почуттів, і переконливий показ його первісно-народної, трудової основи” [13, с. 53–54].

М. Слабошпицькому належить цікава думка про специфіку письма П. Загребельного: “Його романи часто можуть нагадувати полемічні статті, а статті — інтелектуальні романи” [13, с. 116]. Романи “Диво”, “Євпраксія”, “Смерть у Києві”, “Первоміст” відзначаються таким розмаїттям і глибиною культурософської проблематики, що їх сміливо можна причислити до інтелектуальної прози.

## Список використаних джерел

1. Білик, Наталія. Міфологічний вимір семантики ключового знака-символ в романах П. Загребельного “Диво” і “Первоміст” та І. Андрича “Міст на Дрині” / Наталія Білик // Слово і час. — 2009. — № 10. — С. 66–76.
2. Білодід, Олесь. Загадкове вбивство Ігоря Ольговича: Історичний детектив / Олесь Білодід, Борис Тимошенко, Петро Толочко // Київ. — 1986. — № 12. — С. 135–148.
3. Дончик, Віталій. Істина — особистість: Проза Павла Загребельного / Віталій Дончик. — К.: Рад. письменник, 1984. — 248 с.
4. Загребельний, Павло. Диво / Павло Загребельний // Твори : у 6 т. — К.: Дніпро, 1979. — Т. 2. — 575 с.
5. Загребельний, Павло. Євпраксія / Павло Загребельний // Твори : у 6 т. — К.: Дніпро, 1979. — Т. 4. — С. 6–269.
6. Загребельний, Павло. Смерть у Києві. Первоміст / Павло Загребельний // Твори : у 6 т. — К.: Дніпро, 1979. — Т. 3. — 680 с.
7. Загребельний, Павло. Неложними устами: Статті, есе, портрети / Павло Загребельний. — К.: Рад. письменник, 1981. — 479 с.
8. Літопис руський / Пер. з давньорус Л. Є. Махновця. — К.: Дніпро, 1989. — 591 с.
9. Логвин, Георгий. София Киевская / Георгий Логвин. — К.: Мистецтво, 1971. — 47 с.
10. Новиченко, Леонід. Хто звів семибрамні Фіви / Леонід Новиченко // Новиченко Л. Життя як діяння. — К.: Дніпро, 1974. — С. 514–531.
11. Пашуто, В. Т. Внешняя политика Древней Руси / Владимир Терентиевич Пашуто. — М.: Изд-во АН СССР, 1968. — 472 с.
12. Розанов, С. П. Евпраксия-Адельгейда Всеволодовна / С. П. Розанов // Известия АН СССР. УП серия. Отд. гуманитар. наук. — Л., 1929. — № 8. — С. 617–646.
13. Рыбаков, Борис. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. / Борис Рыбаков — М.: Наука, 1982. — 589 с.
14. Слабошпицький, Михайло. За гамбурзьким рахунком: Читацькі маргінали та варіації на тему Павла Загребельного / Михайло Слабошпицький. — К.: Ярославів вал, 2004. — 222 с.
15. Фащенко, Василь. Павло Загребельний: Нарис творчості / Василь Фащенко. — К.: Дніпро, 1984. — 207 с.
16. Шаховський, Семен. Романи Павла Загребельного / Семен Шаховський. — К.: Рад. письменник, 1974. — 175 с.
17. Шаховський, Семен. Параметры времени / Семен Шаховський // Литературное обозрение. — 1977. — № 2. — С. 24–25.

*Антоніна Калініна*



## АЛЬМАНАХОВА ЛІТЕРАТУРА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА ПІВДНІ УКРАЇНІ

*У статті розглянуто й проаналізовано південноукраїнські літературні альманахи початку ХХ століття, визначено їхню роль у розвитку національної культури.*

*Ключові слова:* літературний альманах, національна культура, літературна традиція.

*In the article in southern Ukraine literary almanacs of the beginnings of XX century are considered and is analysed, their value in the development of the national culture is determined.*

*Key words:* literary almanac, national culture, literary tradition.

Незаперечним є той факт, що велику роль для розвитку національної культури, літературних течій та напрямків у різні часи відігравали друковані альманахи та збірники. Н. Шумило зазначає, що “українці за умов колоніальної залежності можуть зберегти себе як націю лише шляхом витворювання національної культури” [13, с. 54], а письменство постає “найвищим виявом громадської активності” [13, с. 54].

До проблеми історії виникнення та значення альманахів для розвитку літератури початку минулого століття у різні часи зверталися Н. Шумило, С. Семенко, Соломія Павличко, І. Немченко та інші.

Початок ХХ століття позначилося різким поживленням альманахової діяльності по всій Україні, а зокрема і в Причорномор’ї. Південний регіон, до якого у роботі відносимо сучасні Херсонську, Одеську, Миколаївську області та Кубань, цікавить нас через те, що він є найменш дослідженим, порівняно з іншими, особливо у плані вивчення альманахової діяльності та її значення у розвитку вітчизняної культури.

У часи революції 1905 року українці вимагали права на визнання своєї національної самобутності, на свободу слова та друку. Починають

з'являтися один за одним українські періодичні видання (журнали та газети), але на довгий час не затримуються і зникають майже миттєво через цензурні заборони, політичні переслідування та фінансові проблеми. Крім того, за словами М. Коцюбинського, “українська преса така чудна, така вузька, так не вміє чи не хоче стати всеукраїнською, захопити усі сфери нашого життя, що просто дивуєшся” [5, с. 63].

Таким чином окремі літературні збірники, альманахи було легше провести через цензуру і видати. Різноманітні за спрямуванням, стилями та авторським складом ці видання відбивають складний процес співіснування та боротьби літературних напрямків у тогочасній літературі, творчі пошуки письменників та процес становлення деяких художників слова як самостійних та оригінальних літературних особистостей.

“Особливість української літературної ситуації кінця ХІХ — початку ХХ століття полягала в тому, що творчі реакції на суперечності доби зумовлювалися, з одного боку, прагненням авторів до поглибленого аналізу життя, до осягнення соціально-психологічних причин людських пристрастей, а, з другого боку, бажанням — “піти в себе”, шукати красу на скрижалях вищих смислів буття, між реалізмом і модернізмом не відбулося різкого розмежування. Романтизм, з одного боку, був джерелом питомо національного напрямку модернізму, а з другого, долався реалізмом, позначеним натуралістичними рисами” [14, с. 49]. Отже, на Півдні України, як і на всій її території, у цей час з'являються збірники та альманахи реалістичного спрямування (“Багаття”, “Перша ластівка”, “Вінок Т. Шевченкові. Із віршів українських, галицьких, білоруських і польських поетів”) та модерністичного (“З-над хмар і долин”, “З потоку життя”). Естетський, модерністичний, навіть декадентський характер деяких видань уособлював собою спробу письменницької інтелігенції розширити тематичні обрії літератури, систему засобів та способів художнього зображення шляхом “заглиблення в чисте мистецтво” [1, с. 19] і проблеми психології та філософії.

Яскравим прикладом першого подібного видання у Причорномор'ї став літературно-художній альманах “З-над хмар і долин”, упорядкований та виданий М. Вороним 1903-го року в Одесі. Історія видання починається у 1900 році на Кубані, де письменник почав збирати та впорядковувати матеріал. У 1901 М. Вороний звертається до україн-

ських письменників із палким закликом — “Відозвою”, опублікованою у “Літературно-науковому віснику”, де фактично викладає програму та мету укладання майбутнього альманаху.

Головною проблемою літератури, на думку самопроголошеного митця-естета М. Вороного було те, що “інтелігент не хоче читати української книжки, наших поетів. Його естетичний смак, вироблений на кращих літературних зразках європейських (...), на літературі російській, бридиться ними” [2, с. 74–75].

На думку Соломії Павличко, “звернення Вороного виявило глибоку суперечливість. Він не хотів ламати реалістично-моралістичну традицію, а прагнув поряд з нею і навіть на її фундаменті створити щось нове, не маючи достатньо чіткого уявлення про те, яким мало бути це нове” [11, с. 108].

Сучасний, новий погляд на українську літературу, широка географія авторського складу альманаху (у виданні розміщені твори письменників Наддніпрянщини, Буковини, Галичини тощо) та наявність яскравих прикладів творів як реалістичних, так і модерністських тощо, дав змогу М. Вороному реалізувати “ідею колективної збірки творів митців, які головну увагу зосереджують на естетичних та філософських пошуках, уникаючи примітивного наслідування природи та абсолютизованої позитивістами і народниками соціальної заангажованості письменника” [8, с. 284].

М. Вороний планував видати “після альманаху “З-над хмар і долин” другий його випуск — альманах “Багаття”, і лише від’їзд з Одеси змусив передати його упорядкування І. Липі” [13, с. 51], який не мав таких самих намірів, що й перший редактор. На противагу першому збірникові, у “Багатті” (Одеса, 1906) мали підніматися проблеми реалістичного характеру, відкидалося зайве заглиблення у філософію, у своє внутрішнє “Я”. Але критики якраз і закидали авторові видання те, що “відгуку на сучасне (...) життя ми не знаходимо в збірнику” [1, с. 18].

Поява нового літературного альманаху викликала шквал відгуків з боку критики, яка була не завжди схвальною. Так, у “Киевской старине” за 1906 рік “Багаття”, хоч і визнається “новинкою в літературі”, проте його новизна “за часом не є синонімом новизни за змістом. Дивно, яким чином чоловік тридцять авторів, великих і малих, протягом 265 сторінок великого формату примудряються не дати жодної

живої думки, жодного яскравого красивого образу; незрозуміло, чому всі автори, які взяли участь у цьому збірнику, наче зговорились жодним словом не згадувані про події сучасного життя, а між тим життя нашого суспільства в 1904 і 1905 році багате різноманітними подіями; війна з Японією і різноманітні робітничі і селянські рухи можуть дати масу сюжетів... Відгуку на сучасне нам життя ми не знаходимо в збірнику “Багаття” [3, с. 34–43].

Але хоча твори подані були російською абеткою, і цензура заборонила друкувати чимало справжніх літературних шедеврів, зокрема “Марш Сагайдачного” М. Чернявського, і деякі тексти подано з великою кількістю купюр, усе ж альманах своєю появою “засвідчив єдність українського літературного процесу, розкрив досягнення українського художнього слова в жанрі поезії та малої прози” [8, с. 73].

Дуже плідною для історії української літератури і для її розвитку виявилася співпраця М. Чернявського і М. Коцюбинського, знайомство яких почалося в Чернігові 1901 року.

Мету та гостру необхідність появи свого майбутнього альманаху, назва якого “З потоку життя”, редактори виклали у листі-закликові, що був надісланий Панасові Мирному 28 січня (за ст. ст.) 1903 року.

Зазначаючи, що “останніми часами літературний ряд на Україні стає помітно яскравішим” [6] і “як російська, так і європейська критика усе частіше звертає своє око на наше письменство, ставить йому свої вимоги” [6], автори листа виражали своє незадоволення обмеженістю літератури темою села й образом селянина, наголошуючи на тому, що “вихований на кращих зразках європейської літератури, такої багатой не лиш на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якоїсь верстви суспільності, бажав би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і інших” [6].

Лист був прямим закликом до співпраці й автори його мали велику надію, що “справи літератури української не менше дорогі Вам, як і нам — і через те наш заклик не лишиться без відповіді” [6].

Але Панас Мирний відмовився брати участь у альманасі, не підтримавши завзяття М. Коцюбинського і М. Чернявського через те, що, на його погляд, “реалізм, що існував в українській літературі при



незмінній наявності романтизму, далеко не вичерпав себе, як і тема села з усіма його проблемами” [13, с. 52]. Він вважав, що в Україні іще не існує справжньої інтелігенції, здатної на щось оригінальне та нове, вона тільки формується та здіймається на ноги, а відхід від змалювання картин життя простого народу — це у певному сенсі нехтування витоками української мови, яка є найціннішим скарбом для нації та літератури. Не підтримав задум редакторів і Б. Грінченко, заявивши, що “від... заклик пахне устрицями” [12, с. 507].

Проте й самі редактори швидко розчарувались у своєму проєкті. “Не можна було сказати, що ми виступили вчасно з своєю пропозицією. Більшість наших письменників тоді уявляла з себе уже людей старого віку, старих літературних смаків і традицій. Дехто, може, й не зрозумів нашого заміру, а дехто поставився досить вороже... уже скоро для нас стало ясно, що він (альманах) нас анітрохи не задовольнить” [12, с. 507], — згадував М. Чернявський.

Але були літератори, що відверто та щиро підтримали наміри упорядників “З потоку життя”. Наприклад, І. Нечуй-Левицький у своєму листі від 20 січня (за ст. ст.) 1903 року до М. Коцюбинського (до речі це листування почалося якраз із запрошення І. Нечуя-Левицького до співпраці в альманасі, точніше з надісланого йому такого ж листа-заклику, як і Панасові Мирному) стверджує: “Я згоджуюсь з Вами, що українським письменникам не можна обмежуватись обписуванням одного селянського життя, і за це писав ще Дм[итру] В[асильовичу] Марковичеві, як він мав на думці видавати збірник.

А тим часом українська книжка в наші часи має багато інтелігентного читальника. Треба для нього постачати й утворів, де б було обписувано й його самого з шкурою та кістками, правдиво й реально, який він є.” [10, с. 400]. На заклик упорядників відгукнулися також Леся Українка, І. Франко, С. Єфремов, М. Вороний, О. Кобилянська та інші.

Альманах довго долав перепони на шляху до читача. 5 травня (за ст. ст.) 1904 року М. Коцюбинський пише до А. Чайковського, що “альманах... ще з січня лежить у петербурзькій цензурі. Випустить вона його з своїх пазурів либонь аж восени, а може й на зиму затримає” [5, с. 313].

У результаті, як і прогнозували упорядники, вийшов альманах у Херсоні у 1905 році. За словами М. Чернявського, “поки ми його скла-

дали, провели через цензуру й видрукували, налетіла буря революції 1905 року, повіяло новим життям, і альманах наш важким каменем сів на дно. Коли ми знов у 1906 році побачились з Коцюбинським і я сказав, що доля поглумилась з нашого альманаху: замість того, щоб він приніс в літературне життя щось нове й свіже — з потоку життя, як ми хотіли, саме життя викинуло альманах з свого потоку, то Коцюбинський тільки болісно скривився й махнув рукою...” [12, с. 507].

М. Коцюбинський залишився дуже незадоволений альманахом, через те, що цензура “повикидала з нього усе найбільш цінне, найбільш варте” [4, с. 53]. Так, у листі від 2 липня (за ст. ст.) 1903 року до Л. Яновської, що подавала до збірника два твори “Два дні з життя” та “Блискавка”, він зазначає: “обидві речі мені дуже вподобались, і я радо поміщу їх у збірнику” [5, с. 292], але комедія “Блискавка” була вилучена. Така доля спіткала і соціально спрямоване оповідання Лесі Українки “Чужий” (назва первісна, інший заголовок — “Одно слово”). А лист від 8 грудня (за ст. ст.) 1904 року до І. Липи М. Коцюбинський починає словами: “Дістав я днями альманах з цензури і мушу Вас засмутити. “До п’ятого коліна” цензура викинула цілком. Те ж вона зробила і з оповіданням М. Левицького та новелкою Лесі Українки, найкращою, на мій смак, річчю з усього збірника. Викинула також деякі вірші Старицького, Грінченка, почеркала опов[ідання] Чайківського, Чернявського і др. Взагалі була дуже немилосердною” [5, с. 322].

По-суті, і М. Вороний, і М. Чернявський та М. Коцюбинський у своєму альманасі “З потоку життя” (Херсон, 1905) переслідували однакові цілі. Це було збагачення тем та образної системи в українській літературі через відхід перш за все від тем селянського життя; заглиблення у філософські та психологічні проблеми; збагачення словника та удосконалення художніх форм та засобів зображення.

1905 рік у Херсоні позначився виходом ще одного літературного альманаху — “Перша ластівка”, упорядником якого виступив одноособово М. Чернявський. Він містив своєю більшістю твори молодих письменників-початківців, імена яких були невідомими до цього і залишилися неоціненими після виходу альманаху (Т. Романченко, М. Семенів, В. Тюрина, П. Тетянко, П. Капельгородський тощо). Видання не мало особливого успіху, бо “серед авторів немає ні одного більш-менш відомого в літературі. Більша частина віршів і прози

безбарвна” [1, с. 18]. Проте наміри М. Чернявського видати такий альманах, що відкрив би нові імена для української літератури, був новаторським. “Сим альманахом готую робітників до праці на вільнім полі нашім, бо здається наближається час, коли й ми будем як люде. Тоді, може, й Вам не треба буде шукати якісь посади, а будете справжнім літератором”, — у листі до Б. Грінченка писав М. Чернявський [7].

Видання “Першої ластівки” коштувало М. Чернявському багато сил фізичних і духовних і дійсно могло стати справжньою подією в українській літературі. Але зовнішні історично-політичні обставини (революція 1905 року, посилення цензурних утисків тощо), боротьба мистецьких течій на літературній ниві, недостатня готовність читачів сприйняти та осягнути усю силу задуму альманаху та глибину його значення, і не достатній художній рівень деяких творів у збірнику не дали йому зайняти гідне місце в літературному житті країни та регіону у свій час. Але на сьогодні ми можемо впевнено стверджувати про велике значення “Першої ластівки” для історії нашої словесності, національного самовизнання і, перш за все, для культурного розвитку Причорномор’я.

Найбільша цінність усіх українських альманахів та збірників початку ХХ століття у тому, що вони “гуртували довкола себе справжніх патріотів, борців за культурно-національне, а в перспективі й державне відродження України” [9, с. 252], були свідченням формування нової української літератури і на повний голос заявляли про існування цілісної та самодостатньої культури на території Причорномор’я, як і на всій Україні. Звичайно, не всі вони були ідеальними у тематичному, змістовому та художньому планах, проте чітко відбивали усю картину тогочасного літературно-мистецького процесу в країні, і безумовно на сьогодні становлять чимале значення для історії вітчизняного письменства.

#### **Список використаних джерел**

1. Бойко І. Українські літературні альманахи та збірники ХІХ — початку ХХ століття. Бібліографічний покажчик / І. Бойко — К.: Наукова думка, 1967. — 371 с.
2. Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні // Життя і революція. — 1925. — Жовтень. — С. 70–76.

3. Жигмайло Л. Багаття // Киевская старина. — 1906. — № 2. — С. 34–43.
4. Коцюбинський М. // Зб. тв.: У 7 т. — К.: Наукова думка, 1974. — Т. 6. — 431 с.
5. Коцюбинський М. // Зб. тв.: У 7 т. — К.: Наукова думка, 1974. — Т. 7. — 415 с.
6. Лист М. Коцюбинського і М. Чернявського від 28 січня 1903 року // Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського. — Ф. III. — Од. зб. № 39923.
7. Лист М. Чернявського до Б. Грінченка від 10 березня 1905 року // Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського. — Ф. III. — Од. зб. № 39912.
8. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.: ВЦ “Академія”, 2006. — 752 с.
9. Немченко І. Південноукраїнські літературні альманахи ХІХ — початку ХХ століття і їх роль у розвитку національної культури // Заселення Півдня України: проблеми національного та культурного розвитку: Наук. доп. Міжнародної науково-методичної конференції — Херсон, 1997. — Ч. 2. — С. 249–252.
10. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів: У 10 томах. — Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи / Упоряд. В. І. Мазний, Ф. К. Сарана, І. В. Скляр. — К.: Наукова думка, 1968. — 445 с.
11. Павличко С. Теорія літератури / Передмова М. Зубрицької. — К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. — 679 с.
12. Чернявський М. Твори: У 2 т. — К.: Дніпро, 1966. — Т. 2. — 541 с.
13. Шумило Н. Золотий фонд “історії української літератури” // Слово і час. — 2006. — № 3 (543). — С. 49–58.
14. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. — К.: Задруга, 2003. — 354 с.

## *Людмила Рева*

### “ПЛАСТИКА” ДІАЛОГУ В ЕПІЧНОМУ НЕОРЕАЛІЗМІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: УКРАЇНСЬКІ ТА РОСІЙСЬКІ ПРОЕКЦІЇ

*У статті обрано за мету дослідження діалогічну структуру епічного твору. На матеріалі оповідань “Гайдамака” В. Підмогильного та “Нічна розмова” І. Буніна запропоновано аналіз художніх можливостей діалогу в тексті. До аналізу залучено неореалістичну теорію українських та російських критиків, філософську теорію ідентичності та літературознавчу теорію діалогічні речення.*

***Ключові слова:** діалог-розмова, діалог-полеміка, діалог-диспут, діалог-репліка, прихований діалог, неореалізм, теорія ідентичності.*

*The purpose of given article is research of dialogical structure of epic product. On a material of stories “Gajdamaka” of V. Pidmogylnogo and “Night conversation” I. Bunina is offered the analysis of art possibilities of dialogue in the text. In the analysis the neo-realist theory of the Ukrainian and Russian critics, the philosophical theory of identity, литературоведческая the theory about dialogue are used.*

***Key words:** dialogue-conversation, dialogue-polemic, dialogue-debate, dialogue-remark, — the latent dialogue, neo-realism, the identity theory.*

Про творчий пошук в українському епосі початку ХХ століття висловлювались І. Франко, М. Грушевський, Леся Українка, М. Зеров, М. Вороний та інші. Дискусії про нові реалістичні можливості виникали серед різного кола як критиків літератури, так і письменників. Наприклад, М. Зеров, помітивши поступ нових явищ в українській літературі, вказував на появу нових рис в епічному творі: простоту сюжету, буденність ситуацій, непомітну простоту художніх засобів, тенденційну невимушеність, відсутність ефектів, сувору реальність викладу, психологізм, публіцистичну спостережливість, прихований ліризм (“оздоблюючий сувору голизну новел”), “боління авторове життєвою трагедією героїв” [4; 417]. Пропонований набір своєрідної техніки письменницького мистецтва критик поширював на групу сучасних йому новелістів Леся Мартовича, В. Стефаніка, Марко Че-

ремшину, яких він вважав реалістами з індивідуальними стильовими ознаками у творчості. Але до визначення неореалізму М. Зеров не дійшов.

Здається вперше про неореалізм в українській літературі висловив своє критичне слово М. Вороний. У своїх теоретичних пошуках методологічної основи неореалізму М. Вороний пройшов шлях від поодиноких роздумів до літературно-цілісної концепції. Він вважав, що у сучасному для нього періоді літературного розвитку “більш життєвої сили, безпосередності і логічної послідовності виявила неореалістична течія” [3; 288]. М. Вороний зазначав, що об’єктом дослідження неореалісти обирають “людину взагалі або її психічну природу”. Визначаючи людину “вихідним пунктом” неореалістів, він писав: “Людина-це складний лабіринт з тисячами різних хідників, закапелків, куточків <...>. В змалюванні основного тла людської психіки і полягає творчість неореалістів” [3; 333]. За доказами М. Вороного неореалізм творчості полягає в концентрації уваги митця на загальній тематиці, яка створює психологічне враження уміло скомбінованих штрихів. Також критик помітив, що неореалісти “надають більшій інтимності діалогу” [3; 333]. Риси неореалізму М. Вороний помічав у Лесі Українки, В. Винниченка, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської.

Розробленням теорії неореалізму в російській літературі на початку ХХ століття займалась О. Колтоновська. Їй належить ґрунтовний аналіз неореалізму в літературі 1910-х років. До нових якостей реалізму сучасного їй періоду вона відносила відродження жанру романа, посилення ліричності в структурі епічного твору та використання нових засобів художньої виразності. Невтомне пропагування неореалізму О. Колтоновської підтримував на початку ХХ століття П. Коган, який помічав у епічних творах своїх сучасників-письменників своєрідну (за П. Коганом — неореалістичну) будову бачення дійсності. На неореалізмі власного епічного мистецтва наголошували сучасники вищезгадуваних критиків письменники Л. Андреев, І. Бунін, В. Вересаєв,

М. Горький, О. Купрін та інші. Їхні поодинокі міркування також складають певне теоретичне підґрунтя визначення неореалістичних рис у російській літературі.

Слід зауважити, що як критики, так і письменники української та російської літератур на початку минулого століття звертали увагу на

появу нового розуміння відношення особистості та її оточення, характерів та обставин, трансформації уявлень про природу людини, а також співвідношення національного, соціального, загальнолюдського. Зрозуміло, що коло цих своєрідних порухів та реакцій епохи відтворюється в поезиці. В епічному творі поетичні акценти, звісно, акумулюються на словотворчому процесі, до якого належать зокрема діалогічні речення персонажів.

Думаємо, що проблема діалогу залишається відкритою в літературознавстві. Словникові видання вказують на домінанту діалогу в драмі та присутність його в епічних творах. Упорядники Літературознавчого словника-довідника більш розвинено пропонують трактування діалогу. Зазначаючи діалог як засіб характеротворення (яке конкретизується позалінгвістичними вираженнями: інтонацією, жестами, мімікою) та як реакцію на попередні репліки, автори словника звертають увагу на те, що “своєрідність діалогу залежить від таких чинників, як суспільна ситуація, тематика, ідеологічні позиції учасників розмови, їх ставлення один до одного, до “інших”, явно чи неявно присутніх при розмові” [5; 205]. Це становить докази того, що кожна діалогічна репліка зумовлюється і залежить від інших реплік, а її “зміст, “пластика” визначаються контекстом епізоду чи цілого твору, а не тільки наміром мовця” [5; 205]. Власне спостереження за змістовною “пластикою” діалогу (наявність якої вказують автори академічного словника-довідника) через неореалістичні засоби художнього мистецтва становить суть даного дослідження.

Маємо думку, що діалог створює різноманітні форми для розуміння змісту твору. Вважаємо, що діалогічне речення може мати відкритий характер і складати зорово-текстуальну конструкцію в композиційному цілому. Але діалог також може мати певну завуальованість, прихованість: в тексті він не простежується, але при більш глибокому вчитуванні у твір відкривається розуміння зв’язку реплік, які виникають в різних ситуаціях, але пов’язані між собою загальним змістом з’ясування тої чи іншої проблеми. В цьому випадку пригадаємо “теорію айсберга”, яку здебільшого використовують для характеристики стилю Е. Хемінгуея. Текстуальна недомовленість, зокрема в діалозі також, американського письменника, на нашу думку, могла б скласти новий вектор розуміння хемінгуеївського стилю з позицій неореалістичної поезики. Щодо різноманітності діалогу, то, гадаємо, може-

мо запропонувати наступну класифікацію діалогу в епічному творі: діалог-розмова, діалог-полеміка, діалог-диспут, діалог-репліка, прихований діалог. Пропонована класифікація відрізняється від дещо модернізованих літературознавцем В. Фащенко визначень О. Білецьким чотирьох типів діалогів, а саме: діалог з домінантою висловлення одного із співбесідників, діалог-переконання, діалог-диспут, діалог взаємодоповнень [8;133]. Дослідник діалогічно-монологічних структур В. Фащенко зазначав, що “в основі цієї класифікації лежить критерій активності кожного із співбесідників у процесі мовлення, а також певний психічний стан” [8;133]. З метою виправдання нашої класифікації наважимося навести вислів видатного вченого: “...всі типи діалогів у кожного автора індивідуалізуються, своєрідно переплітаються, переходять один в інший залежно від властивостей та задуму митця” [8;122]. Гадаємо, що таке розуміння специфіки діалогу надає можливість для його розгляду під різними кутами зору. Тому є сенс для пропозицій інших умовиводів.

На наш погляд, діалог може відбуватися в кількох позиціях. По-перше, в позиції однієї сюжетної міні-історії, коли персонажі обмінюються репліками в одному місці і в той же час. По-друге, в позиції, коли діалог відбувається в різний час у різних персонажів, які висловлюють свої звернення в умовну діалогічну форму. Слід пригадати і про діалог автора із своїми персонажами. Неможливо залишити поза увагою непряме діалогічне мовлення між читачем та дієвими особами твору. Зрозуміла проблематичність і полемічність такої діалогічної форми. Втім, вона цілком наявна і можлива у процесі знайомства із твором, адже основу знайомства з ним складає процес мислення. У цьому сенсі слід згадати вислови першого теоретика українського неореалізму М. Вороного про те, що художня творчість складається із основних структурних компонентів: оригінальності, свободи, філософії. На нашу думку, останній зазначений компонент становить основу проблемного питання діалогу у зв'язку із пов'язаною з ним теорією ідентичності.

У філософському підґрунті цієї теорії закладено погляд на ідентичність як множину її мовної, етнічної, національно-культурної різноманітності, які виявляються у процесі літературного слова, зокрема діалогічного, і створюють певний конфлікт між “Я та Іншим”. Цю думку переконливо відстоюють сучасні дослідники компаративних



зв’язків В. Будний та М. Ільницький, які визначають ідентичність при обміні інформацією “не природною даністю, а результатом взаємодії наративів”. Думаємо, що у процесі взаємодії не останнє слово належить елементу діалога, як форми розмови, а також полеміки. Автори “Порівняльного літературознавства” зазначають, що “окремі літературні твори рідко пов’язують із колективними ідентичностями, безпосередньо їх частіше <...> асоціюють із творенням та передачею ідентичності на індивідуальній основі — “від серця до серця”, згідно з формулою П. Куліша. Той шлях, яким інституціоналізується сама література, є водночас шляхом формування ідентичності літературних текстів у спільноті літературних текстів. Як окремий твір, так і національна література не менше мають відповідати певним взірцям (мовним, жанровим, стильовим), а й повторюватися, безперервно оновлюючись” [1; 347].

Відомо, що однією з найскладніших проблем людності є пізнання світу. Процес діалогу має двополярність у цьому аспекті, а саме: з однієї сторони, у діалозі може вирішуватися проблема пізнання світу (у різних формах його моделювання), а з другої — пізнання світу іншої людини як співрозмовника. Дослідник Д. Наливайко стверджує, що “Інший є не лише опозицією своєму, а й способом та формою його присутності у світі” [6; 93], таким чином “відбувається бінарна структуралізація світу на свій і чужий простір, свою і чужу культуру” [6; 94]. Власні умовиводи автор підкріплює цитуванням російського вченого Р. Шукурова (Шукуров Р. М. Введение, или предварительные замечания о Чуждости // Чужое: опыты преодоления): “уявлення про чужу культуру <...> цілком центрується на власній культурі, котра в цих уявленнях виконує одночасно і роль центрального чинника, і базової моделі, вносить в простір Чужого невластиву йому систему координат” [6; 94]. Д. Наливайко доходить висновків, що категорія ідентичності поширюється на родові, національні, соціальні, віросповідальні, культурні, мовні особливості. Дослідник стверджує про взаємопов’язаність світів в цьому аспекті.

Сучасні літературознавці В. Будний та М. Ільницький зазначають, що на противагу бінарній опозиції у ХХ столітті виникла діалогічна модель, яка “інтегрує Іншого, зберігаючи його відмінність, в ідентичність Я” [1; 352]. Попередниками цієї думки можна вважати Михаїла Бахтіна, Поля Рікера, Жака Дерріда. Розвиваючи ці висновки, дослід-

ники стверджують, що “згідно з діалогічною моделлю, будь-яка культура більшою чи меншою мірою завжди відкрита для впливів Іншого” [1; 352]. І далі: “Зустріч з Іншим — його прийняття чи неприйняття, підпорядкування йому, панування над ним чи діалог з ним — спонукає до вслухання у власне Я, відкриття в ньому неznаного, переоцінку й оновлення, коли перебудовуються позиції, в яких “своє” перебуває відносно “іншого” та “універсального” [1; 353].

Враховуючи все вищесказане спробуємо застосувати окремі висновки до твору “Гайдамака” В. Підмогильного. На перший погляд діалоги у творі не виконують серйозних функцій, більше того, вони сприймаються як нічого не значущі репліки. Але простота їхньої будови несе своєрідне навантаження, яке втілює глибокий зміст у задум твору. Про це свідчать ті конкретні психічні процеси, які відбуваються всередині власного я персонажів. Так, наприклад, репліка Василя “Вже відступили” сказана похмуро. На цю репліку відповідає йому співрозмовник Олесь: “Авжеж відступили”. І все — діалог закінчено. Але автором вказано, що Олесь відповів радісно, хоча йому “було боляче кидати рідні місця, батьків, яких він любив і котрі його любили”, тому він “змахнув непрохану сльозину й радісно підтакнув” [7; 43]. Про причини похмурості одного героя і радісне “підтакування” іншого можна дізнатися, якщо звернутись до початку твору. Саме на початку оповідання автор пропонує не тільки описання зовнішнього вигляду своїх героїв, а й їх характерів та психічних станів. Так, Василь — “високий на зріст, кремезний юнак з кучерявим розкішним волоссям, орлиним носом, похмурий і мовчазний” [7; 43]. До гайдамаків він пристав бо хотів мати пістоля, бо серед учнів старших класів була мода носити пістолі. Не здійснивши свою мрію, він мав намір кинути гайдамаків, але вони несподівано відступили. Отже, ясна похмурість Василя: не здійснилася його мрія про пістоля та не встиг він втекти від гайдамаків. Радість Олесья має характер суцільних протиріч. Його образ посилює елемент контрастності у творі. Він — невисокий, худий і слабосилий, довго і болісно сумував, проклинав усе на світі вродливе й чудове, своє життя йому здавалося маленьким і нікчемним. До гайдамаків він потрапив, бо “був зовсім розчарований у житті й навіть серйозно думав про самовбивство” [7; 43]. Відступ гайдамаків від передової сприймається ним радісно, бо нікчемність життя перетворюється на подію у житті. Характер у кожного із двох

героїв різний. Василь для того, щоб отримати пістоля вигадував “най-енергійніші заходи”. В той же час Олесь, щоб змінити своє життя звертався з гарячими моліннями до Бога, якого навіть хотів проклясти тому, що “Бог не міг або не хотів йому допомогти” [7; 45]. Наступний діалог-репліка відбувається після розкішного авторського опису снігової рівнини: “Спереду дивилась на них снігом крита рівнина, велична, як влада. Люди йшли, сунулись уперед, а вона відходила назад спокійно й задумливо. Рівнина мовчала; жодного згуку не було чути, люди ступали тихенько й не розмовляли, щоб не порушити тиші. Навкруги під проміннями місяця синіли сніги, й здавалось, що це перед очима не снігова рівнина, а безкрає глибоке море. Від цієї думки робилось трошки моторошно, й люди горнули один до одного” [7; 44]. В уривку наявна контрастність мальовничої картини природи. “Спокійна й задумлива” природа має величний вигляд і порівнюється із владою. Тому змалювання природи помічене рисами страху. Цей страх відчуває Олесь, на противагу йому Василь прагматичніше сприймає звичайну снігову рівнину. Їхній обмін репліками свідчить про це:

— Дай цигарку, — попрохав Олесь.

— Далеко доставати, — відповів Василь, нахилився, взяв пригоршню снігу й почав поволі жувати його” [7; 44].

Третій діалог-репліка героїв також короткий і ясний: “<...> Василь сказав:

— Я вертаюсь додому. <...>

— А я далі йду, — одмовив Олесь” [7; 45].

Зміст твору, його “пластика” дає пояснення також і цьому короткому діалогу. Бажання повернутись додому у Василя пов’язане з його меркантильним задоволенням: він здобув пістоль. Цим, власне, вирішив дві проблеми: самозахисту та фінансову. Про це сказано у творі: “В його кишені лежав пістоль <...> із котрого можна було стріляти й котрий можна було продати в скрутну хвилину” [7;45]. Можна припустити, що бажання Олеся йти далі з гайдамаками, свідчить про його завзятість бути корисним та вартим у житті. Адже він мучився від свідомості своєї непотрібності. Із тексту ми дізнаємося про відсутність яких би то не було ідеологічних чинників того, що Олесь пристав до гайдамаків, а не червоноармійців, “причини цього він і сам не знав”. Цікаво зазначити, що у зачині твору, в якому налічується три діалога — репліки, автор відмовився від можливості запропонувати ще два

діалога. Думаємо, що не розвинуті вони у змісті твору з навмисних причин, визначених авторським задумом. Але натяки на їхню можливість наявні в тексті. Згадаємо їх: “Олесь хотів спитати ближчого гайдамаку, куди вони всі йдуть, але мовчання снігів скувало йому губи, гнітило його, й йому хотілось плакати” [7; 44]; “Він хотів попрохати Василя зайти до батьків і переказати, що він, Олесь, живий і здоровий, бо він знав, що батьки його дуже люблять і зараз помирають від туги, але подумав, що це слабодушність, і нічого не переказав” [7; 45]. Отже, припускаємо, що автор з художніх причин відмовляється від діалогічних речень, адже вигаданий ним образ Олеся набуває додаткового навантаження рисами непевності та вразливості.

Про роль та значущість коротких діалогів (за нашою класифікацією- діалогів-реплік) дослідник діалогічної та монологічної мови В. Фащенко міркував так: “Що впливає з коротеньких прикладів, типовість яких можна підтвердити величезною кількістю подібних? Психологізм новітніх діалогічно-монологічних структур не викликає фабульності. Душевні стани дійових осіб можуть передаватися прямо — у монологіях самозвітах, у розповідях про поведінку спостережуваних осіб, а також через специфічну будову діалогів, з ремарками і без них” [8; 113].

Початок твору наближає до розуміння наступних подій, які становлять основну частину оповідання. В ній автор використовує більш розгорнуте діалогічне мовлення, в розкритті суті якого допомагають численні монологи головного героя Олеся. Таку структуру оповідання пояснював В. Фащенко: “...найбільш тонко передані діалоги та монологи в літературі ХХ століття часто зберігають у собі фабульне начало, повідомлення про те, що сталося з тим або іншим героєм, але при цьому “розказувана” подія чи випадок, < ...> інтенсивно психологізуються” [8; 112]. І хоча автор праці “У глибинах людського буття” В. Фащенко зазначав, що “справжнє своє буття мова виявляє в діалозі”, все ж він доходить висновків, що “монологи, які виростають з діалогів і знову вливаються в них, природніші за умовно-сценічні” [8; 113].

В тексті В. Підмогильного монолог відрізняється від внутрішнього мовлення різними розділовими знаками. Втім, функції їхні однакові: і монолог, і внутрішнє мовлення допомагають зрозуміти психічний стан героя, а також зрозуміти діалогічні речення, які автор вирішив

включити у зміст свого твору. Один із монологів нагадує “класичний” монолог про небо Андрія Болконського з роману Л. Толстого. Коли Олесь везуть на страту, він думає про небо: “Воно здавалось Олесеві якимсь новим і надзвичайно чудовим, ніби він уперше на віку побачив небо.

— Немов я ніколи не помічав його раніш. Хмарки білі, волохаті, виснуть наді мною й не рушаються. Їду вперед, а як дивиться на небо, то немов стою на місці” [7; 50].

Не усвідомлюючи своєї близької смерті, герой думає про неї спокійно. Але саме образ неба повертає його до земного існування. І в наступному монологі Олесь жахається від можливої реальності своєї страти:

“— Все одно, все одно край...Я вже загинув; хоч і не вб'ють тут, то все одно незабаром помру. <...> Не жити мені... А, Бог.. Господи, помози, порятуй! Я ж вірю” [7; 51].

Колись Олесь думав про самогубство, але близькість смерті поступово наближає його до жагучого бажання жити. Це перевтілення думок автор передає через діалог із собою: “...Ось мене везуть на смерть...Чого ж я не радію? Я ж шукав смерті. Дурень, хіба людина мусить шукати смерті?” [7; 51].

Художні засоби, які автор втілює у задум свого твору різноманітні, один із них- парадоксальність. Наприклад, під час діалогу-полеміки з комісаром Олесю до нестями захотілося чаю; це почуття дратує його, тому він відповідає на допиті нервово і вперто. Наведемо приклад цього діалогу з ремаркою про чай:

“— Ну, та як же? Ви зрікаєтесь своїх переконань?”

У Олесь засмоктало під ложечкою, чаю хотілось до нестями. Тому-то його взяла злість.

— Ні від чого я не відрікаюсь. Я боронив інтереси України й буду далі їх боронити від усякого гвалту й грабування” [7; 53]. Парадоксальність ситуації посилюється наступною авторською ремаркою, з якої ми дізнаємось що герой, стверджуючи про свої переконання у боротьбі за Україну, вигадав це тимчасово під впливом гніву, адже в змаганнях між товаришами “він мовчки тримався загальноросійської орієнтації” [7; 53]. Змістовна парадоксальність смислового навантаження у діалозі наводить на думку про національні проблеми, про які в завуальованій формі хотів сказати автор.

Через прихований діалог відбувається “виховний процес” над Олесем. Комісар зачитує його свідоцтво про смерть, яка має статися за 5 хвилин. Робить це комісар з причини зберегти життя юнаку. Так фабульно вирішує В. Підмогильний власну гуманну позицію. Можна тільки здогадуватись, як воно було під час революційних подій, коли а ні стать, а ні вік не могли стати на заваді знищення самовпевненого ворога. Почувши не пряме звернення, але розраховане на Олеся свідоцтво про його смерть, він вражений звертається до комісара:

“— Годі комедіанта з себе вдавати. Я живий!” [7; 54].

Напруження душевного стану героя передане через його внутрішні відчуття (“холод, як хвиля, котився з долу до верху”) та через його монолог: “Там... жити будуть, їсти, пити, кохати. А я? Я вже мертвий. Он свідоцтво. За віщо ж я? Мені вісімнадцять років, мені ще жити та й жити... За що мене розстрілювати? А я сам шукав смерті... Ні, це не може бути! Хто це сказав, що я смерті шукав?” [7; 54]. Розв’язку “виховання” автор запропонував у констатуючій ремарці, в якій сказано про те, що Олеся “били шомполами, а потім пустили на всі чотири вітри” [7; 54].

Отже, недомовленість будови діалогу в оповіданні “Гайдамака” В. Підмогильного не дозволяє одразу уявити інтонації та душевний настрій героїв, але додає напруженості дії у творі. Тільки в подальшому розгорненні сюжету відкривається внутрішній світ героїв, розставляються емоційні і психологічні акценти. Самі діалогічні структури у творі містять приховані зіткнення життєвих позицій та різних поглядів на життя вигаданих автором образів людей.

На нашу думку, тематична та ідейна типовість із твором “Гайдамака” В. Підмогильного простежується в оповіданні “Нічна розмова” російського письменника І. Буніна. Головний герой оповідання “Нічна розмова” підліток-гімназист, який прийняв рішення на літніх канікулах вивчити народ. Автор не дає йому ім’я, а називає його гімназистом, мужики звертаються до нього — барчук. У тексті є інші звернення — Веретьонкін, Рогожкін. Та чи одне з них прізвище — не відомо. В оповіданні І. Буніна, як і в оповіданні В. Підмогильного також наявні діалоги-репліки, які створюють фабульну конструкцію твору і додають логічного наголосу в частині зачину. Гімназист, працюючи разом з мужиками, захоплюється ними, йому здається, що він їх добре знає і розуміє. Відкриття інших сторін російського народу приходить до гімназиста під час нічної розмови мужиків, яка втілюється автором у

діалогічну форму. В основній частині твору автор використовує діалог-розмову, діалог-полеміку, діалог-репліку. Інтригою оповідання стає бажання одного із мужиків розповісти про те, як він вбив людину. Це зізнання впливає на гімназиста(войовничість якого засвідчилась в тексті тільки у грі в червонокожих), враження його передане автором через психологічні тонкощі непізнаних властивостей людини: “...все внутри у него стало дрожать мелкой ледяной дрожью, позывая на отрывистый, нелепый смех, и огнем стало гореть лицо” [2;230]. З діалогу, який передував розповіді про страту арестанта, можна дізнатись, що гімназист не зовсім розуміє, як можна вбити собі подібного: “...а как же ты мне говорил, что не стал бы бунтовщиков стрелять. <...>

— А я и отцу родному не спущу, когда надо, — ответил Пашка <...> [2; 231].

В творі спостерігається наявність прихованого діалогу. Різність життєвих позицій сприяє такому авторському задуму. Те, про говорять мужики, вдаючи, що не помічають реакції гімназиста, свідчить про зіткнення життєвих позицій і думок. Душевний стан героя переданий через внутрішні переживання і відчуття:

“<...> гимназист, стиснув зубы и от ветра, и от внутреннего холода, порою дико, с изумлением оглядывался: где он и что это за странная ночь? <...> страшное было только в том, что было уже поздно, что високо поднялась с северо-востока кучка серебрянных звезд, что по-осеннему шумит вдаль темная туча дремотного сада, что блестят в звездном свете глаза на лицах разговаривающих...” [2;236]. Будова прихованого діалога передає відкриття для гімназиста нового, невідомого, жахливого, що може бути в людині. В його внутрішніх сперечаннях з розповідаючими визначена життєва позиція гуманізму і її зіткнення з іншим світом людей.

В образах героїв оповідань “Гайдамака” В. Підмогильного і “Нічна розмова” І. Буніна помітна близькість життєвих переконань. У власних пошуках і становленні свого “я” вони зіткаються з іншим “я”. Цим автори свідомо чи ні, але застосовують у своїх художніх текстах функціональні погляди теорії ідентичності, основу якої складають вічні філософські питання пізнання світу. У зазначених художніх творах пізнання світу і людини виконують зокрема діалогічні конструкції, “пластика” або зміст яких залежить від авторського задуму митця та його стильових надбань.

**Список використаних джерел**

1. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. В. Будний, М. М. Ільницький. — К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. — 430 с.
2. Бунин І. А. Собрание сочинений: в 6 т. / Иван Алексеевич Бунин ; Редкол.: Ю. Бондарев, О. Михайлов, В. Рынкевич; Подгот. текста и коммент. А. Баборенко; Стаття-послесловие Л. Крутиковой. — М.: Худож. лит., 1987. — Т. 3: Повести и рассказы 1907–1914. — 671 с.
3. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Кіндратович Вороний. — К.: Наук. думка, 1996. — 704 с. — (Бібліотека укр. літ. Укр. нов. літ.).
4. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. — Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 2007. — 568 с. — (Cogito: навчальна класика).
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ “Академія”, 1997. — 752 с. — (Nota bene).
6. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Сергійович Наливайко. — К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. — 347 с.
7. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / Валер’ян Петрович Підмогильний ; Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик. — К.: Наук. думка, 1991. — 800 с. — (Б-ка укр. літ. Рад. укр. літ.).
8. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / Василь Васильович Фащенко. — Одеса: Маяк, 2005. — 640 с.



## Марія Цехмейструк



### ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ РИСИ ЕПОПЕЇ “OST” УЛАСА САМЧУКА

*У статті розглядаються окремі риси поетики роману-епопеї “OST” Уласа Самчука. Дослідження цього твору пропонується здійснювати, виходячи з художньої специфіки самого тексту. Таким чином, на рівні жанру та композиції аналізується епічний вимір твору (зокрема, образ народу та вищерпність авторського розкриття основної інтегральної риси трьох частин епопеї, — категорії “ost”).*

**Ключові слова:** роман-епопея, жанрово-композиційні риси, наратор.

*The article deals with the certain features of poetics of novel-epopee “OST” by Ulas Samchuk. The investigation of the given work of literature is offered to carry out according to the literary peculiarities of the text itself. Thus, on the level of genre and composition, the epic dimension of this work by U. Samchuk is being analysed (including the image of the people and the depth of the author’s disclosing of the main integral feature of the three parts of the epopee, — the category “ost”).*

**Key words:** novel-epopee, genre and composition features, narrator.

Традиція досліджувати літературні жанри у ширшому контексті позахудожніх чинників сформувалася однаковою мірою завдяки своїй результативності та гнучкості. Прикметним виявом подібної традиції є пояснення еволюції художньо-естетичних канонів та жанрово-стильових параметрів, спираючись на реалії конкретного історичного періоду. При цьому ступінь “конкретності” для висвітлення притаманних добі мистецьких пошуків можна визначити по-різному: об’єктивно, як даний, і суб’єктивно, як бажаний.

Трактування жанрово-композиційних особливостей художніх творів у світлі ідеологічних догм найповніше відбилосся у двоплановому підході радянських літературознавців до роману-епопеї. Синтетичні жанри становили потенційну небезпеку для чітких приписів соцреалізму. Чи не тому все, що включало у себе поняття “епічність зображуваного”, доречніше було пояснити широкомасштабністю та

глобальністю у відтворенні пори визначних подій та явищ і кола дотичних до неї проблем.

Втім, серед піднесених на котурни псевдоепопей, у яких тільки обсяг тексту був самоочевидним, привертали увагу твори, авторам яких дійсно вдалося осягнути свою епоху. Феномен сучасного роману-епопеї, який ці твори уособлювали, був настільки інтригуючим, що жвава дискусія про його генезис і перспективи тривала кілька десятиліть.

Дослідники-літературознавці ХХІ століття, які звертаються до епопей, отримали у спадок безцінні теоретичні положення та наукові стратегії невичерпного потенціалу, а також право не коректувати в цілому логічні й авторитетні міркування доповненнями на зразок: “Для того, щоб могла відродитися епопея, потрібно було, щоб повернувся епічний стан світу. Це й було зроблено Жовтневою революцією” [6; 250]. Зникла потреба обирати для розгляду найбільш “ортодоксальні” епічні зразки вітчизняної та світової прози, а також підрівнювати їх до загальної парадигми, нівелюючи яскраві національні особливості. Ще Олексій Чичерін, який обґрунтував доцільність визначення “роман-епопея”, відверто зауважив в оборону “Саги про Форсайтів” Джона Голсуорсі: “Та хіба визначення жанру залежить від характеру суспільно-політичних поглядів автора?” [16; 356].

В українській літературі ХІХ століття не було такого *жанрового прецеденту*, як “Війна і мир” Льва Толстого. Закономірно, що і в ХХ столітті дослідження прозових творів епічного змісту зводилося, хоч і опосередковано, до пошуку аналогій з уявленнями про сучасний роман-епопею. Під знаком питання і з численними застереженнями називали твори Олесея Гончара, Олександра Довженка, Михайла Стельмаха, Юрія Яновського, але підстави доречності чи недоречності віднесення цих високих зразків мистецтва слова до епопей досі обговорюються та підсумовуються [див.: 2, 12].

Обидва романи-епопеї Уласа Самчука — “Волинь” та “OST” — опинилися у вищенаведеному переліку порівняно недавно. З’ясовуючи причини, можна віднести на другий план заплутані колізії повернення романів епопейного характеру “Гомера ХХ століття” на літературно-критичні терени “материкової” України. На першому плані тоді опиниться неоднозначність інтерпретації цих творів сучасниками письменника, зокрема, українськими літературознавцями-емігрантами.

Як талановитий епік Улас Самчук реалізував якісно нові, і при цьому нерозривно пов’язані з національною традицією епічного повіствування, жанрові та ідейно-стильові пошуки вже у трьох книгах “Волині”: “Куди тече та річка”(1932), “Війна і революція”(1936), “Батько і син”(1937). Видавнича доля, як і аналітичне прочитання першого монументального звершення Уласа Самчука, склалися відносно щасливо. Це дало змогу Григорієві Костюку схарактеризувати “Волинь” не лише як трилогію, а як “велику тритомну епопею” [8; 500], що у 70-х роках вважалося загальноновизнаним фактом.

А “OST” Уласа Самчука — твір, який охоплює і до найменших штрихів багатопланово синтезує свою апокаліптичну епоху, ХХ століття, — набув стійких асоціацій з поняттям *роман у трьох книгах*.

Ця традиція склалася не випадково. По-перше, написання та опублікування завершальної частини епопеї, книги “Втеча від себе”, відділяє від своєї прелюдії-заспіву, книги “Морозів хутір”, солідна часова дистанція у 34 роки. Вже цей факт ускладнював адекватне сприйняття цілісності епічного художнього світу всього твору. По-друге, трактувати “OST” як трилогію — виправдано, хоч і формально. Саме так апелювали до другого роману-епопеї Уласа Самчука і його сучасники в оглядових розвідках: “гігантська трилогія” [3; 161], “широко задумана трилогія” [9; 267], “нова трилогія” [14; 210], і сучасні літературознавці, оминаючи, щоправда, емоційно забарвлені уточнення [див.: 7, 10, 11]. По-третє — і це, можливо, найголовніше — сам письменник відверто не декларував епічності свого художнього задуму, попри те, що на практиці він оформився у рамки такого масштабу, і зробив примітку до останнього тому: “Цим *оповіданням* закінчено більшу, *на три книги закроєну, повість* про події, що відбувались на відтинку нашої історії, в роках між Першою і Другою світовими війнами, під загальною назвою “Ost” і під назвами для кожної книги — “Морозів хутір”, “Темнота”, “Втеча від себе” (курсив мій. — М. Ц.) [13 (3; 391)].

Авторське визначення жанру твору часто не витримує критики. Жанру епопеї це стосується повною мірою, бо “назвати якийсь твір епопеєю — це не просто визначити його жанр, це його висока оцінка, визнання за ним неперевершених літературних якостей” [12; 141]. В останнє десятиліття це визнання прийшло до “OST”-у [див.: 1, 4, 12], і не як данина поточному ювілейному вшануванню Уласа Самчука-

ка, а як висновок на базі детального вивчення сюжетних ліній, системи образів, проблематики трикнижжя, а також філософських настанов, які *всезнаючий наратор* відстежив у своїх персонажів.

Втім, з огляду на унікальну епічність “OST”-у Уласа Самчука багато акцентів, що безпосередньо стосуються своєрідності поетики твору, залишилися нерозставленими. Мета нашої статті — розглянути епічний вимір цього зразка сучасного роману-епопеї на рівні жанру і композиції.

Твір “OST” як художньо-естетична єдність становить *архіроман* по відношенню до своїх трьох частин-романів. Так спершу варто назвати його умовно, щоб уникнути ототожнення “OST”-у Уласа Самчука з циклом романів. Принцип циклізації реалізовано лише частково, а основна інтегральна риса всього твору полягає у послідовному, образно-філософському та історіософському розкритті місткого узагальнення — категорії “ost”, — яка пояснюється, деталізується автором двопланово: **у контексті епохи** (стосується всього людства) і **у контексті індивідуального буття** (стосується кожної людини). Крім цього, категорія “ost” має три іпостасі: 1) збережені у поколіннях устрій, настанови (*космос*, а в художній проекції — “Морозів хутір”); 2) принципова антигуманність революцій, світових воєн та пов’язаних з ними трагедій (*хаос*, або “Темнота”), і 3) синтез інстинкту фізичного та духовного самозбереження і його наслідки (*відсторонення*, або “Втеча від себе”). Оскільки іпостасі “ost”-у плавно переходять з одного роману до іншого, не обмежуючись вичерпаністю навіть у рамках тієї частини, де є домінантами, кожна з трьох книг епопеї, зберігаючи при цьому жанрові ознаки роману, не є автономним твором у прямому значенні.

Справжній письменник-епік уміє помічати глобальне у локальному, і це одна з національних стратегій епопейного мислення Уласа Самчука. Історичне тло, на якому розгортаються події роману-епопеї “OST”, більш ніж *епічне*: революція, голодомор, Друга світова війна, сталінські репресії... Всі ці події постійно і жорстоко втручаються у життя персонажів твору, провокуючи їх на протистояння, відповідне їх вибору і позиції. Інтригує інше: міра розкриття теми народу (навіть народів!) і окремих людей у переломні моменти історії не зменшується від того, що у змодельованому Уласом Самчуком епічному нарративному світі немає, наприклад, жодного опису розлогих батальних

сцен. Олексій Чичерін простежив, що “роман-епопея як твір, переважно присвячений народу — творцю історії, народу в його діянні, не обов’язково пов’язаний із зовнішніми великими масштабами” [15; 29]. Саме цю рису в епопеї “OST” Уласа Самчука не зрозуміли чи не оцінили багато сучасників.

Жанрові ознаки родинної та історичної хронік — на самій поверхні тексту твору, але жодна з них не стає визначальною для його жанрової характеристики. Так, у центрі подій — велика селянська родина Морозів (разом зі старим Григором Морозом, його чотирма синами, дочкою та молодшим поколінням, вона налічує шістнадцять душ). Кожен представник цієї сім’ї — непересічна людина. Образна система роману-епопеї “OST” заслуговує на окрему розвідку, тому зосередимося на найсуттєвіших її рисах.

Національна самосвідомість, що властива всім Морозам, органічно походить з міфологічних праоснов буття українського етносу. Улас Самчук, вільний від лещат автоцензури, не загострював увагу на класовій боротьбі у суто радянському тлумаченні, але його літературні герої не переобтяжені й націоналістичною екзальтованістю. І у тому, що більша частина наратованого у “Морозовому хуторі” прив’язана до святкових дійств, приховано глибокий зміст. Вже те, що у роки революції та визвольних змагань Морози працювали на своїй землі, справляли Різдво й Великдень з послідовним дотриманням традицій та звичаїв предків, було достатньою підставою “класово” протиставити їх тоталітарній владі.

Оскільки “... сучасна епопея будується на реалістичному сприйнятті світу, але не позбавлена й народно-міфологічних ознак” [5; 10], Улас Самчук переконливо розкрив причини внутрішніх суперечностей, посилені контекстом епохи, у душах українців. Більшість подібних хуторян з-під Канева навіть подумки не ототожнювали себе з поняттям “українець”, а ширший загал не мав навіть приблизного уявлення, що сам, власне, є часткою української нації. І Морози (особливо старше покоління) не були винятком з цієї прикрої закономірності. Однак усі вихідці з родини Морозів не втратили пам’яті роду, і з часом вона призвела до складної еволюції їх світобачення. А те, що тяжіло над ними постійно, і все ж допомагало у будь-яких закрутах долі зберігати природну сутність і цілісність, був магнетизм рідної землі, який символічно втілював рідний хутір Морозівка.

Вже Мар'яна, майбутня дружина Івана Мороза, пророчо передбачає, що звичний життєвий лад не буде довго тривати: "... ви є початок великого, незбагнутого ще чину... Тут родяться люди, що не лишаться на хуторі, а підуть в усі кінці світу і скрізь понесуть з собою свою велику душу" [13 (1; 376)]. Справді, хутір не в змозі більше втримувати Морозів, але його потужна енергія віталізму продовжує підтримувати їх, навіть після того, як унаслідок конкретних історичних обставин (згортання непу) Морозівку знищують разом з її душею, старим Григором. Своє ідеальне існування хутір продовжує на глибинному, архетипному рівні, назавжди стає чільним елементом світосприйняття Морозів, етнопсихологічним підґрунтям індивідуального освоєння дійсності. Колишні мешканці Морозівки й у потерпаючому від голоду Харкові, й у таборі Ухт-Печорська співвідносять і сам *хутір* як модель мікрокосму, і хутірне життя з діаметрально протилежними за змістом і за значенням соціальними явищами. Стійкість подібних асоціацій настільки значна, що супроводжує навіть молодше покоління Морозів, яких з хутором пов'язувала скоріше генетична, ніж особиста пам'ять. Ось чому Віра Мороз називає ферму свого батька "...хутір патріарха нашого роду Івана, сина Григора, Мороза, на цей раз в Онтаріо Канади" [13 (3; 379)]. Це семантичне уподібнення несе в собі часо-просторову, надісторичну забарвленість: максимально наближує різні точки у широкому географічному просторі (а художній час роману-епопеї традиційно плине у широкому просторі), світоглядні позиції різних генерацій (розв'язання класичного протистояння батьки/діти), і, нарешті, має оригінальне етнокультурне забарвлення.

Іван Мороз — яскравий приклад епічного персонажа. Його особиста доля проходить всі знакові етапи тогочасної доби. Не випадково після царської армії, катівень ГПУ, колгоспу, сталінських таборів, Червоної Армії, табору для радянських військовополонених, він розділить з молодшим поколінням неволю оstarбайтерства, а потім потрапить до Бухенвальду. Здається, стільки випробувань не змогла б пережити навіть людина титанічної волі. А Іван Мороз не просто вистояв — йому вдалося втримати від остаточного краху багато авантюрних проєктів, якими уславилася радянська економіка та внутрішня політика. У цьому тип його поведінки передбачуваний, але в цьому ж він і оригінальний. Почуття відповідальності за збереження родини та її добробут (**свідоме**) зробило б з Івана ідеального господаря хуто-

ра (тут доречно згадати окреслені його уявою перспективи розвитку Морозівки — жанр антиутопії, що гармонійно розчинився у загальній схемі оповіді). А в добу приречених справ, які тягнули за собою безліч приречених, Іван ідеально (хоч і виходив з **підсвідомого** почуття відповідальності) зіграв нові соціальні ролі голови колгоспу, начальника північного концтабору. Це значно більше, ніж проста трансформація нереалізованих планів в інший вид діяльності.

Всезнаючий наратор наголошує на цьому в епізодичному, але дуже характерному і багатоплановому образі — образі народу, точніше, мікрогрупи порівняно з народом, — таборових в'язнів, невід'ємного атрибуту тоталітаризму: “Над усім свистить пружно і щиро вітер, що женеться назустріч, ніби він десь там зірвався з натягнутої тятиви, і все, мов стріла, пронизує по дорозі; пропікає тіло, душу, леденить кров, смалить обличчя. Люди у своїх землих бушлатах та фуфайках нижуться і корчаться, мовби хотіли увійти живцем у землю, ніби їх живими палять. Але вони все-таки рухаються, носять з місця на місце якісь патики, копирсають кирками мерзлий ґрунт, копають лопатами відкрите багно, возяться біля звалених, розбитих дерев...” [13 (2; 452–453)]. Майстерно доповнює цей образ сприйняття його саме Іваном. Пройшовши всі кола соціалістичного пекла, він став уособленням мотиву вічного повернення, бо здійснив спробу виїхати додому, що мало не коштувало йому збагаченого винятковим (але й типовим) досвідом життя.

Відтворенню історичних подій, історичних осіб у романі-епопеї “OST” приділено другий план. Серед них — реальні історичні постаті, які є дійовими особами, а не лише актуалізуються у наративізованому мовленні інших персонажів. За значної міри достовірності, система цих героїв у кожній частині епопеї відрізняється тільки розгалуженістю. Так, у книзі “Морозів хутір” — це С. Петлюра та отаман Маруся (імовірно, Маруся Никифорова); у книзі “Темнота” — Й. Сталін, Г. Ягода, М. Скрипник. Спільне між ними — це їх відносна композиційна локалізованість: взаємодію історичних постатей та історичних колізій осмислено письменником-епіком пунктирно. І це досконало, з точки зору психологізму, відтінює непростий синтез історичного та особистісного, загальнонародного та приватного у виявленні співвіднесення долі кожної української людини (інакше кажучи, *людини з народу*) з сучасним їй історичним етапом.

“OST” Уласа Самчука — це втілення у творчій практиці якісно нової епічної манери, роман-епопея, який краще оцінювати, виходячи з художньої специфіки самого тексту. Всеосяжність творчого задуму письменника-епіка виявилась у всіх гранях поетики, зокрема, у плані композиційної узгодженості трикнижжя, кожен том якого фактично має свою архітектоніку, але у єдності набуває епопейного *розпросторення*; у філософській заглибленості у гострі проблеми сучасності (сьогодення, не героїчної минувшини!), які не розв’язати скоромовкою; в оригінальному, не нав’язаному доктринами, баченні взаємодії особистості, народу, історії.

Відкритими до більш детального аналізу залишаються жанри-вставки, вплетені у епічну тканину художнього світу роману-епопеї “OST” Уласа Самчука, а також розлога наративна схема твору.

#### Список використаних джерел

1. Безхутрий Ю. Коні Уласа Самчука / Юрій Безхутрий // Березіль. — 1996. — № 5–6. — С. 164–179.
2. Галич О. А. Теорія літератури : підручник / Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М ; [за наук. ред. О. А. Галича.]. — [3-тє вид., стереотип.]. — К. : Либідь, 2006. — 488 с.
3. Гарасевич М. “Слідами піонерів” Уласа Самчука / Марія Гарасевич // Слово: література, мистецтво, критика, мемуари, документи. — Зб. 9. — Едмонтон, 1981. — С. 161–169.
4. Гром’як Р. Розпросторення духовного світу Уласа Самчука : післямова до трилогії “Ost” / Роман Гром’як // Слово і Час. — 2005. — № 7. — С. 3–14.
5. Дашко Н. С. Проблемно-стильовий поліфонізм роману-епопеї “Листя землі” В. Дрозда : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “українська література” / Н. С. Дашко. — Дніпропетровськ, 2008. — 20 с.
6. Ершов Л. Ф. Русский советский роман: национальные традиции и новаторство / Леонид Федорович Ершов. — Ленинград : Наука, 1967. — 340 с.
7. Кизилова В. В. Жанрово-стильова своєрідність трилогії У. Самчука “OST” : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “українська література” / В. В. Кизилова. — Київ, 2001. — 19 с.
8. Костюк Г. Образотворець “времени лютого” / Григорій Костюк // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : [у 2 т.]. — К. : Рось, 1994. — Т. 2. — С. 499–514.



9. Луцків Л. Слово про автора / Лука Луцків // Самчук У. Слідами піонерів: епос Української Америки. — Джерзі Сіті — Нью Йорк : Свобода, Б. р. — С. 265–267.
10. Мариненко Ю. В. Концепція “ОСТу” Уласа Самчука : Трилогія “OST” / Ю. В. Мариненко. Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років ХХ століття : монографія. — Кіровоград : Імекс — МД, 2004. — С. 245–265.
11. Мовчан Р. В. Привид реалізму, або Проза Уласа Самчука / Р. В. Мовчан. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер’єрі : монографія. — К. : ВД Стилос, 2008. — С. 445–471.
12. Пінчук С. Дві епохи Уласа Самчука / Степан Пінчук // Вітчизна. — 1993. — № 11–12. — С. 141–146.
13. Самчук У. OST : трилогія / Улас Самчук. — Тернопіль : Джура, 2005–2006.
14. Т. 1. — Морозів хутір. — 2005. — 452 с.
15. Т. 2. — Темнота. — 2006. — 460 с.
16. Т. 3. — Втеча від себе : [у 2 ч.]. — 2006. — 412 с.
17. Тарнавський О. Об’єднання українських письменників “Слово” / Остап Тарнавський // Слово: література, мистецтво, критика, мемуари, документи. — Зб. 12. — Торонто, 1990. — С. 169–228.
18. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи / Алексей Владимирович Чичерин. — [2-е изд.]. — М. : Советский писатель, 1975. — 376 с.
19. Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова / Алексей Владимирович Чичерин. — М. : Советский писатель, 1968. — 374 с.

*Тетяна Марчак*



**ЦИКЛ НОВЕЛ “МІСТО” ГНАТА МИХАЙЛИЧЕНКА:  
РОЛЬ ДІАЛОГУ У ТВОРЕННІ ХАРАКТЕРІВ**

*У статті проаналізовано роль діалогу та монологу у творенні характерів циклу новел “Місто” Гната Михайличенка. Також визначається специфіка діалогу та монологу, які спрямовують і стимулюють розвиток драматичної дії, відтворюють наростання і розв’язування конфліктів — в основі шкідців.*

***Ключові слова:** діалог, діалогічне мовлення, внутрішній монолог, драматична дія.*

*The article studies the role of the dialogue and monologue in the creation of the characters in the series of the short stories “The City” by Hnat Muhailutchenko. Specific features of the dialogue and monologue are distinguished as well. They direct and stimulate dramatic actions, recreate growing and solving of the conflict and constitute the basic part of the short stories.*

***Key words:** dialogue, dialogic speech, inner dialogue, dramatic action.*

Сьогодні, повертаючись до багатьох несправедливо вилучених з літературного процесу постатей, ми не можемо оминати творчість Гната Михайличенка. З одного боку, про нього написано ряд статей, а з іншого, як мало ми знаємо його. Охопити всі проблеми в одній статті нереально, тому зупинимось лише на тих питаннях, які потребують нині уточнення, а то й нового розгляду. Насамперед, це роль діалогу та монологу у творенні характерів новел Гната Михайличенка. Діалог є одним з найпоширеніших видів усного мовлення, і найбільш природною формою мовленнєвого спілкування. Автор у творі — незримий, він не має права підказати нам яким є той чи інший герой, розповісти про його думки, наміри. Персонажі характеризуються винятково засобами живого мовлення. В оповіданні “Повія” з циклу “Місто” автор із сумом розповідає про випадкову зустріч із жінкою “легкої поведінки”:

“Як вас звать?”

Вона байдужим голосом вимовила погане, не літературне слово.

Я змішався ще більше. Почав невпевнено:

— Бачите у мене грошей...

— Керенка, пару пива і папіроси, — хапливо перебила вона мене.

— Взагалі кажучи, я міг би піти до вас, як просто...

— Ідьом, товариш, тут недалеко, біля Єврейської, — і дівчина роблено пригорнулася до мене.

— Вам напевне буде приємно мати знайомих помимо вашої професії?” [3; 14].

Уже у першому діалозі героя з повією письменник окреслює головні риси її характеру: буденність, примітивність інтересів, практицизм, жінка не маскує свого справжнього обличчя, ніби продавець на ярмарку намагається продати своє тіло. В змалюванні поведінки героїні ми бачимо типовий та яскраво-індивідуальний образ із лайливою грубою мовою, і без особливих труднощів робимо висновки про ницість, потворність людської душі. Засобами діалогу автор додає нові штрихи, до образів повії та героя твору, який уважно розглядає свою знайому, і ми ніби дивимось його очима. “Відомий режисер К. Станіславський говорив, що при усному спілкуванні слід говорити не тільки для вуха, скільки для ока, звертаючи увагу на роль жести і міміки” [1; 30]. “Обличчя у неї було байдуже, а очі дивилися кудись мені через бриль чи вбік. В куцо́му вбранні, вона нагадувала гімназіястку. Лише на пальцях рук у неї було дуже багато перстнів і легковажний капелюшок на голові” [3; 14]. У кожному слові якнайдетальніше проаналізовано постать повії, що є “витвором” доби, породженням непевного, жорстокого часу. Крім творення характерів, діалог має ще кілька важливих функцій твору: спрямовує і стимулює розвиток драматичної дії, відтворює наростання і розв’язування конфлікту — основи шкіцу. “...дівчина рішуче заявила:

— Пойдьош ко мне? Одна жолтая керенка...

Мені нічого не хотілось говорити, але я тихо відповів:

— Ні.

Дівчина подивилася на мене з надзвичайним презирством і з огидою в голосі прохрипіла:

— Баба!.. — плюнула перед себе і круто відвернувшись вбік, здавалось, закам’яніла” [3; 14].

У процитованих рядках наголошується на неприйнятті митцем тогочасної цивілізації, огидних сторін життя мешканців великих міст — як животіння представників суспільного дна та їх розбещеності. Трагедія жінки-повії розгортається на широко виписаному тлі шаленого ритму міського життя, що руйнує людину, яка морально деградує, втрачає відчуття краси світу й істинного сенсу буття. Автор у творі ніби кидає обвинувачення антилюдяній системі і для цього використовує, за метою висловлювання, такі репліки діалогічного мовлення: питальні (— Як вас звать?; — Пойдыш ко мне?; — Вам напевне буде приємно мати знайомих помимо вашої професії?), спонукальні (Ідьом, товариш, тут недалеко, біля Єврейської), розповідні (—Бачите у мене грошей...; — Керенка, пару пива і папіроси...), стверджувально-заперечні (— Ні.), за емоційно-експресивним забарвленням — окличні (— Баба!). У підтексті розмови дуже чітка психологічна характеристика образу, глибокому розкриттю якого сприяє монолог. У плині вияву настроїв героя природно повторюється кілька разів риторичне запитання “Чого мені іноді так важко?” Воно надає художньої досконалості шкіцу, переходить у роздуми, несе смислове виразне переживання героя. Як митець-новатор Михайличенко використовує нові виражальні засоби. Герой його оповідання розмовляє мовою з галицьким акцентом “іноді”, “лихтарі”, “верхівля”, “гімназіястка”. На противагу йому, повія під впливом “величного руху сучасности” [3; 14] розмовляє ламаною російською мовою, “поганими нелітературними словами”. Автор мовою полярних сторін досягає певного стилістичного ефекту засобом зіставлення.

Форми внутрішніх монологів Гната Михайличенка різноманітні, які за змістом є зовнішніми і внутрішніми. Це здебільшого пряма мова, невласне пряма мова, розмова героя самим з собою. Часто монологи, як правило насичені роздумами, сповідальністю, містять у собі моральні, філософські оцінні моменти. Зокрема у шкіці “Старчиха” монолог героя — це своєрідний монолог міркування:

— Чого вона плаче?

Старечі зморшки і скорбні риси біля уст нагадували мені щось рідне, боляче близьке. Може того мені так трівожно забило серце:

— Чого вона плаче?

Безнастанно питав я, ніби на це запитання хтось міг відповісти і не хотів. Я пройшов удруге.

Старчиха плакала зовсім нечутно, іноді в ту ж хусточку сякала носа. В її нечутному палачі було безнадійне горе:

— Чого вона плаче?

Мене підбивало”.

Звернення Гната Михайличенка до внутрішніх монологів зумовлене його прагненням життєподібності. Адже персонажі повинні не тільки з кимось говорити а й думати, вдаватися до мови самим з собою. “Засоби внутрішнього монологу та функціонально рівнозначних мовних форм служать завданню збагнути потаємне ество людини, спосіб її міркування, логіку й аргументацію вчинків, тобто її справжній характер” [2; 117]. Репліки монологи суттєво відрізняються від характерних діалогу еліптичних речень. Вони є засобом підвищення динамізму усного мовлення, його ситуативного напрямку, ефективності мовленнєвого висловлювання:

“Я гнівався. Так було завжди. Цей нечутний плач зденервував мене!

— Чого вона плаче?

Це робилося неможливим! Я помінявся б охоче з нею своїм станом. Певно б вона перестала плакати. Але це не задовольняло:

— Чого вона плаче?

У мене в кишені — мій тижневий заробіток. Я витяг гаманця і всі гроші віддав старченяті.

Воно повертіло їх перед очима, сіпнуло за рукав старчиху і щось радісно до неї зашепотіло...” [3; 13] Як бачимо репліка-монолог “Чого вона плаче?” не тільки не гальмує сприймання, а й навпаки прискорює його, робить текст більш зрозумілим і яскравим.

Також складні й суперечливі почуття крають душу ліричного героя у шкіці “Місто”. Його побудовано на конкретних емоційних перепадах. Твір розпочинається монологом: “Кохаю тебе, велике камінне місто! Весь шал і запал моєї юнацької криштальнової любови безоглядно віддав я тобі, стихіє міста.

Ось прагну обняти палко тебе, упитись твоїми контрастами, забутись у виріві твого життя, що невпинно клекоче, як каламутний бурун оскаженілих вод, що несподівано виносить на недосяжну височінь і неощадно трощить в тріски, як розбурхане море свої кораблі” [3; 15].

Ліричний герой захоплюється величчю свого “улюбленця” — міста, яке “поважне і сиве як старий дідуган”. Оповідач не може віді-

рвати свого зачарованого погляду “...від велетенських кам'яниць, від блискучих ресторацій, фойє театрів, від метушливих вулиць з сірими натовпами людей, ... похмурих комахників — заводів-глітаїв, від робітниць і робітників, панянок і панів...” [3; 15].

У другій частині твору автор показує “в руїнах місто”, яке “непереможно вабить тебе”. Оповідач поступово втрачав радість (якщо її можна було назвати радістю), бо вигляд міста враз убив те почуття: “був грохот, тремтіння, зойк і жах. На брукові розсипалась суха, сіро-вапниста кров міста, на тротуарах бризчали шкляні сльози віконочей” [3; 15]. Все це свідчило про щось нове й дике, чуже в цьому чарівному місті. Особливо моторошно стало йому, коли побачив трупи. Важко сказати, які почуття заповнювали його єство: тут поєдналися злість і тривога за долю міста.

У творі чуємо роздвоєний голос ліричного героя. З одного боку — пристрасний, який відтворює побачене в дотепних влучних замальовках, вічних “розмовах будівель”: “Коли з ясно освітлених театрів і кавярнів зникали останні постаті людей й погасали вогні в останніх вікнах, будівлі міста починали жити. Вони сходились, радились і наводили порядки у себе в місті. На розі великих вулиць дві кам'яниці, пишаються під білим сніговим серпанком, розповідали одна одній про події минулого дня у людей” [3; 15].

З іншого боку, чуємо насторожений і недовірливий голос: “Я не міг угамувати своєї буйної радості, і вона невпинно несла мене вихром вздовж порожніх зруйнованих вулиць. Я не міг одірватись від великих руїн, я не міг зрозуміти їх, я жагуче ненавидів їх, ненавидів місто. Моя викохана ненависть вибухла водоспадом, я вже не боявся міста, я упивався насолодою руїн свого ворога” [3; 16].

Це, власне, одне, але роздвоєне “Я”: закохане в місто, вражене руїною, ніби зраділе з тої руїни, а далі: “Я умірав разом з смертю міста, разом з тихим заходом дня” [3; 16]. Сум'яття, суміш протилежних емоцій, ще не окреслені чітко позиції — це реальність: “Стежу за тобою з одвічно напруженими нервами, не можу залишитись без тебе, відбиваю в собі всі найменші зміни твого життя” [3; 15]. У новелі “Місто” Гнат Михайличенко переважно будує матеріал на переживання та роздумах героя. Письменник активно звертається до читацького співпереживання.

У новелах циклу “Місто” герой Михайличенка у момент зображення завжди перебуває у стані душевного розпачу, немовби звітує перед

самим собою. Присутні при цьому інші персонажі можуть втручатися у розмову, але це втручання не на рівних, оскільки герої перебувають у різних психологічних станах. Діалог та монолог у новелах безпосередньо пов’язані з психологізмом і є безвідмовним інструментарієм. Завдяки виробленню високої техніки діалогічного живописання словом його твори є відображенням дійсності та її художнім відтворенням. У малій прозі Г. Михайличенка на перший план виходить не події, а їх психологічне підґрунтя, відтворення того як діалогічне мовлення позначається на почуттях персонажів, на плинності й зміні настроїв, переживань. Внутрішній світ героїв розкривається, в основному через діалоги і монологи, що надають його творам цілеспрямованості та завершеності, але авторська позиція не губиться.

#### Список використаних джерел

1. Елеонора Палихата. Лінгвістичні особливості діалогічного мовлення // Дивослово. — 1995. — № 3. — С. 29–31.
2. Кодак М. Психологізм соціальної прози. — К., 1968. — С. 117.
3. Михайличенко І. Той, чие життя було твором мистецтва. Електронні матеріали з історії української культури // Мистецтво. — 1919–1920. — CD. 1.1.

## *Вікторія Сікорська*



### АВТОРСЬКА МОДИФІКАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ЮЛІЯ, АБО ЗАПРОШЕННЯ ДО САМОВБИВСТВА”

*Стаття присвячена проблемі творення художнього часу в романі Павла Загребельного “Юлія, або Запрошення до самовбивства”. У ній досліджується взаємозв’язок соціально-історичного, авторського, авантюрного і психологічного часу з часом персонажа. Піддаються аналізу загальні принципи побудови художнього часу в романі, а також плин художнього часу в дискретній свідомості наратора й персонажа.*

**Ключові слова:** *художній час і простір, час соціально-історичний, авторський, персонажа, авантюрний; ретроспекція.*

*The article is dedicated to the problem of forming artistic time in Pavlo Zagrebelny's novels “Yuia, or invitation to suicide”. The interdependence of socio-historical, author's, adventurous and psychological time and the time of a personage is investigated in it. Both general principles of creation of artistic time in the novel and the expiry of artistic time in the narrator's and the personage's discrete consciousness are analyzed.*

**Key words:** *artistic time and space, socio-historical time, author's, of a personage, adventurous, retrospective.*

Сучасне літературознавство поступово відходить від погляду на літературу як на “дзеркало дійсності”, тяжіє до вироблення підходів для вивчення художнього твору як суб’єктивної моделі, породженої свідомістю автора-митця. Особливе місце тут відведено осмисленню художнього часу й простору. Зазначені категорії стають фундаментальною опорою при вивченні сюжету, ритму твору, взаємодії часу й простору автора з часом і простором персонажа тощо. В першу чергу це стосується романної форми, яка, повз усі розмови про “смерть роману”, плідно реалізувалася в найбільших творах ХХ — початку ХХІ ст.

Інтерес літературознавців до проблеми простору й часу досить високий, що свідчить про актуальність даної проблеми. Сучасне україн-



ське літературознавство “реабілітує естетичний аспект у дослідженні літературно-художніх явищ, який у минулому був наповнений швидше ідеологічним змістом, аніж такою категорією, як художність, тобто досконалість, гармонійність, цілісність та ін.” [7; 3]. Це стосується й проблеми художнього часопростору, що стали “найважливішими характеристиками художнього образу, які організують композицію твору і забезпечують його сприйняття як цілісної і самобутньої художньої дійсності” [9; 772].

Павло Загребельний посів чільне місце у вітчизняній літературі. Він є одним із найпомітніших прозаїків нашого часу. Митець постійно знаходився у вирі подій сьогодення. У кожному творі відлунюється його своєрідно оригінальний голос — самозаглиблений, розважливо-роздумливий, дещо інтимний, а іноді безмежно в’їдливий та саркастичний, голос філософа, історика і блискучого знавця людських душ. Людина як мікрокосмос становила для нього найвищу цінність. Саме тому чільне місце в змістовій сфері прози письменника посідає своєрідна концепція особистості, що синтезується в поняттєво-логічній та художньо-образній формі.

Багаторічний досвід митця свідчить про його великий естетичний потенціал. Кожний роман Павла Загребельного дивує новизною теми, оригінальністю композиції, неповторними образами, незвичайністю погляду на речі загальновідомі й усталені. Різноманітність тематики, скрупульозне дослідження минулого і сучасного, глибина психологічного зображення, виразна авторська концепція поставленої у творі проблеми, врешті, поліфункціональний стиль художнього аналізу дійсності — все це визначальні риси творчої індивідуальності письменника. Проте, до сьогодні цей аспект його творчості є мало дослідженим. І актуальність нашої роботи полягає в здійсненні детального й цілеспрямованого аналізу категорії часу в одному з останніх романів Павла Загребельного як конкретного виразу його погляду на світ та естетичних принципів його поетики.

“Юлія, або Запрошення до самовбивства” (1994) — інтелектуально-психологічний роман, у якому автор знайшов кардинально нові прийоми зображення дійсності й вираження своєї авторської позиції. Відкриваючи сучасному читачеві оголену картину світу, письменник, ймовірно, намагався достукатись до тих “чорних душ”, які сьогодні терзають і так вже розтерзану Україну. Нині очевидно, що останніми

своїми творами Павло Загребельний окреслив і виразив низку художніх тенденцій, які посилюються наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. І в цьому його значення для новочасного літературного процесу.

Часові ознаки — не єдиний засіб моделювання художнього світу, але важливий через його “приналежність до основних і первинних” [4; 293]. Вони є формою буття ідеального світу естетичної дійсності. Часові координати, певним чином, являють собою не тільки каркас роману, але й є одним із дієвих засобів оприявлення авторської концепції. Спосіб доведення цієї думки й матеріал для цього може бути найрізноманітніший через те, що в загальному вигляді висунута теза по-своєму реалізується в будь-якому художньому творі, оскільки, як зазначав Дмитро Лихачов, письменник “...творить час, у якому відбувається рух дії твору” [3; 76].

Павло Загребельний по-філософськи тонко відчув сутність хроносу, прослідковуючи, як час відбувається в долях цілих поколінь та окремо взятої особистості, трансформуючи, видозмінюючи їх в руслі епох. І роман “Юлія” не є винятком.

У далекій Азії під час війни Роман Шульга покохав Юлію, яка в подальшому стає жінкою його долі. З плином часу головний герой дізнається, що його кохана за рік після їхньої зустрічі померла від тифу чи просто пропала. Але образ першого справжнього кохання переслідує чоловіка. На життєвих дорогах Шульзі зустрічаються інші жінки, але в кожній із них ніби відроджується його перша Юлія (не лише ззовні, але й у імені — Ула-Ульріка, Оля Юльченко, Юлія Никонівна Никонова). Кожна з них після зустрічі з Романом за певних обставин гине, ніби рятуючи своєю смертю головного героя від фатуму. З часом Шульга доходить висновку, що жінка здатна на все, навіть на порятунок чоловіка від самовбивства. Майже на схилі літ він зустрічає свою останню Юлію і вирішує розірвати ланцюг трагічних подій. Задля збереження любові головний герой убиває себе..., рятуючи життя коханій жінці, одночасно возз'єднуючись із нею.

Формуючи таку майже детективну історію, митець вдається до особливого відтворення часових зв'язків у романі. У тексті наявна своєрідна деформація часових відносин, що підтверджує опосередкований зв'язок художнього образу із зображенням зовнішньої реальності. Художній час дозволяє митцеві вільно обходитися з діалектикою речей, тобто прискорювати, зупиняти, повертати час подій назад тощо.

Павлу Загребельному властивий своєрідний підхід до відтворення часопросторових зв'язків, майстерна гра з аналізованими категоріями репрезентована вповні в історичних романах “Диво”, “Я, Богдан”, “Тисячолітній Миколай”. Експериментуючи з художнім часом в романі “Юлія”, письменник віднайшов ще одне оригінальне вирішення: сюжет твору є стрімким та динамічним, а часові межі звужені. Час у романі — це своєрідна точка відліку, завдяки якій кожна хвилина пов'язується то з минулим, то з теперішнім або Вічним, це зв'язок хаотично виникаючих епізодів з життя героїв. Він є відбиттям роздумів, спогадів, почувань персонажів. З'єднувальною ланкою часових пластів є людина, що є втіленням часу й простору у філософському трактуванні. Митець не ставив собі на меті створити детальний опис життя Романа Шульги, а лише зосередити увагу читача на найважливіших його моментах.

Художній час у тексті, на нашу думку, можна умовно поділити на дві сфери: зовнішній час — час фізичного існування героїв та внутрішній особистісний — час почуттів та емоцій. Обидві сфери в аналізованому романі не розмежовуються, тому тісно переплетені. Зовнішні картини є матеріальним вираженням внутрішнього стану персонажів.

Внутрішня дія роману — сюжетно-змістовий розвиток, авторське пояснення тексту й підтексту — ґрунтується на тонко й прискіпливо розробленій мозаїці форм часу. Тому є необхідність говорити про майстерність письменника, який створює текст, що його можна читати “вглиб”, і про досвідченість читача, який відчуває і знаходить прихований смисл твору. У творі особливого значення набуває роль художньої техніки, яка дозволяє, з одного боку, розгорнути сюжетні перипетії, а з іншого — висловити набагато більше ідей і думок, ніж у попередніх творах митця. Тому змінюється не тільки власне характер тексту, а й самого підтексту.

Текст графічно поділено на глави, письменник їх назвав “пригодами” (їх є п'ять), які висвітлюють ключові епізоди життя головного героя. Роман складається з окремих завершених мікроциклів всередині іншого, більшого циклу. Для Павла Загребельного не є важливим детальний опис подій життя Шульги. Увагу автора привертають лише окремі репрезентативні моменти. Тут немає чіткої вказівки на хронологізацію, лише через змальовані події можна здогадатися, що

романна історія має початок від Великої Вітчизняної війни і закінчується кінцем ХХ століття.

У романі багато пустот, між главами лежать невизначені проміжки часу. Пустоти і пропуски в романному часопросторі призводять ніби до дезорієнтації читача, який не отримує цілісного уявлення про персонажа. Та в цьому й полягає майстерність автора — не розпоршуватися на другорядне. “Стиснення” часу головного персонажа є очевидне. Хронотоп героя містить прогалини і пустоти, а також підлягає стисненню, сповільненню та повертанню до висхідної. Компонування часових зв’язків найчастіше виявляється у зверненні автора до прийому ретроспекції, який є оригінальним і досить складним у художній літературі [8; 28–29].

Для розвитку сюжету автор використав побутовий час, який не має безумовного кінця. Стискаючи до певних кордонів час реальний, письменник водночас максимально розширив умовний психологічний час у часто протилежних напрямках, що створює ефект романічної тривалості. Часова інтерпретація знаходиться в повній залежності від психологічного відчуття часу головним героєм.

Сюжет твору є односуб’єктною оповіддю з лінійною побудовою та однією сюжетною лінією. При єдиній сюжетній лінії роману “Юлія” її динамічність гальмується численними описами, монологами та діалогами персонажів, а також ретроспективними вставками, ліричними відступами. Тому плин і перебіг фізично-історичного часу в свідомості наратора і персонажа неухильно призводить до руйнації причинно-наслідкових зв’язків.

Художнє розгортання подій та діалектика образів роману побудовані алогічно. Логічним і послідовним у “Юлії” є лише розвиток кожного окремого епізоду, а в межах окремого сюжетного відрізка розвиток подій і вчинки героя не містять логічної мотивації. Межа між свідомим і несвідомим є досить приблизна й умовна. Сюжетна дія зображається як сон, а запис сну часом стає фрагментом сюжетної дії твору. За своєю структурою аналізований твір є справжнім інтелектуальним монтажем, який проте максимально виразно доносить до читача авторську концепцію буття.

“Він не знав, який день, який місяць, який рік нині. Його це не обходило. Коли цілі роки минули відтоді, як він зазнав розкоші з тією жінкою в глиняному Ташкенті, то що тепер важили якісь місяці, дні,

дати, числа? Він ще не знав тоді, що довгі роки перейдуть ...мало не в саму вічність, але душа його жила передчуттям неминучості безнадійного ждання” [2; 193].

Художній світ роману Павла Загребельного наповнений звичайними людьми і звичайними реаліями, однак незвичайним є поєднання цих реалій. Ситуації, зображені у творі, є формою образного переживання часу, який, на відміну від реального часу, не підлягає точному обчисленню. Лінійності часу протистоїть його синхронність. Кожного разу, коли траплялася чергова пригода-зустріч із Юлією, час ніби повертався на висхідну позицію: “Шульга знав, що кращої жінки, ніж Юлія з азійської ночі в Ташкенті, він уже ніколи не зустріне..., та підсвідомо знав він і те, що завжди, коли траплятиметься на його химерно-ламливій путі нова Юлія, азійська ніч мовби повторюватиметься, наповнюватиметься чимось новим, тривожно-незбагненним...” [2; 176].

Письменник намагався показати свідомість людини як діючий і всеохоплюючий світ, здатний вмістити в себе цілий космос і, навіть, змінити його. Особистість у Павла Загребельного є з’єднувальною ланкою між сьогоденням та історією. Цьому завданню підпорядковано ряд оригінальних засобів характеротворення, до яких вдавався романіст.

Дослідники творчості Павла Загребельного [5, 6, 10 та ін.] неодноразово підкреслювали, що осердя його романів спрямоване на возвеличення людини, утвердження її яскравої, духовно збагаченої та багатогранної особистості, взятої у широкому контексті. Подібно до історичних творів зв’язку часів “Диво”, “Я, Богдан”, “Тисячолітній Миколай”, але дещо по-іншому вирішується проблема особистості та часопросторових ознак у романі “Юлія”. Письменником використано прийом дублювання особистісного начала, який дещо урізноманітнено.

“Неоднакові аж до ворожості міста і люди, час й материки, а дві жінки з цих міст, часів і материків несподівано з’єдналися в його обіймах, злилися в одну жінку, в ту саму” [2; 93]; “Я знав тебе у Ташкенті, тоді в Європі, в Судетах, знав на Дніпрі, тепер Волга...” [2; 242]; “І це була ВОНА, ще одна Юлія — його жінка на всі часи, на всі віки і на всі можливості” [2; 317].

Кохана жінка відроджується щоразу в інших постатях. Філософська наповненість характеру вражаюча: час плине, змінюється

простір, водночас людина та морально-етична наповненість її залишаються сталими. Художній часопростір романіст побудував як “пережитий часопростір”, його цікавила психологія об’єктивованого персонажа, самовираз його власного світовідчуття.

Особливістю хронотопу персонажів є очевидна близькість між автором і оповідачем, вони максимально зближуються, хоча й не зливаються в одну постать і ототожнювати їх було б помилкою. У Павла Загребельного реальне існування речей в соціально-історичному часі начебто згорнуто, воно розчинене в плинні сюжету в “часі автора” і “часі персонажа”, які виражено в оповіді, ускладненій авторськими ретроспекціями, філософськими розмірковуваннями, ліричними відступами.

Характерно, що зовнішній, авантюрний час (час пригод і подій) перебуває в суперечності із внутрішнім психологічним часом лише у головного героя роману, який може у певному сенсі претендувати на статус особливого героя, бо переживає трагедію втраченого часу через персоніфікацію його. Але центральний персонаж — це наратор, який є рупором автора і навколо якого будується ритміка оповіді. Історія Романа Шульги відчужена від “авантюрного” часу пригод і подій. При цьому герой Павла Загребельного є “людина як така”, узята з точки зору вічності.

Зображуваний час є засобом змалювання переживань персонажа, який репрезентує як авторське “я”, так і людину взагалі. Характерною рисою нараційного стилю письменника є те, що він не безпосередньо змальовує душевні поривання головного героя, а зображує переживання як рух у часі, де час є носієм дії. Плин сюжетного часу поєднується з вираженням у розповіді й діалозі часу автора і часу персонажа. Важливого статусу у цій наративній структурі набуває також час персонажа, створеного уявою письменника, а змалювання подій сполучається з авторськими ретроспекціями.

Найважливіша роль все-таки відводиться часу персонажа, дослідження якого дозволяє зрозуміти загребельнівську концепцію особистості й образну систему, де дія переноситься у внутрішній світ головного героя. Та тут слід внести одну корективу: глибока прихованість власне авторського “я” призводить до того, що авторський час функціонує у формі часу наратора, оповідача подій, що повністю співпадає з плином часу персонажа. Сам письменник, як людина і митець,

залишився “поза кадром”. При цьому романна дія розгортається не стільки у фізичному вияві, скільки у глибинах людської психіки.

Психологізація та внутрішнє відчуття часу представлене через виокремлення одноманітного локусу кімнатки з Ташкентської ночі, що набуває певної метафоричності та глибокого підтексту — з кожною новою пригодою з’являлася не лише та сама Юлія, а й відчуття тієї ночі у тій самій кімнатці: “Перед ним, над ним, ось тут поруч, на відстані простягнутої руки, стояла та, в якій він народився і вмер, знов, як серед бездонно азійської ночі” [2; 73]; “...десь о сьомій вечора вже був на вулиці Поля, біля знайомої хатки, мовби справді перенесеної на дніпровську кручу з азійських безвістей” [2; 144]; “Шульга стояв на порозі тої самої кімнати, що й десять років тому, і не наважувався туди ступити. По той бік круглого стола, в химерній по плутаності тонких тіней від шовкового абажура розгублено загорталася в ситцевий халатик, під яким нічого не було, Юлія, його Юлія...” [2; 145].

Фрагментарне відображення реального існування речей у конкретному соціально-історичному часі поєднується з поглядом “з точки зору вічності”, який є центром композиційного погляду письменника. Авторські узагальнення або висновки присутні імпліцитно, в підтексті; Павло Загребельний не виголошує їх, а вдумливий читач приходиться до них самотужки через осмислення підтексту.

Отже, Павлу Загребельному притаманна синтезуюча манера викладу в оригінальній формі афористичності думки та асоціативності художніх узагальнень, через що часопросторове тривання романної особистості персонажів в аналізованому творі є багатограним. Суб’єктивний час характерів героїв покликаний утвердити думку, що все у світі знаходиться у взаємозв’язку й взаємозалежності. А майстерна “гра” з романним часом сприяє синтезу психологізму з динамічною картиною зображення швидкоплинного світу, завдяки чому герої сприймаються в контексті часу як сталість чи вічність.

Пошуки Павла Загребельного на мистецькій ниві засвідчують використання нових прийомів зображення художнього часу, що, разом із традиційними засобами побудови часопросторової структури робить творчість українського романіста новаторською, а письменницький підхід — філософським та глибоко психологічним.

Оригінальному вирішенню проблеми характеру сприяє виділений нами принцип дублювання особистісного начала у їх часопрос-

торових вимірах. Часові ознаки вилучають їх із загального плину соціально-історичного часу, роблять їхній зміст позаісторичним і універсальним; історія Романа Шульги є узагальненням буття людини взагалі. Це дозволяє висловити думку про сталість і водночас змінність укладу людського суспільства та виокремлення суто авторської концепції.

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи* / Сост. С. Бочаров и В. Кожин. — М.: Художественная литература, 1986. — С. 121–291.
2. Загребельний П. *Юлія, або Запрошення до самовбивства: Роман* / Худож. оформлювач Б. П. Бублик, І. В. Осипов. — Харків: Фоліо, 2001. — 351 с.
3. Лихачов Д. С. *Внутренний мир художественного произведения* // *Вопросы литературы*. — 1968. — № 8. — С. 74–84.
4. Лотман Ю. М. *В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Книга для учителя*. — М.: Просвещение, 1988. — 352 с.
5. Нестерук С. М. *Естетичні функції символів у творчості Павла Загребельного: Дис. ... канд. філол. наук*. — Рівне, 2000. — 176 с.
6. Панченко В. “Замкнене коло нашої історії — ось це я мав на увазі...” П. Загребельний // *Дивослово*. — 1999. — № 2. — С. 42–45.
7. Пашенко М. В. *Поетика одного новелістичного роману. Метафоризація і узагальнення в романі “Вершники” Ю. І. Яновського: Монографія*. — Одеса, 1992. — 201 с.
8. Ржевская Нел. Ф. *Концепция художественного времени в современном романе. (Функция “ретроспекции” в романе)* // *НДВШ. Филологические науки*. — 1970. — № 4 (58). — С. 28–40.
9. Роднянская И. Б. *Художественное время и художественное пространство* // *Краткая литературная энциклопедия*. — Т. 9. — М.: Сов. энциклопедия, 1978. — С. 772.
10. Слабошпицький М. *За гамбурзьким рахунком: Читацькі маргіналії та варіації на тему Павла Загребельного*. — К.: Ярославів Вал, 2004. — 220 с.



*Євгенія Генова*



**ПОЕТИКА ВІРШОВАНОГО РОМАНУ “СКЕЛЬКА”  
ІВАНА БАГРЯНОГО**

*У статті розглядаються особливості поетики віршованого роману Івана Багряного “Скелька” як твору-виклику радянській дійсності.*

*Ключові слова: роман у віршах, композиція, алюзія, ремінісценція, символ.*

*In the article the features of poetics of the novel in verses by Ivan Bagryany “Rock” as a work-call of the Soviet validity are considered.*

*Key words: novel in verses, composition, hint, reminiscence, symbol.*

Роман у віршах “Скелька” — один з перших творів цього рідкісного і водночас надзвичайно багатогранного жанру української літератури ХХ століття — самою своєю появою засвідчив окремішність від інших віршованих романів, написаних у 20–30 роки: на відміну від сучасників, автор “Скельки” не лише чітко й однозначно дав своєму поетичному витвору жанрове означення “роман у віршах”, а й докладно обґрунтував причини написання твору саме цього, вельми непростого, жанру. За Олександром Шугаєм, — “Першим стимулом і першопричиною написання твору...було бажання авторове дати, всупереч загальному твердженню, що “прошел уж век эпических поэм”, широке епічне соціальне полотно — читабельний твір віршовою формою, — і довести, що “век эпических поэм” не тільки не минув, а саме настав” [1:370]. Вибір жанрової форми став своєрідним творчим викликом добі, бо відрізнявся від соцреалістичних канонів не лише змістом, а й формою — елегантною та стрункою. Тож, очевидно, не випадково автор єдиної на час написання твору схвальної рецензії на “Скельку” Іван Ярмолинський називає її романом у віршах та романом (хоча й не уникає іншого жанрового визначення — “поема”), тоді як затятий антагоніст Івана Багряного критик Олександр Правдюк послідовно уникає жанрового визначення, називаючи “Скельку”

винятково “твором”. І хоч Олександром Правдюком жанрові новації автора “Скельки” були підмічені, але однозначно проігноровані.

Підґрунтям віршованого роману стали народні перекази й легенди про антикріпацьке повстання у XVIII столітті селян с. Скельки, що на Полтавщині, проти московських ченців Скельського монастиря. Достовірних історичних даних ані про заснування монастиря, ані про саме повстання, внаслідок якого монастир було знищено місцевими селянами під проводом Данила Чорного, на сьогодні не існує. Як стверджував упорядник опису Чернігівського намісництва Шафонський на основі усних оповідей монахів, Скельський монастир був заснований вихідцями з-за кордону на місці колишніх засік зінківського полковника Шимана і мав відіграти роль духовної та прикордонної фортеці на межі з татарським Диким полем. Символічно, що московський монастир знаходився у самому серці Гетьманщини, а Зінківський полк, на землях якого розташовувалося село Скелька, став вірною опорою гетьману Іванові Мазепі, одноставно підтримавши його союз зі шведським королем. Сюди ж після поразки були змушені повернутися залишки розбитого українського війська, і саме монахи Скельського (Куземинського) монастиря видали козаків московському царату. Ця подія та безмежне знущання ігумена і вірних йому ченців і спричинилася до народного повстання, котре, за переказами, очолив місцевий козак Данило Чорний. Достеменно невідомо, чим саме завершилася буря людського невдоволення й гніву, але указом Катерини II від 1786 року Скельський монастир було закрито, всі його володіння повернуто до казни, куди ж поділася сама будівля, до цього часу з'ясувати не вдалося.

Отже, за слушним твердженням Миколи Васьківа, “питання про документальну основу “Скельки” залишається відкритим” [2:36]. До того ж, сам автор зазначав, що написав роман за переказами свого рідного діда. Працюючи над “Скелькою”, митець прагнув не стільки опоетизувати документальний фактаж, скільки на основі фольклорних джерел створити абсолютно новий за змістом і формою твір, зіставивши негідне сучасне суспільство зі славним минулим, орієнтуючись у цьому на традиції романтизму XIX століття.

Іван Багрянний по-новому переосмислює народну легенду про героїв-повстанців, надавши їй чіткої окресленості характерів та влучно розставивши ідеологічні акценти, зосередивши свою творчу уяву

на національно-історичній проблематиці, екстраполюючи події XVIII століття на сучасні йому україно-російські взаємини. Завдяки опозиції “сучасне/минуле” поет легко переносить трагічні, але водночас і славні, героїчні події на канву реалій 20–30-х років, спонукаючи читача зробити єдино можливий висновок: боротьба селян проти кліру Скельського монастиря є передовсім не класовою, не антирелігійною, а національною за своєю суттю. Безперечно, конфлікт роману має чітко виражену національну основу: “Протистояння ченців і селян у творі постійно набуває форм протистояння національного, в якому російські імперські прагнення можуть набувати найрізноманітнішого характеру — чи то військової, чи то релігійної експансії” [2:37].

Зображуючи світ селян Скельки і світ ченців монастиря, Іван Багряний удається до їх різкого протиставлення, ключову роль у якому відіграє саме національна ознака. Прикметною в цьому сенсі є характеристика монастирського кліру, лаконічний опис якого подається за принципом чітко вираженої контрастності: *“Не’дин, не два там божих дзвонарів,/ Та все чужі — Міхеї та Павліни — Та так тягнули Божих тропарів,/ Що голі села й дальші хутори/ З сльозами/ припадали на коліна”* [3:17]. Крім ключового слова “чужі”, автор використовує і засіб смислової градації: поетична фраза починається із святих для кожного українця слів “дзвонарі”, адже дзвін одвічно символізував духовність, Божу благодать, спокій, а церковний спів — втілення вищого життєвого смислу вірянина, однак дзвін перебуває саме у “чужих” руках, тож і виконання “чужими” ченцями-носіями російських імен викликає у селян не духовний спокій, а навпаки — сльози і тривогу. За допомогою лише однієї фрази авторові вдалося окреслити весь багатоаспектний конфлікт, покладений в основу роману: поневолення України Російською імперією досягло панівної сили, тому що підкорило собі найсвятіше — церкву, споруджену українцями, що відтепер не є для них прихистком і духовним оберегом, бо навіть настоятель монастиря — ігумен Ієремія — є “чужим” для села, що підкреслюється у творі так: *“Він, кажуть, сам з Расеї.../ “Не наш, не наш, — твердила думка десь, —/ Не сподівайсь добра — то смерть твоя в керей,/ То син тамбовського архієрея,/ Облудний — як і рід його увесь,/ Не вір!..”* [3:70].

Удавшись до оригінального образотворення та досконало володіючи езопівською мовою, Іван Багряний зумів донести до читачів головну ідею твору: насилля, культивоване Російською імперією в усі

часи, рано чи пізно призведе до вибуху народного гніву, і що скоріше це станеться, то краще: *“І хоч, мовляв, “до нині то було”,/ Але під сонцем все можливе і віднині!”* [3:7].

Структурна й змістовна трансформація легендарного матеріалу, застосована Іваном Багряним у “Скельці”, покликана змінити історико-культурологічні акценти, що почали насильно прищеплюватися українській літературі, наприклад, осмислення подій XVII — XVIII століть, а також сприяє корінній зміні погляду на українську творчість — і народну, й авторську: українці можуть і здатні боротися за свою свободу — так було, і так буде в усі віки, — стверджує поет, використовуючи для цього легендарний матеріал та проводячи художні паралелі зі становищем українства у ХХ столітті.

Одним із виразників ліричного начала є оригінальна композиція віршованого роману, що має кільцеву структуру, сформовану за допомогою образів-символів та рефренів. Засадничими елементами композиційної структури “Скельки” є принцип антиципації, строфічні анафора та епіфора, що виконують важливі функції акцентування найважливіших, присутніх моментів у предметно-мовленнєвій тканині твору. Анафоричні повторення виступають скрепами роману, вибудовуючи струнку вежу синтаксичної ритміки твору. Наведемо декілька прикладів анафоричних та епіфоричних повторень: *“В льоху зима,/ В льоху страшна зима.../ В льоху зима і темінь, як в раю”* [3:128]; *“І тільки десь — надія, як зоря,/ І тільки десь — і гордість, і молитва”* [3:60]; *“За непокірного,/ За бунтаря,/ За милого, хорошого, немов дощем, молитва ця полита/ Дівочими слізьми...”* [3:60]; *“Коли батьків хоч скільки-небудь любиш,/ Коли бажаєш лихо одігнати,/ Коли тобі так дорога рідня”* [3:73–74]. Стилістичні фігури єдинопочатку та єдинокінця замикають сюжетне коло роману у віршах, який і починається, і завершується однаковими строфами. Анафора й епіфора виступають прикметними рисами “Скельки”, надаючи їй неповторних жанрових рис та слугуючи одним із показчиків твору-симбїонта, його стилістичною візитівкою.

Використовуючи композиційний засіб антиципації, поет вдається до таких прийомів, як віщі сні, віщі знаки, альянзи, авторські ремарки, наскрізні образи-символи, народні пісні.

**Віщі сні** бачить головний герой твору — Данило Чорний, що у мареві нічних видінь вбачає майбутню смерть нареченої Мар’яни: *“... Боже мій, це смерть!../ Тривогою налялось серце вщерть,/ І вкрилося*

чоло холодним потом” [3:85]. Світлий, радісний сон, що пророкує їй визволення, бачить Мар’яна, перебуваючи у пороговій екзистенційній ситуації — в полоні ігумена Іеремії, однак ця ілюзія обертається смертю в реальності.

**Віщими знаками** у романі виступають образи-деталі, які фігурують у фольклорі: свічки під час обряду вінчання, одна з яких гасне раніше, віщуючи смерть; біль у Мар’янчиного серця, яке відчуває недобре; порівняння церкви з гробом, а ночі — з могилою є провісниками подальших подій у монастирі, що й справді стане домовиною для своїх служителів. Віщункою, яка виступає від імені наратора, є ніч, яка має риси живої істоти, що голосить, квилить напередодні знакових подій, передбачає долю їх учасників: “*Забилась тінь на шибеницях лісу./ В розпуці руки ломить ніч свої/ — Усіх-усіх та й візьмуть в нагаї,/ І кожного десятого/ Повісять...*” [3:48], “*Біля печери ніч, і їй аж наче чудно:/ — Ой, візьмуть завтра когось в нагаї.../ Ой, хлопчики мої, сини мої!/ І що то завтра буде...*” [3:84].

**Алюзії** у віршованому романі “Скелька” творять історично-літературне тло, відсилаючи як до відомих історичних подій та постатей, так і до джерел красного й сакрального письменства. Алюзійне зіставлення річок Ворскла, над якою розкинулось село Скелька, та Вавилонських рік вияскравлює ідею автора про подібну долю єврейського й українського народів, які, перегорнувши славні сторінки минулих битв, нині втратили бойовий дух предків: “*Старі, малі, поети й жебраки,/ Немов жиди на ріках Вавилону*” [3:11]. Саркастично змальовуючи релігійні відправи й повсякденне життя ченців, що втонули у гріхах, автор використовує біблійний **парафраз**, що контрастує з реальним наповненням суті монастирського життя, де кожен упивається, не знаючи міри: “*Не упивайсь, а пий. Тверезим йди до раю.../ Путі Господні знає тільки Бог*” [3:67]. Алюзією на твір Миколи Гоголя “Тарас Бульба” є фраза, що звучить у розмові між старим Гармашем і його сміливим послідовником Данилом: “— *Ой, сину, сину!.. —/ Чую, батьку мій!*” [3:83] як ланка між двома поколіннями, представник старшого з яких — Гармаш є іскрою, що живить бойовий дух повстанців і їх ватажка Данила Чорного. Алюзія на гоголівський твір є не випадковою, адже Іван Багряний виступає продовжувачем романтичних традицій письменників XIX століття — Миколи Гоголя, Пантелеймона Куліша і, звичайно ж, Тараса Шевченка.

Гайдамацький рух, як і поема геніального попередника Івана Багряного — Тараса Шевченка, — є взірцем мужності й мистецького осмислення історичних подій та їх майстерного ідейного наповнення. На безпосередню спорідненість історичної поеми “Гайдамаки” та віршованого роману “Скелька” вказує дослідник Микола Васьків, переконаний у тому, що свій твір Іван Багряний будує за аналогією до Шевченкової поеми, “використовуючи сюжетно-композиційні, образні, ідейні особливості творів Кобзаря” [2:37].

Крім композиційних паралелей, що пролягли між текстовими полотнами історичної поеми та віршованого історичного роману (це і принцип побудови розділів, і безпосередня вказівка на жанрово-структурне наслідування видатного попередника у вигляді підзаголовка до першого розділу: “Замість інтродукції”), чітко вираженою є і схожість принципів сюжетної побудови та образної системи: образи Яреми й Оксани з “Гайдамаків” та Данила і Мар’яни зі “Скельки” утворюють два односпрямовані художні вектори, об’єднаних і спільністю романтичної характеристики головних персонажів, що проносять своє ідилічне кохання через бурхливі історичні події; і фабульна динаміка: поступово із закоханих сільських парубка й дівчини Шевченкові герої, а вслід за ними й герої Івана Багряного, перетворюються на сміливих повстанців, борців за волю.

Алюзійними до поеми Тараса Шевченка є і деякі сцени роману у віршах, наприклад, кульмінація — спалення монастиря: *“Огонь і дим. Не видно ні чорта./ Ченці з драгунами змішалися — зчепились/ На смерть, не на живіт,/ А їх усіх лупили.../ І падали в диму стропила,/ І танцювала дико чорнота./ Ухаосі ж, у криках — тут і там/ У одсвіті пожежі танцював Данило...”* [3:185–186]. Ця моторошна панорама — чи не дзеркальний відбиток зображення помсти гайдамак із поеми Кобзаря: *“А Галайда, знай, гукає:/ “Кари ляхам, кари!”/ Мов скажений, мертвих ріже,/ Мертвих віша, палить./ “Дайте ляха, дайте жида!/ Мало мені, мало!/ Дайте ляха, дайте крові/ Наточить з поганих!/ Крові море... мало моря.../ Оксано! Оксано!/ Де ти?”* — крикне й сховається/ *В полум’ї, в пожарі... Пекло червоніє./ У полум’ї, повішані/ На кроквах, чорніють/ Панські трупи. Горять крокви/ І падають з ними”* [4:111].

Алюзійним принципом просякнута і образна система “Скельки”, в якій селяни-повстанці за допомогою цього засобу порівнюються з гайдамаками: *“Біжать, злітаються Залізнякові діти”* [3:143], функ-

цію історико-літературного нагадування виконує і топонімічна алюзія “Гонтівські ліси” ([3:142]), що опрозорює зв’язок з іменем легендарного гайдамацького ватажка Гонтою.

Використовуючи алюзії, автор апелює і до давнього епосу — “Слова о полку Ігоревім” та “Рамаєни”, створюючи непоривний зв’язок між історично-літературними артефактами та порівнюючи свого героя з героями давньоукраїнського й давньоіндійського героїчного епосу: “Данило зник — пропав, як сизий дим./ Та не пропала слава Рамаєнна,/ Хороша слава. Думи і пісні/ По велетню, полюбому, по нім,/ Рокочуть струни смілого Бояна” [3:195]. Легендарний Рама у свій час здолав чудовисько Равану, легендарний же український отаман Чорний переміг Скельського церковного монстра, який нищив його народ. Алюзійним до “Слова о полку Ігоревім” є і звернення поета до читача: “Почнемо, мабуть, так,/ Як дід велів почати” [3:15], що ліризує нарацію у романі “Скелька”, автор якого постійно втручається у хід подій, коментуючи їх та доповнюючи фабульну лінію ліричними відступами.

**Ремінісценцією** на поетичні твори відомих романтиків XVIII—XIX століть — Готфріда Бюргера, Василя Жуковського та Левка Боровиковського — є сцена зустрічі Данила зі своєю мертвою нареченою, в якій персонажі, щоправда, міняються місцями: мертвою виявляється дівчина, а не хлопець і, до того ж, не уві сні, а в реальному житті. Невипадково романтичні засоби з’являються у “Скельці”, бо чимало рис роман-симбіонт успадкував саме з епохи романтизму: звернення до славної історії та її опозиціонування нищій сучасності; ідеальний романтичний герой-одинак; сюжет, відтворений за фольклорними творами; ліро-епічна природа жанру тощо. Типово романтична сцена відсилає читача до відомих літературних джерел, створюючи відчуття єдності з давніми традиціями романтиків: “Сплигнув Данило, за поріг влетів.../ Та й зупинився:/ ...Під іконою ще й у кутку свяченим,/ В намітці білій, в персні золотім,/ З свічею у руках — так ніби на хресті —/ Лежить розіп’ята на квітах наречена.../ Труп зітхнув глибоко,/ Пробурмотів... Він щось сказав.../ А по щоці скотилася сльоза/ З куточка вії — із неживого ока,/ Блиснула променем і капнула униз, —/ На руку впала...” [3:141–142]. Опис трагічного побачення наречених міцно вплітається в інтертекстуальне поле балад “Леонора” Готфріда Бюргера, “Світлана” Василя Жуковського та “Маруся” Левка Боровиков-

ського, переконливо доводячи належність Івана Багряного до кола вітчизняних неоромантиків.

**Авторська ремарка** доповнює картину тужливої безнадії, що пронизує весь твір, за винятком початку й кінця, бо навіть усезнаючий творець роману не здатен запобігти трагедії, що розгортається на сторінках твору: *“Хоч би хто знав!/ Хоч би хто-небудь знав,/ Що то ігумен задушив Мар’яну!..”* [3:132]. Ремарка також підсилює ідею незворотності долі та жахливого нерозуміння, відчуженості між людьми, які не годні почути один одного та, як наслідок, зрозуміти справжній перебіг подій: селяни, не розібравшись у тому, хто заподіяв смерть улюблениці всієї Скельки, відразу звинувачують у цьому Данила.

Важливим елементом композиційної будови віршованого роману є **історична ретроспекція**, в якій стисло викладено історію Скельського монастиря, заснованого *“турботами російських духоборців”* [3:49], а також оприявлюється глибокий зв’язок між подіями минулого та сучасного: зрадивши колись послідовників Мазепи, селяни тепер цілком справедливо потерпають від сваволі тих, служачи кому, раніше зрадили своїх співвітчизників. Ретроспекція у романі *“Скелька”* звучить як мотив покарання за гріхи, що, розгортаючись, виступає центральним конфліктом роману: конфлікт між двома націями, між двома різними світоглядами, і служіння представників одного з них іншому обертається для обох кривавою трагедією. Крім того, цей композиційний прийом служить творчим підґрунтям для монтажного принципу побудови тексту роману, в якому воєдино сплелися ліричні відступи й історичні екскурси, сприяючи органічній зміні часових площин: від подій XVIII століття до сучасних авторів 20-их років ХХ століття.

Наріжним **символом**, однією з функцій якого є поєднання різних смислових частин віршованого роману, виступає **дзвін** як уособлення Скельського монастиря з його розпорядком і внутрішніми законами. Слово *“дзвін”* вживається у романі 46 разів, дієслово *“дзвеніти”* — 12, іменник *“дзвонар”* — 18.

З удару дзвону, що має негативну конотацію, починається перший розділ роману: *“Ударив дзвін чотиристапудовий,/ Гойднув скривавленим на сонці язиком./ Здригнула даль.../ Дзвін ударив знову —/ Гукає і гуде без слова,/ Гуде, як вирок, як могутніший закон”* [3:21]. Кольорова та фонічна характеристики монастирського дзвону справляють гнітюче





*І довбиш б'є у потемнілу мідь*" [6:157]. Відлуння мідних литавр символізує в обох романах початок духовного відродження, усвідомлення персонажами своєї національної ідентичності та, як наслідок, здійснення кроків до відвоювання свого історичного права на волю, тож і в "Скельці" зіставлення дзвону й довбиша відбувається у парадигмі "чужий-рідний", що стала стрижнем композиційної структури роману.

Слухові образи становлять одну з найважливіших граней поетики роману у віршах, який буквально промовляє до свого читача. На противагу монастирському передзвону слухові образи, що застосовуються автором для характеристики побуту селян, почуттів таких головних героїв, як Мар'яни та Данила, а також змалювання пейзажів, озвучені гармонією. Зображення неспішного життя скельчан асоціюється зі звучанням пастушого рогу — цей образ-характеристика повторюється у романі декілька разів на початку та наприкінці твору. Буколічна ідилія початку роману та його завершення покликані посилити контраст між двома світами — російського монастиря й українського села: "*Лунає ріг далеких пастухів,/ Літають голуби над сивою габою*" [3:10] та "*Лунає ріг — і не рида луна,/ У тихім мареві пішли до сонця гори*" [3:189]. На зміну пастушій ідилії приходять кров і наруга; їхню ж чорну круговерть знову змінюють тиша й спокійне звучання рогу. За допомогою одного слухового образу Івану Багряному вдається втілити думку про одвічну циклічність життєвих ритмів та історії, що розвивається спіралеподібно.

Надзвичайно цікавою є роль пісень, які автор застосовує у двох конфігураціях: влітає у композиційну канву власне тексти пісень та створює їх самостійні образи. Засіб включення у план розповіді народних пісень, що його пізніше використають у своїх віршованих романах і Леонід Первомайський, і Ліна Костенко, є органічним продовженням сюжетної лінії, що увиразнює історичне тло оповіді. У нараційне тло "Скельки" органічно вживлено тексти пісень "Ой, не шуми, дібровонько", "Ой, ти, душенько, наша Мар'янка" та "Ой, ходила Мар'яночка по городу", дві останні з яких є весільними й згадуються саме в контексті майбутнього весілля Мар'яни та Данила, а першу пісню виконує отаман повстання Данило Чорний. Пісні супроводжують Мар'яну й Данила напередодні жахливих подій — убивства героїні та поневолення героя, і виконують антиципа-

ційну функцію: композиційного забігання наперед, перегукуючись у цьому з архітектонічними особливостями “Слова о полку Ігоревім”, що фігурує у тексті роману як алюзія. Почувши весільну пісню, героїня починає відчувати недобре: “*В Мар’яни серце/ Падає наниз/ І нерозгадана печаль чоло обсіла*” [3:110]. Завдяки пісні автор незримо і постійно виступає як співучасник подій, то застерігаючи улюблених героїв, то звертаючись до читача, безпосередньо втручаючись у хід оповіді. Крім того, поет створює два образи пісень — пісня-голосіння і пісня-заклик до повстання. Першу він застосовує для змалювання пасивності духу українського селянства, яке тільки й звикло “*вічно голосить*” [3:10]. Таким пісням протистоять інші — ті, які виконували славні діди нинішніх поколінь: “*Триміли славою і зброєю батьки;/ Проїшли віки, — мов у сільці ворони,/ Сини гугнявлять думи і байки,/ Старі, малі, поети й жебраки*” [3:11]. На початку роману пісню-заклик до повстання автор вкладає в уста дівчини, яка “*видать, вродилася у новий день...*” [3:11], адже пісня її — крилата і гучна. Ця ж пісня лунає і в завершальних строфах “Скельки”: “*То пісня мужня, сміла і гучна:/ Видать, вродилася у новий день ця доня*” [3:199]. Виходить, що народна співачка виступає у даному контексті символом України, яка — автор не полишає надію на це — знайде в собі мужність і гордість повстати проти приниження й сваволі зайд.

Важливу роль у поетичній тканині роману відіграють музичні образи: це й урочиста музика сурм та фанфар, що супроводжує трагічні й героїчні сторінки життя мешканців Скельки; і супроводжуюча змалювання картин сільських пейзажів задумливо-ніжна мелодія роялю; і луна, що котиться з гір у долину, як і вулицями села, служачи своєрідним передавачем новин між монастирем і селом. Слухові, кольорові й кінетичні враження, поєднані в образі-синестезії за формулою “звукколір”, створюють різноманітні настроєві відтінки, багатогранно й лаконічно передають поетичну думку автора: “*Торкає вітер соняшну рояль/ І тягне з спіхом срібно-сині гами*” [3:13].

Чималу кількість слухових образів творяться пташиними співами, що у різних контекстах функціонально по-різному навантажені, — від створення тривожного настрою до проголошення перемоги світла. Для підкреслення ідилічності сільських пейзажів Іван Багряний вдається до образів *голубів*: “*Літають голуби над сивою габою*” [3:1] та *журавлів*: “*Як журавлі, під сонце,/ у безмежжя/ сірі хати...*” [3:190].

Відтворюючи лиховісну постать ігумена, поет порівнює його то з *яструбом* (“*Мов крила яструба, підперли темні брови*” [3:24]), то з *круком*: (“*То чорний крук*” [3:24]). Гострий Мар’янин погляд, який нагадує яструбиний, покликаний підкреслити не хижість, а рішучість, відвагу дівчини: “*І тільки дружньо, мов у яструба, вогнем/ Блиснули очі/ Дівчини Мар’яни*” [3:38]. Зло ночі, підступність і смерть символізують у віршованому романі традиційні фольклорні образи *сичів* і *сов*: “*Ділили, шматували людські душі./ І лічили, і перелічували вп’ять.../ Аж за стіною стали реготать/ Сичі і сови, — зовсім як клікуші...*” [3:57]. Таку ж роль відіграє і клекіт *орла*: “*Там орел кружляв/ І оглядав кубло понуре бистрим оком,/ І клекотав...*” [3:144]. Зображуючи смерть Мар’яни, автор вдається до лаконічного відтворення трагедії, використовуючи для цього образ чорного птаха, тож замість розлогого опису жахливого вбивства, у романі про це сповіщають усього лише три рядки, але вщерть наповнені багатую образністю й символічністю: “*Забився в вікна крильми чорний птах.../ Заплуталась коса в руках.../ І випростався вогник у лямпаді клином*” [3:131]. Чорний птах з’являється у романі і тоді, коли з монастиря додому повертаються згвалтовані ченцями дівчата: “*Над селами забився чорний птах,/ — Там матері ридать по хатах*” [3:77]. На протизвагу чорному пташу як віснику смерті, відродження і потяг до нового життя уособлюється у сонцеподібній пташині: “*Та то ж не сонце — птах розкутий!*” [3:193].

*Півні* ж у романі відіграють традиційну роль, символізуючи перехід від мороку ночі до світла й добра, коли зникають темні сили. Тож не дарма саме спів півнів припиняє нічну різанину в монастирі, картина якої подана наприкінці твору: “*Десь прокричали півні на світанок./ Струснули клени враз печаль свою./ Півні піють!/ Далеко десь півні піють!/ І буде ранок! Золотавий ранок!*” [3:188].

Слухові образи у Івана Багряного мають різні ступені градації — від цілковитої тиші, що є виявленням або сільського спокою (“*Де мало галасу, а тиші так багато*” [3:14]), або напруженого чекання, тривоги й страху — до клекоту й грому, які символізують перемогу й відродження держави. Так, після загибелі героїні у селі й монастирі запанувала лиховісна тиша: “*...Ще зранку тишина/ Над банями нависла, як погроза,/ А в південь завагітніла вона/ І пролетіла чайка, як дурна,/ По морю мертвого, тупого передгроззя*” [3:144], та вже за мить тиша перетворюється на какофонію звуків, підсилених моторними образами:

“Зігнулась тиша, лопнула і стала темінь руба./ Заголосило:/ — Чорний двір горить!!! —/ Ревнули дзвони. Вдарили у груди” [3:146]. Грім, сурми, фанфари, стукіт молотів символізують у романі не лише перемогу, а й віру у неї, саме тому вони з’являються на початку та наприкінці твору, входячи до складу строф-рефренів, які формують кільцеву композицію “Скельки”. Для посилення слухових відчуттів автор використовує слова, кожне з яких є носієм певного звуку: *спів, гомін, гамір молотків, удари фанфар, клекіт, грім, скрип, рев, галас, бій*, — вони супроводжують будівництво символічного корабля-України. Порівняння держави з кораблем не є випадковим: як свідчать дослідники, корабель є уособленням безпеки, захищеності, жіночності, а також переходу на інший рівень існування [3:159–160].

Переходу на новий, незалежний від чужого волевиявлення рівень існування палко бажав своїй країні поет Іван Багряний, який вмонтував у мозаїку вітчизняних літературних фресок жанр роману у віршах.

#### Список використаних джерел

1. Шугай О. Іван Багряний, або Через терни Гетсиманського саду: Роман-дослідження / Олександр Шугай. — К.: Рада, 1996. — 479 с.
2. Васьків М. С. Проблема жанрової сутності роману у віршах І. Багряного “Скелька”// Вісник Запорізького національного університету: Філологічні науки. — Запоріжжя: ЗНУ. — № 1, 2008. — С. 33–43.
3. Багряний І. Скелька: Поеми / Іван Багряний. — Харків: Важпромавтоматика, 2008. — С. 3–200.
4. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. — Харків: Школа, 2002. — 640 с.
5. Тресиддер Дж. Словарь символов / Джек Тресиддер. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 448 с.
6. Костенко Л. Берестечко: Історичний роман / Лина Костенко. — К.: Укр. письменник, 1999. — 157 с.

*Олександра Скидан*



**ФУНКЦІЇ ПІДТЕКСТУ В ЕТЮДІ “ЦВІТ ЯБЛУНІ”  
МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО**

*Стаття присвячена проблемі підтексту у смисловому полі етюду “Цвіт яблуні” М. Коцюбинського. Детально розглядаються три основних функції підтексту.*

*Ключові слова: підтекст, функції підтексту, психологічний етюд.*

*The article is devoted to the problem of implication in the semantic field of Mi-hayla Cotyobinscogo “Flowers apple-tree”. In detail the three are considered basic types of implications.*

*Key words: implication, functions implication, psychological etude.*

Явище підтексту остаточно усвідомлюється та категоріально оформлюється літературознавством на поч. ХХ ст. та набуває інтенсивності у зв'язку з утвердженням модерністичної тенденції. Так, дослідники Г. Клочек та М. Нагорна в статті “Підтекст літературно-художнього твору як джерело його художньої енергії” стверджують: “Підтекст стає практично необхідним для модерністів як творчий засіб, з допомогою якого відбувається глибше проникнення в сутність зображуваного”[2,121]. Підтекст можна розглядати як приховане повідомлення чи надлишок інформації, яка не увійшла до тексту у зв'язку з його жанровими межами (“Ціпов’яз”, “Для загального добра”, “Пе-коптьор”, “Відьма”). Крім того, на нашу думку, підтекст можна розглядати не з точки зору обсягу, а як глибину інформації (“Дорогою ціною”, “На камені”, “Цвіт яблуні”, “Сміх”). Підтекст і як надлишок інформації, і як його глибина властивий і реалістичним, і модерністичним творам. Але в “реалістичній літературі закладена двоплановість розкриття суті зображуваного: “поверхневий шар” — це типізовані, “узагальнені” герої, а “глибинний”, “прихований” — власне ідея митця, закладена в характери за допомогою типізації”[2,120]. В реалістичних творах підтекст виконує допоміжну

роль для розкриття ідеї митця. Що стосується підтексту, який притаманний модерністичним творам, то на його основі може будуватися весь художній твір. В яких на перший план виходить зображення внутрішнього життя персонажів, їхні думки. Підтекст у творчості Михайла Коцюбинського притаманний і реалістичним (“П’ятизлотник”, “Ціпов’яз”), і (нереалістичним) модерністичним творам (“Лялечка”, “Цвіт яблуні”, “Intermezzo”). У даній статті ми плануємо провести дослідження функціонування та ролі підтексту в новелі Михайла Коцюбинського “Цвіт яблуні”, дослідити, як проявляється підтекст з точки зору цілісності новели, а також з’ясувати його роль в окремих епізодах твору.

Коцюбинськознавці неодноразово зверталися до новели “Цвіт яблуні” Михайла Коцюбинського, зокрема: І. Франко, П. Филипович, М. Грицюта, Н. Калениченко, П. Колесник, Й. Куп’янський, Ю. Кузнецов, В. Агеева. Дослідник творчості М. Коцюбинського Ю. Б. Кузнецов в статті “До проблеми вивчення стилю М. Коцюбинського” говорить про імпресіоністичну структурність творів письменника, серед яких виділяє, насамперед, нові засади поезики: “відмова від традиційного подійного сюжету, зосередження оповіді переважно на внутрішньому етичному конфлікті, “настроєва” композиція; широке використання символіки кольорів, предметних деталей, підтексту тощо” [4,51].

На нашу думку, можна виділити три основні функції, які виконує підтекст в новелі “Цвіт яблуні”: смислоутворюючу, емоційно-чуттєву та образотворчу. Розглянемо детальніше кожен з вищезгаданих функцій.

Важливість смислоутворення на рівні підтексту зумовлена уже тим, що “Цвіт яблуні” організований передовсім за принципом потоку свідомості, де на перший план виходять внутрішні монологи, “опис внутрішніх процесів мислення” [2,122]. Смислоутворюючий підтекст зароджується в ключових моментах розгортання потоку свідомості персонажа, коли особливо виразно заявляє про себе Я ліричного героя. На перший план виходить поліфонія і суперечливість почуттів героя в той момент, коли його батьківські переживання стикаються з мистецьким спостереженням. На основі особистісного підтексту породжується фундаментальний, глобальний підтекст суперечливості митця як особи, що одночасно є людиною приватною

та творчою індивідуальністю. У новелі виокремлюються смисли, що несуть локальну інформацію — це співіснування двох Я (я — батько, я — митець) у свідомості головного героя, розкриття внутрішнього світу героя, який опинився в складній життєвій ситуації; зрештою ця інформація виводить читача на рівень розуміння поведінки героя, її всебічної мотивації. Смыслоутворюючий підтекст інтегрує локальні смисли, формуючи на їх основі уявлення про широкі фундаментальні проблеми, скажімо, такі, як свобода творчої уяви, одвічна філософська дилема життя і смерті.

Як вже зазначалось, смисловий підтекст нерозривно пов'язаний з емоційно-чуттєвим. Останній, пов'язаний з психологічною напругою в родині, дозволяє читачам заглибитися у сферу почуттів і переживань персонажа. У самому тексті обидва типи підтексту активно взаємодіють між собою. Так, наприклад, якщо смисловий підтекст пов'язаний з прагненням письменника торкнутися проблеми ставлення митця до дійсності, то цілком закономірно, що в моменти появи другого Я саме він виходить на перший план. Але у цьому випадку перед читачем постає питання: чому саме у важку хвилину в психічному житті батька з'являється сторонній спостерігач, який досить добре керує ним? Емоційно-чуттєвий підтекст актуалізується в момент появи психологічної боротьби персонажа. Боротьба в психічному житті між свідомим та несвідомим, боротьба двох Я повністю заповнила героя. В уяві батька, що вже третю безсонну ніч міряє кроками свій кабінет, проходять десятки різноманітних картин, поєднаних болючим роздумом про хворобу доньки, про трагічний кінець, який наближається з фатальною неминучістю. Дослідниця творчості Михайла Коцюбинського Віра Агеева зазначає: “Автор намагається в максимальній повноті відтворити потік свідомості героя, вирізняючи, зокрема, два внутрішні голоси: голос страждаючого батька і стенографічно-безпристрасний голос спостерігача — митця, який фіксує враження для майбутніх творів” [1,12]. Смысловий та емоційно-чуттєвий підтексти дозволяють з'ясувати палітру ставлення самого героя до появи другого Я у власній свідомості. Такі зміни у психічному житті спочатку лякають батька. Він не може на даному етапі до кінця усвідомити причину власного роздвоєння і змиритися з ним. В батька та митця зовсім протилежні орієнтації, які втілені в одній особі й одночасно заявляють про себе. Митця цікавить професійне задоволення власних



інтересів, яке протилежне бажанню батька жити реальним життєвим моментом. Навіть переживаючи тяжке нещастя, герой залишається митцем. Сплетіння смислоутворюючого та емоційно-чуттєвого підтекстів яскраво зароджується в той момент, коли митець, як непроханий гість, увірвавшись у внутрішнє життя персонажа, змушує його пам'ять фіксувати та занотовувати “усі деталі страшного моменту” важкої втрати. Віра Агеєва доречно зауважує: “Митець-імпресіоніст бачить своє завдання лише у фіксації всього, що відчуває, вірячи, що істинність кожного, хай найменшого зафіксованого ним явища дає змогу наблизитись і до смислу всієї світобудови, часточка якої опинилася в його полі зору” [1, 13].

Важливим для розуміння підтексту є те, що сам момент смерті дитини не показаний, читач здогадується про нього з переживань персонажа. Емоційно-чуттєва функція підтексту яскраво зароджується в момент усвідомлення героєм трагедії: “Раптом дикий крик, крик матері, викидає мене з крісла. Ноги мої мліють, але я біжу.. Я мчусь наосліп, все перекидаю, б'юся руками об двері й наскакую на жінку, що в істеричному нападі ламає руки... Я все розумію. Аж ось кінець” [3, 146]. Письменник не показує душевні переживання персонажа в момент усвідомлення смерті його дитини. В замітках до твору, що збереглися в архіві є такий запис: “Заходить в спальню. Дитина вмирає. Жадібно вдивляється. Серце йому розривається, а він дивиться, щоб не забути нічого для опису” [3, 388]. З даного цитування видно, що письменник мав задум показати присутність батька в момент смерті дитини. Але на сторінках новели цього немає. Батько дізнається про фінад через крик матері, що, на нашу думку, працює на підсилення підтексту.

Слід зауважити, що смисловий та емоційно-чуттєвий підтексти ми виявили під час цілісного аналізу новели “Цвіт яблуні”. Цілком очевидним є той факт, що підтекст можна проаналізувати й на основі окремо взятого епізоду. Будь-який епізод з новели “Цвіт яблуні” є однією з ланок, що складають цілісність художнього твору. Тому закономірним є той факт, що підтекст, який виражається в окремому епізоді, може становити важливість для з'ясування підтексту в процесі цілісного аналізу новели. У творі є епізод, коли герой після смерті доньки, не витримуючи психологічної напруги, виходить у сад, в якому рясно зацвіли яблуні. Прекрасною художньою знахідкою Михайла Коцюбинського став символічний образ яблуневого цвіту, який роз-

пускається одночасно зі смертю дитини головного персонажа. Жорстокість смерті, трагедію батька особливо чітко відтінюють “рожеві платочки” цвіту яблуні, які машинально зірвав герой. Образ зірваного цвіту яблуні глибоко входить у душу нещасного батька, асоціюється в уяві читача з передчасно перерваним, таким чистим і нетривалим життям дитини, стає тим завершальним акордом, який характеризує справжній художній твір.

Образотворча функція підтексту яскраво виявляється передовсім у зв'язку з образом цвіту яблуні, що символізує початок розквіту в природі тоді, коли згасає життя маленької дівчинки. Новела побудована на антитезі: смерть дитини — розквіт (зацвіла яблуня) в природі: “Я обкладаю її цвітом яблуні зі всіх боків, засипаючи тими квітками, такими ніжними, такими чистими, як моя дитина” [3, 148]. В епізоді, коли герой виходить в сад, аби побути наодинці з природою та власним горем, ми спостерігаємо поєднання смислоутворюючого, емоційно-чуттєвого та образотворчого підтекстів. Незважаючи на всю трагічність ситуації, змальованої в “Цвіті яблуні”, новела має нотку оптимізму, що так характерно для Коцюбинського

Аналізований твір, визнаний безперечно самим автором як етюд, основним конфліктом якого є зіткнення персонажа, в першу чергу, із собою, а точніше — боротьба в психічному житті свідомого і несвідомого, боротьба двох Я, істотна роль у художньому вираженні якої належить смислоутворюючому, емоційно-чуттєвому та образотворчому підтексту, є виразним зразком модерністичої прози початку ХХ ст. і модерністичного підтексту.

#### Список використаних джерел

1. Агеева В. Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського // Слово і час. — 1994. — № 9–10. — С. 11–17.
2. Клочек Г., Нагорна М. Підтекст літературно-художнього твору як джерело його художньої енергії // Наукові записки. — 2008. — № 79. — С. 114–125.
3. Коцюбинський М. М. Твори: В 6-ми т. — К., 1974. — Т. 2. — 406 с.
4. Кузнецов Ю. До проблеми вивчення стилю М. Коцюбинського // Радянське літературознавство. — 1988. — № 3. — С. 41–53.

---

## ПОРТРЕТ ВЧЕНОГО

---



Понад 50 років працює у вітчизняному літературознавстві доктор філологічних наук, професор Нонна Михайлівна Шляхова.

Пропонуємо читачеві статті Ніни Раковської та Ніни Пашковської, в яких розглядаються окремі аспекти творчого доробку професора Нонни Шляхової.

*Ніна Раковська*



## ШЛЯХАМИ НАУКОВОГО ПОШУКУ

*У статті розглядаються наукові пошуки відомого літературознавця, доктора філологічних наук, професора Н. М. Шляхової. Акцентується увага на концептуальних ідеях її робіт, які можуть бути перспективними для сучасної теорії гуманітарного знання.*

*Ключові слова: актуалізація, концептуальність, цілісність, аналітика, синтез*

*Key words: actualization, conceptuality, integrity, analytics, synthesis.*

Учений, який підійшов до свого ювілею оцінюється передовсім результатом, вимірюваним значимістю книг, статей, лекційних курсів. До цього результату приводять і обставини особистої долі, і пригоди, за влучним виразом Ю. Лотмана, дослідницької думки. Але, на наш погляд, є щось, що не укладається в поняття формального результату. Нонну Михайлівну Шляхову, доктора філологічних наук, професора, завідувача кафедри теорії літератури і компаративістики, автора сотень статей, ряду монографій [2], відрізняє здатність досягати власних значимих наукових результатів, логічних меж і одночасно долати їх. Наукові дослідження вченого в такому випадку з'являються не як нерухомий підсумок, а як постійний процес руху до межі, яка за суттю самого предмета дослідження не може бути повною мірою досягнута. Справа тут насамперед у творчій манері професора, особливості особистості якого яскраво виявляються й у рамках окремої монографії, ще яскравіше — у динамічній сукупності праць (узяти хоча б рух думки ученого від міркувань про психологічне, емоційне, духовне життя художника щодо інтересу до металітературних дискурсів і, нарешті, до постановки однієї з актуальніших проблем сучасної гуманітаристики — автор і авторство в художньому осмисленні). Більше того: якими б теоретичними проблемами професор Н. М. Шляхова не займалася (творча лабораторія художника,

жанрові модифікації, еволюції форм художнього узагальнення та інші), учений, як нам здається, писала про головне: про становлення особистості як фактора, основоположного для формування європейської культури, а значить — про культурне середовище, у якому ми живемо, тобто про те, про що в принципі не можна сказати останнього слова. “Вічними супутниками” (Д. Мережковський) у науковому філологічному пошуку для Нонни Михайлівни Шляхової є Г. Сковорода й О. Потебня, О. Лосєв і Ю. Лотман, М. Бахтін і Г.-Г. Гадамер та ін. Але насамперед її як ученого, що завжди має власну концепцію, сформував рідний український ґрунт, завдяки якому склався поетологічний світ Лесі Українки, О. Довженка, О. Гончара, В. Земляка, котрим з погляду літературознавця, були притаманні “вогонь душі і муки слова”. Персоносфера українського письменника дозволила професору Н. М. Шляховій зробити висновок про різні, але разом з тим характерні “стадії процесу творення художніх цінностей і визначити роль головних рушіїв творчості”. Одним із них є людська емоція, почуття — теоретики, без яких неможлива творча робота.

Зазначимо, що серйозний науковий пошук почався з переходом Нонни Михайлівни Шляхової на посаду викладача кафедри теорії і методики літератури (за плечима — було закінчення філологічного факультету (українське відділення) Київського державного (нині національного) університету, робота в Херсонському педагогічному інституті, на херсонському телебаченні, кафедрі української літератури Одеського державного (нині національного) університету). Створення кафедри теорії і методики літератури було серйозною подією на філологічному факультеті. Кафедру очолив Г. А. В’язовський, майбутній професор, який займався вивченням психології творчості письменника. Нонна Михайлівна Шляхова не просто пішла слідом за вченим, вона відкрила в художньому світі письменника особливу грань: емоційний стан душі, що дозволяє виявити і структурувати різні типи персонажів, свідоме і несвідоме в мотивах їхньої поведінки, рефлексію як домінанту особистісної самосвідомості. Наукові ідеї втілилися в кандидатській дисертації “Емоції у творчому процесі письменника і художньому творі” (у творчій лабораторії О. Кобилянської, В. Стефаніка, О. Довженка, О. Гончара), а потім у ґрунтовних монографіях “Емоції і художня творчість”, [3] “Духовний світ сучасника” [4]. Разом з тим, у монографіях вже очевидною стає відкрита

полемічність автора, яка стверджувала, що “проблема функціональної сутності емоції в художній творчості є актуальною і у теоретичному, і у практичному плані саме тому, що емоції входять як невід’ємний компонент не тільки творчого процесу, а й самого змісту образу, вклинюються в його наслідки як складова частина одержаних знань” (3). Дослідник, звертаючись до різних типів національної свідомості, створює типологічну модель духовного світу особистості в радянській багатонаціональній прозі 60–70-х рр. Саме ця концепція лягла в основу докторської дисертації, захищеної в найбільш значимому в той період часу Інституті світової літератури (Москва).

Розширюючи контекст даної проблеми Нонна Михайлівна Шляхова видає книгу “Художній тип: соціальна і духовна характерність” [5], яка і сьогодні є значимим теоретичним узагальненням і переосмисленням однієї з кардинальних і найбільш складних проблем теорії літератури. Цілком закономірною була поява і наступної наукової праці узагальнюючого характеру — “Еволюція форм художнього узагальнення” [6], де мова йде про концептуальний погляд на природу літератури в цілому й авторську індивідуальність зокрема. Вивчення теоретичних проблем, і в тому числі психології авторського мислення, дозволяло уникнути соціологічних і ідеологічних оцінок, розкрити істинно драматичні долі українського письменництва, відчувати власну волю і розкутість в осягненні духовного життя української культури минулого і сьогодення. Психологізм у розумінні вченого був осмислений як загальна родова властивість літератури, що має свої динамічно мінливі форми аналізу. У творчості О. Кобилянської, Лесі Українки, О. Гончара та інших учених відчула той аналіз пристрастей, почуттів, який свідчив про глибинне осягнення архетипних початків української літератури, її міфопоетичний і біблійний контекст. Можливо вже тоді для літературознавця одним із пріоритетних методів дослідження тексту став компаративний. Очевидно, що компаративний метод доречний лише в тому випадку, якщо він дозволяє знайти філософські, культурологічні, власне естетичні домінанти, які додають досліджуваному матеріалу цілісність і єдність за всієї невичерпної багатоманітності літературного факту. Вибір такого підходу дав можливість Н. М. Шляховій багато в чому по-новому відчути і витлумачити особливості національної художньої традиції, української ментальності, що залишаються одними з істотних фак-

торів в історії будь-якої літератури. Більше того, такий підхід сприяв висвітленню унікальних творчих індивідуальностей, котрі постають учасниками діалогу, який, як неодноразово вказує літературознавець, ніколи не переривається в розвитку культури. Саме про це свідчили дослідження проф. Н. М. Шляхової про духовність літератури і про її головну рецептивну особливість — взаємодію і вплив на читача. Як творча особистість, що поєднує строгі наукові концепції з емотивно-емоційним тоном викладу матеріалу Нонна Михайлівна Шляхова не могла не думати про дивний зв'язок між автором і читачем і про свою місію — зароджувати в душах студентів прагнення до наукового пошуку, сміливості і відкритості суджень, тому що відчувала, що період тиску на літературознавця може бути переборений тільки аналітикою тексту, входженням у його кодовий задум, що дозволяє зрозуміти художню реальність як створення світу.

Протягом ряду років дослідник усвідомлювала, що не про всі таємниці, коди тексту можна було сказати відкрито. Ученому доводилося знаходити свої власні знаки інформації, знаки — замітники, щоб читач міг відчутти феномен свідомості письменника, його інтенціональну сутність. Феноменологічний підхід притаманний збірнику наукових статей професора “Життя порізнені листочки” [7]. Символічна його назва. Збірник являє собою кумулятивно—послідовний цикл, об'єднаний загальною концепцією, ідеєю осягнення Універсуму Буття екзистенціалів свідомості українських письменників ХХ ст.

Осмислюючи сторінки книги, осягаєш, як розвивається думка її автора, що часто вступає в полеміку не тільки з рядом літературознавців, але і із самим собою. Мабуть, можна говорити не тільки про увагу дослідника до творчої лабораторії художника, але і про створення власної творчо-теоретичної лабораторії, у якій зчеплення логічних побудов часто переривається звертанням до себе, суперечкою із собою і знову (уже на новому ґрунті) до логіки доказів, що з'являється. Як відомо, теза народжує антитезу, в результаті виникає синтез і цілісність, до якої прагне автор. Актуалізація ментальних станів художника реалізується в жанровій моделі світу, суб'єктно-об'єктних відношеннях, просторово-часових парадигмах. Так поступово, але цілеспрямовано літературознавець підходить до проблеми автора й авторства в художньому тексті. Не випадково, створивши наукову школу на кафедрі, проф. Н. М. Шляхова виступає ініціатором і відповідальним редак-

тором збірника наукових досліджень “Автор і авторство в словесній творчості”, присвяченого 40-річчю з дня заснування кафедри. У статтях Нонни Михайлівни Шляхової “Теорія автора в сучасному літературознавстві”, “Форма автора й адресата в естетиці М. Бахтіна” [2] дослідник міркує над онтологічно значимими проблемами: зв’язку автора—героя—адресата з проблемами мовних жанрів, діалогічності, сприйнятті—розумінні як “полі зустрічей двох свідомостей”.

Перспективним є судження літературознавця про необхідність глибше розглянути “словесне ціле як живу триєдність автора — героя — читача”, де наадресат (третій) може виступати у якості Бога, абсолютної істини людської совісті і т.п. “Проблематика “третього” в естетиці Бахтіна, — підкреслює автор статті, — безпосередньо співвіднесена з темою діалогічних смислових відношень і феномену розуміння” [8]. Виразно відчутно, що на всіх етапах своєї творчої діяльності проф. Н. М. Шляхова прагне до відкритості, сприйняття і розуміння (іншого), осмислення особистісного фактора і в науці і в житті.

Цілісність наукових пошуків ученого, як нам здається, відбиває його світосприймання, здатність до співпереживання, мудрості спілкування, розуміння. Не випадково Нонна Михайлівна Шляхова більше 16 років була деканом філологічного факультету Одеського національного університету, сприяла відкриттю нових спеціальностей, очолювала спеціалізовану раду філологічних дисциплін. Сьогодні проф. Н. М. Шляхова — провідний дослідник, теоретик, один з тих літературознавців, які зуміли розширити і продовжують розширювати “мислительний простір” (Ж. Делез).

#### Список використаних джерел

1. Автор і авторство в словесній творчості // Збірник наукових статей / Відп. ред. Н. М. Шляхова. — Одеса: Астропринт, 2007.
2. Бібліографія праць Н. М. Шляхової // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту. — Одеса: Астропринт, 2003.
3. Шляхова Н. М. Емоції і художня творчість. — К.: Мистецтво, 1981.
4. Шляхова Н. М. Духовний світ сучасника. — Київ-Одеса: Вища школа, 1982.
5. Шляхова Н. М. Художній тип: соціальна і духовний характерність. — Одеса: Маяк, 1990.
6. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення. — Одеса: Астропринт, 1996.



7. Шляхова Н. М. Життя порізнені листочки. — Одеса: Астропринт, 2003.
8. Шляхова Н. М. Образи “я” в образах інших людей (феномен іншості / інакшості в естетиці М. Бахтіна) // Теорія літератури. Компаративістика. Україністика. Збірник наукових праць з нагоди 70-річчя професора Романа Гром’яка. — Тернопіль, 2007.

*Ніна Пашковська*



**СИНТЕЗ ДУМОК І УЗАГАЛЬНЕНЬ**

**Методологічні аспекти літературознавчого синтезу // Збірник наукових праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 75-річчя. — Одеса: Астропринт, 2008. — 376 с.**

Збірник наукових праць учених різних міст України є другою книгою, виданою на пошанування Нонни Михайлівни Шляхової — професора, доктора філологічних наук, завідувача кафедри теорії літератури і компаративістики Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова, добре відомої не лише в Україні як теоретика літератури.

Відкриває книгу стаття Є. М. Черноіваненка з прикметною назвою “Закономірність характеру”, у якій автор з’ясовує особливості наукового і людського характеру Н. М. Шляхової. Є. М. Черноіваненко вважає, що Нонна Михайлівна у науці “глибокий і оригінальний теоретик літератури”, а у житті — “жінка, наділена талантом робити все добре” [1, 7]. Тут, справді, нічого додати.

Продовжує ювілейні роздуми Василь Полтавчук статтю “Долетворчий шлях Н. М. Шляхової”. Життєва і наукова доля Нонни Михайлівни, констатує автор, міцно пов’язана з Одесою, філологічним факультетом, кафедрою теорії літератури і компаративістики. Під керівництвом Г. А. В’язовського вона захистила і кандидатську і докторську дисертації.

Майже 17 років була деканом філологічного факультету, очолює кафедру теорії літератури та компаративістики. Стислий аналіз книг Н. М. Шляхової “Емоції і художня творчість”, “Духовний світ сучасника”, “Еволюція форм художнього узагальнення”, “Художній тип: соціальна і духовна характерність”, “Життя порізнені листочки”, численних статей ювілярки приводять В. Г. Полтавчука до висновку про визначальні риси науковця: “високу філологічну культуру, умін-

ня вчитуватись у художній текст, здатність виявляти типологічне у різнонаціональних творах, не нехтуючи при цьому їхньою художньою специфікою, заґрунтованою на традиціях рідної літератури” [1, 11].

Збірник укладався редакційною колегією (Є. М. Черноіваненко, М. В. Пашенко, В. Г. Полтавчук), очевидно, без втручання в природу наукових досліджень учених. Та все ж попри те виділилися найголовніші сучасні аспекти як теорії, так і історії літератури, що знаходяться в полі зору авторів таких, здавалось би, різних за порушеними проблемами статей. На мій погляд, об’єднуючим моментом стала стаття Н. М. Шляхової, яка дала назву книзі — “Методологічні аспекти літературознавчого синтезу”. У ній простежуються етапи розвитку проблеми синтезу в українському літературознавстві: від праць з лінгвопсихологічної теорії О. Потебні і до методологічних напрацювань сучасних теоретиків. Виділено такі опорні точки системного дослідження літератури, котрі не лише пов’язують українську філологію з західними методологіями сьогодні, але й стали науковим передбаченням “тих шляхів, якими пішла західна літературно-теоретична думка” [1, 322], — йдеться насамперед про праці О. Потебні, О. Білецького.

У статті Н. М. Шляхової узагальнено висновки теоретиків літератури з проблем специфіки мистецтва (психологічна концепція літератури у наукових працях Г. А. В’язовського, комплексне вивчення літератури у працях Ю. Барабаша, наприклад).

Н. М. Шляхова не оминає дискусійних теоретичних підходів до вивчення вченими проблем авторської свідомості, шляхів інтеграції здобутків різних наук, методології дослідження національної специфіки літератури тощо. Імені І. Дзюби, М. Зубрицької, С. Павличко, Т. Гундорової, М. Кодака, М. Сивоконя, Р. Гром’яка, С. Андрусів, Є. Нахліка, Н. Зборовської, інших вжито не як свідчення обізнаності, а як імена вчених, які є активно діючою і визначальною силою, що рухає прогресивні ідеї. Значний обсяг продуманого авторкою статті (відчуваємо це) залишився там, за межею праці. Подано лише відшліфоване, відбірне слово — стримана констатація факту або емоційне заперечення методології, яка дозволяє окремим теоретикам суб’єктивні мотивації видавати за код національної літератури.

Отож концептуальні засади збірника визначилися в руслі розв’язання цілого ряду теоретичних проблем.

Автори статей, що увійшли до рецензованої книги, — мовознавці, літературознавці, філософи. Та поєднала усіх спільність інтересів до проблем літературознавчого синтезу.

Усі праці, вміщені у книзі “Методологічні аспекти літературознавчого синтезу”, цілком зрозуміло, не мають одного тематичного стрижня. Вони цікаві своєю різноманітністю і різнобарвністю. Та все ж є те, що їх єднає: зацікавленість “своєю” проблемою, що “вростає” в інші проблеми або ж перехрещується з ними.

Окремі об’єднуючі ключі можна визначити: це порівняльний спектр досліджень, аналіз проблеми національної самобутності літератури, взаємодії літератури з іншими видами мистецтва, проблеми автора і героя, автора і реципієнта, “Я” — “Іншого”, жанрові дефініції тощо.

Несподіваною, але не менш від того вагомою є стаття Анатолія Ткаченка — трохи іронічно-глузлива, про що свідчить її назва “Ой у полі вербалізація, а під нею — глобалізація”, а загалом гостра і сумна. У ній порушено ті нагальні проблеми, які нікого не залишають байдужими. Їх на початку цього століття піднімав Іван Дзюба, вказуючи на неприпустимі методологічні прорахунки, коли свідоме захарашення новітньою термінологією призводить до псевдонауковості. А. Ткаченко на конкретних прикладах з авторефератів кандидатських дисертацій (в основному) переконливо доводить “зарозумілість” “чистого розуму” — “сказати якомога закрученіше й іншомовніше означає бути науковішим” [1, 204].

До порівняльних студій можна віднести праці Олександра Бондаря, Михайла Гнатюка, Людмили Грицик, Анатолія Жаборюка, Людмили Задорожної, Неллі Іванової-Георгієвської, Діни Чернявської.

Сьогодні особливо зріс інтерес до компаративістської науки, яка у 30-х роках ХХ століття була офіційно заборонена в СРСР, у 60-ті роки цього ж століття почала розвиватися у межах дозволеного, а зараз набирає сили і наукових обертів, про що свідчать праці Дмитра Наливайка, Василя Будного та Миколи Ільницького, Романа Гром’яка, вихід антологій з сучасної літературної компаративістики, щорічника “Літературна компаративістика”.

До безпосередніх проблем порівняльного літературознавства звернулися Людмила Грицик (“Порівняльне літературознавство в Україні: початковий методологічний етап”) і Людмила Задорожна (“Погляди М. Костомарова на письменника як виразника характеру народу”).

Їхні праці присвячені науковим студіям М. Максимовича (Л. Грицик) та М. Костомарова (Л. Задорожної). У статтях порушуються проблеми мови, народного способу мислення і національного світосприймання, вираження національного характеру — проблеми, без яких важко з'ясувати місце національної літератури у світовій художній практиці. Справедливо вважаючи М. Максимовича першопроходцем в українському порівняльному літературознавстві, Л. Грицик ставить праці Михайла Максимовича в контекст як західноєвропейських компаративістських шкіл, так і визначає його особливе місце на фоні інших літератур, бо “умови недержавної нації актуальними робили не лише проблеми історичного буття нації, мови, а й самої літератури” [1, 52].

Ще одну галузь порівняльного літературознавства — зв'язок літератури з іншими видами мистецтва аналізують Михайло Гнатюк (“Специфіка літератури і мистецтва в творчій практиці Івана Франка”), Анатолій Жаборюк (“Метафора в малярському мистецтві”), Діна Чернявська (“Диалог искусств. Иллюстрации Саввы Бродского к повести Н. В. Гоголя “Шинель”).

Поставивши в центр уваги проблему специфіки мистецтва, Михайло Гнатюк робить широкі узагальнення, визначає найбільш вагомі досягнення учених різних культурно-історичних епох. Дослідника цікавить теорія Г. Е. Лессінга про художню літературу у порівнянні з іншими видами мистецтва як преамбула до висновків І. Франка про природу поезії і малярства.

М. Гнатюк не лише аналізує Франкову позицію щодо часопросторових ознак різних видів мистецтва, але й визначає теоретично обґрунтовані концепції Івана Франка щодо чуттєвих образів поезії, значення емоційного та раціонального в естетичній свідомості різних народів, а також таку цікаву проблему як перекодування одного мистецького образу на інший, який висувається І. Франком як домінуючий у поезії.

Ця галузь компаративістики, започаткована Іваном Франком, починає активно розвиватися у 70–80 роки ХХ ст. переважно французькими, німецькими та американськими вченими, як зазначає Д. Наливайко. “У французькій компаративістиці переважна увага приділяється парі “література й живопис”, тоді як у німецькій — літературі й музиці, що впливає з особливостей морфології духовної і художньої культу-

ри цих країн; в американській компаративістиці ці інтереси врівноважуються” [2, 18]. Д. Наливайко зазначає у книзі “Теорія літератури й компаративістика”, що окремі роботи подібного типу з’явилися в українському літературознавстві та мистецтвознавстві.

Такі праці є й на кафедрі теорії літератури і компаративістики Одеського університету. Книги належать перу професора Анатолія Андрійовича Жаборюка. У рецензованому збірнику вміщено статтю А. А. Жаборюка “Метафора в малярському мистецтві”. Її автор скрупульозно розкриває відмінності функціонування метафори в поетичному творі і малярському мистецтві. Цікаво, що А. А. Жаборюк відзначає у своїй праці ще й зворотній процес: не лише вплив словесної метафори на малярське мистецтво, але й навпаки.

Ряд праць, що увійшли до збірника “Методологічні аспекти літературознавчого синтезу”, порушують теоретичні проблеми жанру (мабуть, вічні), проблеми автора і читача. Так, Є. М. Черноіваненко починає і закінчує статтю питанням, що його у свій час поставив Б. Кроче: загинув жанр чи ні? Питання відкрите для кожного науковця, що ним переймається. Аналіз праць про історію виникнення і функціонування жанрів подано автором статті в полемічному плані, що й приводить ученого до висновку про відмирання жанру як носія традиції і необхідності іншого смислового і теоретичного наповнення категорії жанру.

Не можна обійти в рецензії, хоч якою б короткою вона не була, ряду статей збірника, де розв’язується певна проблема на конкретному текстуальному рівні. На мій погляд, такі статті укріплюють фундамент теорії літератури і сприяють вирішенню проблем історії літератури та методології їх розв’язання. У статтях А. Гуляка, Ф. Крейди про творчість Євгена Гуцала, Н. Малютіної “Антикультурная концепция театральности в творческом осмыслении Н. Н. Евреинова”, Л. Мосовой “Шляхи формування національної самосвідомості в творчості Олени Пчілки”, М. Наєнка про творчість Б. — І. Антонича, М. Пашенка про Юрія Яновського, О. Шупти-В’язовської “Художній часопростір як спосіб вираження несвідомого в прозі М. Коцюбинського”, П. Ямчука про поезію В. Свідзинського є той пошуковий стрижень, що підносить їх на новий рівень літературознавчої думки, особливо ж, коли предметом дослідження стає творчість відомого письменника.

Показовою в даному разі є цікава теоретична розвідка Миколи Пашенка “Метафорична структура і ритм новели”, в якій автор досліджує асоціативні структури на прикладі новели “Подвійне коло” (“Вершники” Юрія Яновського), аби розкрити напружену динаміку, що визначає жанрову своєрідність твору, М. Пашенко крок за кроком, розбивши уривки тексту на склади, відтворює організацію ритму і ситуацій у першій новелі “Вершників”. Це дає змогу доказово говорити про ритмічну організацію твору.

В окремих статтях йдеться про актуальну проблему, якою наше літературознавство зацікавилось значно пізніше, ніж зарубіжне, — проблему автора і тексту (праці Валентини Мусій, Надії Сподарець, Ніни Раковської, Ніни Пашковської).

Н. М. Раковська розв’язує її на дещо іншому матеріалі — літературно-критичного тексту, де взаємодія автора-критика й реципієнта особлива. Н. Раковська визначає своєрідність підходу автора до критичної рецепції, спираючись на теорію М. Бахтіна, Г.-Х. Яусса, В. Ізера, Х.-Г. Гадамера, інших.

Підсумковий розділ книги, хоч у збірнику статей немає такого поділу, складають статті Н. М. Шляхової, написані за останні п’ять років. Вони є своєрідним підтвердженням спостережень Є. М. Черноіваненка і В. Г. Полтавчука про уміння Нонни Михайлівни працювати, віднаходити значимі точки опори в теорії літератури, зосереджуватися на сучасних методологічних проблемах, про які йшлося у цій рецензії.

Книга “Методологічні аспекти літературознавчого синтезу” заслуговує на увагу. У ній репрезентовано досвід учених-мовознавців та літературознавців, багатство і свіжість думок й узагальнень. Очевидно, що читач прийме її з вдячністю за ті зусилля, які доклали і ювілярка, і редколегія, аби книга побачила світ.

#### Список використаних джерел

1. Методологічні аспекти літературознавчого синтезу // Збірник наукових праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 75-річчя. — Одеса: Астропринт, 2008. — 375 с.
2. Наливайко Дмитро. Теорія літератури і компаративістики. — К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. — 347 с.

---

## РЕЦЕНЗІЇ

---

*Михайло Стрельбицький*



**ЧОМУ ЦИКЛ “СОНЕТИ-СИЛУЕТИ. ВЕЛИКА ГАЛЕРЕЯ”  
Я ПРИСВЯТИВ ПАМ’ЯТІ В. В. ФАЩЕНКА  
(СПРОБА АВТОРСЬКОГО САМОПІЗНАННЯ В ЖАНРІ)**

Цикл на сьогодні складає уже майже 250 сонетів й продовжує писатись. Близько 200 з них вміщено у новій моїй книжці “Школа перепитувань” (Вінниця: ДП “Вінницька картографічна фабрика”, 2009) з присвятою: *“Найсвітлішій пам’яті фундатора української літературознавчої характерології Василя Васильовича Фащенко”*.

Як і будь-яка інша меморіальна присвята, ця моя може не коментуватися в принципі. До коментаря спонукає певний досвід осмислення власного задуму (згодом — тексту), а відтак і певна нагода самоосмислення авторського у процесі кількарічного втілення (втілювання) того задуму. Плюс — можливість поглянути на дещо ширший (літературознавчий же) контекст, до якого автор відважився признаватися.

Отже, своєрідною точкою відліку початку підсвідомого формування задуму варто, мабуть, вважати рік 2000-й, коли у післямові до першої з двох виданих на сьогодні книжок лірики “Під небом Коновалюка” відбулося зіставлення двох постатей — художника Федора Коновалюка та літературознавця й педагога Василя Фащенко як двох різних, але яскравих представників рідкісного людського типу, означеного словами *людина-антивідчуження*. Вірш “Професор антивідчуження” написаний тоді ж і вміщений там же. Далі був досить несподіваний для мене самого прихід до жанру сонета саме в Коновалюковій темі. Не останньою (хоча й зовнішньою) причиною стали 14 літер ім’я-прізвища “Федір Коновалюк”: з’явився акросонет, що невдовзі “потяг” за собою творення великого циклу сонетів, де цей “акро-ряорк” почав рухатися спершу зліва направо (до 35-го знака), згодом — у зворотному напрям-



ку. 2006-го року у книжці “Наука вдячності” цикл опубліковано в його остаточному варіанті (71 сонет). Разом з тим книжка поем і циклів “Наука вдячності” вмістила ще один —невеликий щодо обсягу, але найважливіший щодо загальної її концепції цикл “Людина-антивідчуження”. У ньому — й два сонети-портрети (так тоді мислилось: портрети), героями яких стали яскраві практики сучасного антивідчуження вінницький лікар і літератор Василь Дзекан та одеський філолог, громадська діячка Тетяна Ананченко. Це вже було реальне наближення до ідеї “Великої галереї”. Залишалось небагато-немало: 1) усвідомити, що термін “портрет”, незважаючи на весь багатолітній мій “вишкіл у Коновалюка”, все-таки звучатиме у багатьох випадках занадто відважно, невиправдано претензійно; тож довелося зупинитися на визначенні “сонети-силуети”; 2) прийти до варіанту сонета з кодою — й то запитальною кодою, яка знаменувала б, з одного боку, ідею невичерпності кожного людського існування-характеру, з боку іншого — трохи й страхувала б мене яко автора у випадках неминучих відсебеньок та суб’єктивізмів стосовно чужого неафішованого, чужого заповітного, чужого непізнаваного. Як вийняток, іноді замість 13-го запитального трапляється 15-й окличний рядок: диктується чи особливостями конкретного (пасіонарного) характеру героя, чи авторського суб’єктивізму в конкретній темі. Але — тільки як вийняток.

А вже коли знову й знову зазвучало слово “характер”, то й уроки Фащенка, Фащенкої характерології, Фащенкоого діалогізму почали актуалізуватися в тім “сонетосилуетуванні”. Ідея відважитися поставити присвяту тут виникла сама собою. Хоча й не відразу реалізувалась: психологічно зупиняло попервах те, що ж і сонет-силует самого В. В. у циклі, одним з перших написаний, фігурує. Та от написався другий, й переконання в необхідності присвяти... зміцнилось. Такі уже парадокси цієї творчої психології (словами, та й інтонацією, Г. А. В’язовського мовлячи). Другий-бо — це, як правило (принаймні у цьому циклі), факт відходу від чи то монументалізації (в одних випадках), а чи принагідності, неповноти знання (у випадках інших). Оскільки ж між “Василь Фащенко (1)” та “Василь Фащенко (2)” пролягло кілька літ невеселих спостережень як над долею вищої школи взагалі, літературознавчої одеської школи зокрема, так і над процесами нашої пам’яті-непам’яті, сонет вдався, мабуть, надто вже сентиментальний:

Людина згадками... зникає?  
 Людина темою стає.  
 Отож, про неї пам'ять є,  
 яка... щось якимось пам'ятає.

Така ще істина гірка є:  
 Учитель учнями не є,  
 він їм себе передає,  
 себе ж то й перевитрачає.

Ті учні, хоч його печать,  
 не так натхненно учнів вчать,  
 то й більшає у світі скверни;

плодюче людство не встига  
 за вчителями, смог-тайга,  
 убивчі віртуальні терни.  
 Куди ти, людство, кумельга?

Короткий текст присвяти мав кільканадцять варіантів. Те, що врешті залишилося, мінялось не дуже. Друга частина фрази варіювалася, поки й відпала. А йшлося в ній, 2-й частині, про сонет-силует як одну з можливих версифікаційних формул людського характеру у літературі: мовляв, був би з нами нині В. В. — з ним би те й осмислити разом... Добре, що відпала — не зовсім скромно звучала.

Цикл “Сонети-силуети. Велика галерея” складається з трьох частин (названі експозиціями) — відповідно одеської, подільської, міжрегіональної. В нім головню “силуети” діячів культури, але потроху й “простих людей”, яких надалі хотілося б якомога більше. Бо окрім мети власне художньої, характерологічної, є й банальний авторський гонор: вмістити у 15 рядках не тільки “об’єктивку”, але й “суб’єктивку”, версію чужої долі. Що більш невідомої, то ліпше! При цьому — без жодних пояснювальних слів щодо професії, роду, епохи, середовища у заголовку. Як перед Богом: ім’я, прізвище і — 15 рядків!

У 320-сторінковій книжці цикл займає майже третину обсягу (стор. 54–149). Двоє “приватних рецензентів” з числа провідних вінницьких літераторів, було, взяли мене переконувати, ніби виглядає він у книжці інородно, становлячи цілком окрему книжку, яку, мовляв, так би окремо й видавати, їм, вінницьким колегам, не сказав, а учасникам Фащенко́вських Читань зізнаюсь: композиційно “Школа перепитувань”, складаючись із 7 різнопланових розділів, мислиться

як собор (на це натякає й цикл “Вітражі для Храму Питальних Знаків” у розділі першому). І “купол”, вилаштуваний із сонетів-силуетів в цім соборі — найвищий.

Ще одне ексклюзивне зізнання: із сонетів-силуетів “виродились” мої епіграми. Якусь частину їх в книжці теж подано. Щодо лаконізму та крилатості, їм, певне ж, далеко до класичної одеської епіграмістики І. Неверова т. ін. Компенсувати беруся злободенністю:

*Бульба як булька, альбо Рятунок Ступкам від голоду*

Щоб вивчити за царський гріш сестер,  
Микола Гоголь про царя й Росію  
у “Бульбу № 2” тирад премного впер —  
для Ступок поле під врожай засіяв.  
Щоб з голоду не вимерти, Ступки  
пішли тепер збирати колоски —  
у “Бульбі № 2” тиради верещати;  
безості колосочки, як на те:  
підняв, їх у долоньочках розтер, —  
та й вижив, та й навіщо ся встидати?

*Табачникізм: інстинкт злиття понад інстинкт життя?*

Забув Дмитро, і Ян забув, і Дмитрик,  
що Чорна Сотня в Білокам’яній  
зродилася: з-під шапки і з-під митри, —  
не в Києві, не в Вінниці дурній.  
Забули! І — “ни зги”! — оце не бачать:  
хто сипле талій, вірусом “херачить”  
та й власний плебс в околицях своїх  
то підриває (щоб війну почати),  
то труїть газом (взявшись “виручати”),  
а то й... попів благословить на гріх...  
Інстинкт злиття понад інстинкт життя  
штовхає їх на цей “Путь” забуття?

Чи вдається ж злободенністю недостатню крилатість компенсувати? Чи компенсується? Зацитував принаймні те, що видавалось не зайвим в Одесі сьогоднішній зачитувати. А писати надалі хотілось би не епіграми, не сатиру — сонети характерологічні. В сенсі В. В. Фашенка. Бажано — благородні про людське благородство.

*Ю. Е. Фінклер*



**РЕЦЕНЗІЯ**

**на монографію Іванової Олени Андріївни  
“Сад літератури в журнальній оптиці сучасності:  
Медіакомунікації з, для і про літературу”. —  
Одеса: Астропринт, 2009. — 368 с.**

Чим є мистецтво слова для сучасної культури, як вписується воно в нинішні соціокультурні обставини, що впливає на вироблення ціннісних та функціональних ознак літератури? До розмови про вербальну творчість в контексті її стосунків із соціумом запрошує філологів, культурологів, мистецтвознавців, соціологів, журналістів і всіх, хто осмислює мистецтво та мас-медіа Олена Іванова у монографії з інтригуючою і влучною назвою “Сад літератури в журнальній оптиці сучасності: Медіакомунікації з, для і про літературу”.



До вашої уваги пропонується праця молодого, перспективного та водночас досвідченого науковця, коло зацікавлень якого — українська інформаційна культура поч. ХХІ ст., структура та процесуальність сучасного медіапростору, природа, репутація та влада вербальної творчості в умовах медіатизації, комунікаційний статус мистецької журналістики.

Монографія Олени Іванової, яку приємно тримати в руках через її прекрасне художнє оформлення, по-справжньому актуальна. Потреба культурної самоідентифікації Украї-

ни спричинює сьогодні стійку увагу науковців до процесів соціальної комунікації, що вибудовують стосунки між окремими зонами суспільного життя та відображають і визначають характер такого спілкування та технології формування громадської думки. Авторка зосереджує увагу на специфіці стосунків художньої літератури як інституції, що об’єднує виробників мистецтва слова, самі твори, а також правила, способи організації даної складної системи в єдине ціле — поле літератури — з суспільством загалом та зокрема зі спільнотою читачів, споживачів запропонованої продукції, яка пропонує світоглядні, мистецькі, духовні, інтелектуальні погляди та ідеї. У монографії переконливо доводиться, що література як феномен вписується в соціокультурний простір і структурно, і змістовно, займаючи в ній певне місце, царину, та демонструючи рівень і характер свого символічного капіталу (П. Бурдье), — здобутого авторитету та ваги. Саме встановленню та детальному осмисленню особливостей соціокультурного образу літератури в умовах сучасної культури і присвячено дане дослідження. За об’єкт у ньому обрано сучасні українські журнальні видання, що пишуть про літературу. Вони аналізуються як специфічне медійне явище, що містить запити соціуму стосовно літератури як виду мистецтва та читання як способу його рецепції, а також демонструє стан справ у сфері виробництва літератури.

Цікавою є вже сама постановка проблеми — комунікаційне вписування літератури як соціокультурного феномену в контекст сучасної епохи як початкового етапу нової інформаційної ери на теренах сучасної України. Література постає в роботі як феномен, що формується і функціонує на перетині запитів соціуму і можливостей самої літератури як виду мистецтва в умовах сучасності. Особливо хочу акцентувати увагу на перспективності дослідницького шляху, обраного авторкою монографії. Підхід до дослідження контенту журнальної періодики як джерела відомостей про усвідомлення сучасною культурою ціннісно-функціонального статусу мистецтва слова, зокрема щодо характеру ідентифікації української літератури початку XXI століття бачиться мною як актуальний, продуктивний і переконливий: наука отримує для системного вивчення зафіксоване, але первинне, феноменальне життя літератури в обставинах сучасності, інтерпретоване мас-медіа. У роботі детально, наочно і доказово продемонстровано, що журнали про літературу — сфера комунікативних дій, звернених

до творчої, діючої спільноти авторів і читачів, яка демонструє шляхи і факти активного проникнення літератури у соціальний і публічний контекст. Це інституція, де відбувається обмін думками, доведення, артикуляція, формування позицій, підвищується компетентність актантів, змінюється їх поведінка, набувають активізації творчі зусилля. Журнал про літературу містить уявлення про неї включно зі всіма правилами, керуючись якими суспільство наділяє літературу певним статусом, цінностями і функціями.

Монографію Олени Іванової відрізняє ґрунтовність в підході до постановки проблеми, принциповість міркувань, аргументованість, особливий авторський стиль та вдале застосування новітньою поняттєво-термінологічною бази сучасної науки, як дослідник вона успішно поєднує практичний аналіз з теоретичним узагальненням та моделюванням, синтезує набутки літературознавства, журналістикознавства, комунікативістики для вирішення проблемної ситуації, яку досліджує, а саме цього потребує сьогодні справжнє гуманітарне дослідження. Авторка не захоплюється оцінками, а неухильно йде науковим шляхом. Слід відзначити чітку, конструктивну побудову монографії, логічну послідовність і концептуальний взаємозв'язок окремих частин дослідження, розділів і підрозділів. У першій частині мовиться про співвідношення інваріантних і релятивних властивостей мистецтва слова, що формується та функціонує в зоні соціальної комунікації соціуму та простору літератури в соціокультурних умовах сучасності, яку авторка влучно називає "культура тотальної інформаційності", підкреслюючи значення в ній інформаційних ресурсів, технологій, відносин. Теоретико-методологічний підмурівок для цього вибудовувався як узгодження теорії інформаційного суспільства, теорії літератури, комунікативістики та теорії соціальних комунікацій. Друга частина — містить результати системного моніторингу 10 сучасних українських літературно-мистецьких часописів, що репрезентують специфічний медіасуб'єкт, для якого література складає основну проблемно-тематичну зону інформаційної діяльності та які ініціюють, організовують, підтримують соціальні комунікації з, *для і про* літературу.

Працюючи над дослідженням комунікаційного статусу та функцій художньої літератури в сучасній культурі, Олена Іванова осмислює принципові аспекти: спосіб проявлення сучасного простору літератури і просування його до читача, форми представлення запитів соціуму

щодо літератури, репрезентація та пропозиція щодо комунікативних і формально-сміслових можливостей і реалізацій літератури, уявлення про соціокультурний образ літератури, типологія оцінювання літератури, характер ідентифікації літератури, засоби формування горизонту очікування аудиторії у виданнях різних форматів, формування “порядку денного” щодо життя літератури у сучасності.

Авторка чинить абсолютно правильно, коли йде у своїх пошуках за матеріалом, підпорядковуючись його стратегіям, в зв’язку з чим дослідження позбавлене схематизму, але встановлює і описує технології масовокомунікаційної роботи щодо репрезентації та організації стосунків соціуму з полем літератури. Застосований у монографії підхід до літературно-мистецької періодики дозволив на основі кількісно-якісного аналізу численних емпіричних даних скласти уявлення про характер здійснюваної нею роботи, побудувати концептуальну модель цього медіасуб’єкта, діагностувати мас-медійну діяльність 10 всеукраїнських часописів, що пишуть про літературу, вказати шляхи оптимізації роботи цього сегменту медіапростору, спрогнозувати стан справ у стосунках соціуму й літературу в умовах нового типу культури, — культури тотальної інформаційності, яка суттєво змінює креативний і рецептивний потенціал мистецтва слова. Проведену автором наукову роботу вдало доповнюють і демонструють зведені у таблиці і схеми результати спостережень. Значний за обсягом, різнобарвний за формою і змістом матеріал, що демонструє діяльність провідних українських журналів про літературу, Олені Івановій вдається детально описати, глибоко осмислити, тому зробивши принципові висновки. Запропонована в монографії методика моніторингу журнальної періодики обов’язково зацікавить медіадослідників, а результати спостережень — редакції літературно-мистецьких часописів України. Зазначу, що ця праця суттєво поглиблює наявні в сучасній українській журналістикознавчій науці уявлення про пресу, присвячену мистецтву, даючи інструментарій для нових наукових досліджень подібного матеріалу. Робота виконана на високому науковому рівні, заслуговує уваги і компліментів.

Визнаючи роботу Олени Іванової докладним, глибоким і неординарним дослідженням, запрошую всіх до читання, а точніше до подорожі садом сучасної літератури, що постає крізь призму журнальної періодики.

## *Марія Цехмейструк*



### “ХТО ЗАМІСТЬ КРАПКИ СТАВИТЬ КОМУ...”

11 квітня на філологічному факультеті Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова відбувся круглий стіл “Замовте за мене золоте слово”: творчість Бориса Нечерди у сучасній проекції”, присвячений 70-літтю з дня народження Б. Нечерди та 70-літтю кафедри української літератури.

Ініціаторами та безпосередніми організаторами саме такої форми відзначення подвійно урочистої дати стали *О. Шупта-В'язовська*, доцент, завідувач кафедри української літератури, та *В. Саєнко*, доцент кафедри ювіляра. Постать і творчість видатного — і при цьому маловідомого! — українського поета Бориса Андрійовича Нечерди (1939–1998) визначили наперед цікавість та неординарність заходу. Пошана до пам'яті майстра ліричного слова зібрала провідних діячів науки та культури м. Одеси, письменників, викладачів, аспірантів ОНУ ім. І. І. Мечникова.

У вітальному слові, зверненому до учасників та гостей, *О. Шупта-В'язовська* коротко окреслила сучасний стан та перспективи літературознавчого осмислення багатої, жанрово різноманітної спадщини Б. Нечерди, при цьому закликаючи присутніх не спрямовувати свої виступи у суто формальне русло.

Таким чином, робота круглого столу проходила у двох напрямках. **Перший** об'єднав розповіді про яскраві (з одного боку, документальні, з іншого, — особистісно забарвлені) факти тернистого життєвого й творчого шляху поета, висвітлені його колегами, друзями та знайомими. Наш славетний краєнин, художник *В. Кабаченко*, розповів про Нечерду-графіка — талановитого виразника своєї манери, невіддільної трафаретним законам. Прикладом цього може слугувати авторське художнє оформлення книги “Барельєфи”. Креативному генію Б. Нечерди В. Кабаченко присвятив монументальну картину “Зелене море” (“Вознесіння”).



Оптимістом, життєлюбом і невтомним “бешкетником” постав Б. Нечерда у спогадах поета **В. Рутківського**. Зокрема, наголошуючи на активній громадській позиції митця, доповідач з легкою іронією торкається наміру Б. Нечерди піти добровольцем на війну до В’єтнаму (очевидно, не випадково І. Рядченко, вітаючи творчий дебют поета — збірку “Материк” — порівняв молодий талант з кращими “призовниками” і “добровольцями” поезії).

Заслужений працівник культури України **Т. Максим’юк** продемонстрував збережені у власному архіві замальовки Б. Нечерди та машинописні автографи його поезії. Не обминув увагою і складної видавничої долі багатьох творів чесного й відвертого, упертого до непоступливості Поета-Громадянина, його конфронтацію з критиками, неоднозначні відношення членами Одеської філії спілки письменників.

Жваву дискусію викликав виступ **А. Колісниченка**, письменника, доцента кафедри української літератури, який порушив питання приналежності Б. Нечерди до феномена “шістдесятників”. Зрештою, присутні погодилися з об’єктивним зауваженням М. Слабошпицького, висловленим у передмові до книги вибраних творів “незручного” для *літературного офіціозу* митця: “Нечерда — “шістдесятник” і за духовним досвідом, і за ладом мислення”. Дискутували також з приводу обставин, за яких Б. Нечерді було присуджено — на жаль, посмертно — Національну премію України ім. Тараса Шевченка.

Теплими словами відгукнувся про літературного побратима поет **Д. Шупта**. Б. Нечерду, на його думку, за життя уславили цілісність і послідовність поглядів, переконань — наприклад, відсутність т. зв. віршів-“паровозиків”.

У словесних штрихах до портрета Б. Нечерди чітко вимальовується сам портрет: ліро-фізик, митець-загадка, химерність і дивакуватість якого полягає у великій духовній жертвовності... У свідомому зреченні кар’єри, життєвих вигод і нагород заради звеличення простої людини у непростому світі. І ще — постійний пошук досконалості строфіки, рими, світлотіні.

**Другий** напрям роботи круглого столу, зосереджений довкола літературно-критичного дискурсу про Б. Нечерду, відкрила доповідь **Є. Генової**, аспірантки кафедри української літератури. Молода дослідниця проаналізувала одну з найзворушливіших книг поета, — “Удвох

із матір'ю” (1983). Провідною думкою її роботи постала необхідність пошуку нових підходів до творчості митця, важливість усунення затертих стереотипів, що так активно пристосовують навіть до *нехрестоматійних* авторів, як-от: “Народився у мальовничому селі...”.

Завершальним акордом стала ґрунтовна розвідка **В. Саєнко**, присвячена дослідницьким візіям авторки про доробок Б. Нечерди. У доповіді, запропонованій слухачам тезово, охоплено цілий спектр його творчої спадщини: лірика, проза, графіка. Оригінальним виявилось і з'ясування етимології прізвища “Нечерда” — від “не череда” — *той, що не тримається разом з юрбою...* Завдяки зусиллям В. Саєнко, нахненниці ювілейних урочистостей, присутні мали змогу поринути у художній світ Б. Нечерди та Ю. Коваленка, гортаючи сторінки альбому з репродукціями їх картин. Це світ, насичений міфічно-сакральними алюзіями, динамікою настрою, нетиповим, іноді несподіваним баченням дійсності.

Закриваючи роботу круглого столу, *О. Шупта-В'язовська* підкреслила важливість проведення подібних заходів, які істотно виходять за рамки традиційної форми святкування ювілеїв видатних людей.

Б. Нечерду — як митця і як особистість — недоцільно співвідносити з будь-якими формаціями чи канонами. Він неухильно дотримувався правила збереження власного “Я”, — правила, сформульованого у поемі “При світлі совісті” (1983). Цей твір належить не до ранніх, а, скоріше, до підсумкових, але у ньому відбито незмінну життєву позицію Б. Нечерди: “Хто замість крапки ставить кому, / той не прогавить у путі / нагоду / бути однаковим / на людях і на самоті”.

І не крапку, а кому поставили учасники круглого столу “Замовте за мене золоте слово” у науковій рецепції творчості поета, прозаїка, графіка, який зробив вагомий внесок у *посилення української складової в одесиці*. Про митця, твори якого щиро інкрустовані фольклорними й історичними образами, зокрема, з безсмертного “Слова о полку Ігоревім”, кожен “зронив... Золоте слово”.

*Наталія Городнюк*



**МІСТИФІКАЦІЯ — ЖАНР ЧИ ПРИЙОМ?**

**Саєнко Валентина Павлівна**

**Роман-містифікація Валентина Тарнавського “Матріополь”.**

**Лекція. — Одеса: Друкарський дім, 2009. — 56 с.**

Творчість Валентина Тарнавського (1951–2008) незаслужено мало досліджена, не кожен викладач-філолог обізнаний з його прозою, не кажучи вже про студентів. виправити цю історичну несправедливість покликана лекція Валентини Саєнко “Роман-містифікація Валентина Тарнавського “Матріополь”, видана у 2009 році. “Матріополь” — останній твір майстра, результат його творчих пошуків і здобутків — роман цікавий та самобутній, глибокий і поліфонічний. Дослідниця пропонує власне ґрунтовне й оригінальне прочитання цього твору, адже “аналіз поетики роману на сучасному рівні вимагає глибшого проникнення в сам текст і розкриття його структури, закономірностей взаємодії частини і цілого, стильових тенденцій і комплексної системи творчих засобів Валентина Тарнавського” (с. 9), оскільки без цього твору уявлення про українську постмодерну літературу буде не повним. Авторка прагне розкрити особливості міфопоетики роману, а точніше — “зануритися у секрети поетики, у специфіку цього твору-симбіонта, що має виразний фермент містифікації” (с. 10).

Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. У Вступі окреслюється роль та місце В. Тарнавського у постмодерній літературі, зокрема аналізується генеза стильової манери письменника, специфіка його письма, подається ґрунтовний огляд літератури за його творчістю.

У першому розділі, що має назву “Поетика композиції”, детально аналізуються особливості зовнішньої та внутрішньої композиції роману, специфіка міфологічного хронотопу, фабульно-сюжетний і

нарративний час твору, ідейно-сміслові групування персонажів, міфосимволіка. Жанр наукової розвідки В. Саєнко — лекція, а це дає можливість детальніше зупинитися на складних теоретичних питаннях поетики композиції, висвітлити підходи до їх вивчення та особливості інтерпретації, що сприяє формуванню філологічної компетентності майбутніх спеціалістів.

Безперечним здобутком наукової праці В. Саєнко є глибинний аналіз міфосимволіки твору та філігранне дослідження символіки кольору. Єдине, що викликає певні сумніви, — це термін, винесений у назву лекції. Визначення “роман-містифікація” передбачає оприявлення жанру містифікації — тексту-стилізації, що приписується уявному автору. У нашому ж випадку, за словами самої авторки, можемо говорити лише про “виразний фермент містифікації” (с. 10), тобто про містифікацію як постмодерний прийом, гру з читачем. Зокрема, у визначенні жанру власного твору В. Тарнавський містифікує, називаючи його фантастичним романом і тим самим пропонуючи читачеві зробити хибний крок у рецепції твору, адже фантастичне тут виступає лише засобом, формою для вираження змісту антиутопії. Таким чином, автор розвіює читацькі сподівання на суто фантастичний роман уже всередині твору, виводячи реципієнта на якісно новий рівень. Власне, дослідниця й говорить про “прикриття фантастичністю” В. Тарнавського як подвійне дно його містифікації, крім ігрової функції та функції “ідеологічного щита” (с. 15). Отже, йдеться швидше про прийом, а не про жанр.

У другому розділі “Міфологема міста” розглядається місто як модель світу в українській літературі і зокрема Матріополь як місто-держава тоталітарного зразка, у якому войовничі жінки на чолі з вусатою матусею Ейдос (недвозначний натяк на “батька всіх народів” Сталіна) винищили чоловіків як клас, оголосивши їх ворогами народу. Авторка детально аналізує ідеологеми радянської системи на прикладі топосів та локусів Матріополя, вибудовуючи цікаві семантичні ланцюжки компаративного характеру. Наприклад: ткацький комбінат у центрі міста — Мойри давньогрецької міфології — “червоні ткачі революції” Бориса Пільняка (с. 30).

Окреслюючи жанрову специфіку роману, В. Саєнко зауважує, що “Матріополь” В. Тарнавського належить до категорії складних постмодерних творів-симбіонтів, що сполучають риси й утопії, й анти-

утопії, і фантастичного жанру, і роману неоміфологічного зразка, і містифікації (с. 46).

Проаналізувавши принципи творчої майстерні матусі Ейдос, за якими виразно постають аксіоми соцреалістичного канону, дослідниця робить такий висновок: “Автор роману відкрив перед читачем сам технологічний процес творення ідеалу і відповідно секрет самого типу “найкращої в світі літератури”. Опис цей категорично віднести до розряду пародії не випадає, бо за зовнішньою формою пародії яскраво проступає містифікація як запобіжник проти інерції радянських стереотипів у сфері естетики і поетики” (с. 48). Таким чином, приваблюючи філігранним аналізом тексту та оригінальною версією прочитання твору, Валентина Саєнко пропонує замислитися над складними теоретичними питаннями — про сутність, види і форми містифікації, про містифікацію як жанр та прийом, засіб і мету. Принаймі, всі ці питання незримо постають між рядків, спонукаючи реципієнта до подальших роздумів і наукових пошуків. Відтак авторка блискуче виконує науково-методичне надзавдання лекції, даючи початковий імпульс для подальших досліджень роману “Матріополь” та всієї творчості Валентина Тарнавського і виступаючи текстогенеруючим механізмом в осягненні містифікації як жанру і прийому.

## *Наталія Малютіна*



### **“ГЕРОЇЗМ ЛЮДСЬКОГО ІСНУВАННЯ” КРИЗЬ ПРИЗМУ АВТОРСЬКОГО БАЧЕННЯ М. І. ОЛЬШЕВСЬКОЇ**

**Maria Jolanta Olszewska. Heroizm ludzkiego istnienia. W kręgu  
wybranych zagadnień etycznych w literaturze polskiej II połowy XIX  
i I połowy XX wieku. Szkice. — Warszawa: WNWP UW, 2008. — 404 s.**

До уваги читачів пропонується книга відомої польської дослідниці літератури доби позитивізму і модернізму, професора Варшавського університету, Марії Іоланти Ольшевської “Героїзм людського існування”, видана в 2008 році. Як свідчить авторський підзаголовок, праця містить szkice, інспіровані дослідженнями етичної проблематики в польській літературі другої половини XIX — першої половини XX століття. Одразу зауважимо, що заявлена проблема органічно вписується у сферу наукових інтересів дослідниці. Її доробок складається з ряду монографій, розділів і статей у різних збірниках, присвячених вивченню польської літератури, зокрема драматургії, доби порубіжжя XIX і XX ст., історії літератури в аспекті генологічних змін, взаємодії літературних і нелітературних жанрів; проблемам феноменології в літературі другої половини XIX ст. Варто назвати лише деякі з її праць: “Tragedia chtëpska” Od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego. Tematuka — kompozycja — idee” (2001), “Studenti z Królestwa Polskiego przed powstaniem styczniowym (Głosa do “Lalki” Bolesława Prusa) (2004), “W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku (2005), “Człowiek w świecie Wielkiej wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej” (2004).

Пропонована загалу нова книга представляє собою зібрання різних за тематикою статей, об’єднаних проблемою героїчного як модусу людського існування. У фокусі дослідницької уваги опинилися тексти польських письменників XIX і XX століття (Г. Сенкевича, М. Конопніцької, В. Оркана, Л. Стаффа, А. Струга, С. Жеромського,

С. Рембека та ін.), інтерпретовані під кутом зору етично-аксіологічних цінностей. Літературні тексти таким чином стають цариною пізнання, своєрідним *medium* етичного дискурсу.

Явище героїзму виявляється як онтологічно-гносеологічна категорія у ситуації морального вибору, жертвопринесення у боротьбі з людським егоїзмом, гріховністю. Так, у статті, присвяченій проблемі трагічного пізнання в драматургії В. Оркана, проаналізовано екзистенційно-релігійну візію світу автора, згідно з якою світ є хаосом. У символічну конструкцію світу в трагедії “Провина і кара” В. Оркана вписується його концепція іманентності зла, вбивства, терпіння, інтегрованих у структурі буття. Прийняття на себе покути і є тим героїчним чином, що полягає в очищенні через страждання. Це означає, що смерть Ганни, подібно до смерті Христа, мусить трансформуватися у добровільно прийняту на себе офіру. “Завдяки терпінню, яке стає джерелом трагічного пізнання, страдниця стає голосом сумління грішних”. М. І. Ольшевська, інтерпретуючи трагедійну візію світу в трагедії Леопольда Стаффа “Скарб”, доводить, що відомі літературні схеми, стереотипні драматичні форми впливають на інтерпретацію тексту. На основі прочитання цієї драми можна створити модель “етичного героїзму”. Трагедія Стаффа, за спостереженням дослідниці, стає видом метафізичної рефлексії над дійсністю і повертає “людині, яка загубилася в хаосі сучасності, втрачений есхатологічний вимір буття, усвідомлення того факту, що її екзистенція є лише частинкою величнішого плану — Вічності”. У підсумковому заключному фрагменті робиться висновок, що літературні твори ХІХ–ХХ століття не лише слугують ілюстрацією до вираження етичної концепції. Процес осмислення запропонованих текстів набуває, за міркуваннями авторки, статусу пізнання людиною буттєвих цінностей.

Проаналізовані у збірнику твори Асника, Ожешкової, Сенкевича, Пшиборовського, Стаффа, Оркана утворюють між собою діалогічні стосунки. Проблема героїзму, відтворена у них, пов’язана з індивідуальними пошуками, що існують у метафізичному просторі етики, залежної від авторської концепції і водночас не залежної від особистісного розуміння.

Авторка переконує читача в тому, що обрані для дослідження твори мають також терапевтичне значення, яке досягається в категоріях

психологічних чи духовних. Свою післямову М. І. Ольшевська не випадково завершує словами А. Бергсона: “для свідомої істоти існувати — означає змінюватися, змінюватися — означає дозрівати, дозрівати — значить необмежено творити самого себе”. Саме до такого творення спонукає читання цієї книги.



## Євгенія Генова



### INCIPIT LIBER, АБО КНИГА ПОЧИНАЄТЬСЯ

Декоративне оформлення книги у Середньовіччі було невід’ємною складовою текстотворення — складовою, що незрідка відігравала одну з найвизначніших ролей у сприйнятті твору. Вибагливі мініатюри, орнамент на полях та складна графіка ініціалів невимушено перетікали у перші слова: “Incipit liber” (“починається книга”) та у власне текстове наповнення, що так само мало струнку композицію і гармонійне поєднання високодуховного змісту й орнаментальної форми.

Недарма поетична збірка Олени О’Лір “Прочанські пісні” з першої хвили знайомства привертає увагу своїм оформленням: на зеленому тлі — фрагмент картини Едварда Колі Берн-Джонса “Весілля Психеї”, а довкола нього — складний орнамент зі збірки “Art Nouveau Ornament”, що вміщує тисячі стилізованих орнаментів у стилі Art Nouveau (“нове мистецтво”). Невипадково поетеса обрала з величезної кількості книжкових обрамлень стиль Art Nouveau, визначними рисами якого є культ лінії та строга композиція, насичена символікою геометричних і рослинних форм. Глибоко продуманим є і вибір художнього полотна, яке стало ілюстрацією до “Прочанських пісень”. Автором його є прерафаеліт Едвард Колі Берн-Джонс, що сповідував ідеї високого мистецтва, бездоганної форми та високодуховного змісту і був одним із творців стилю Art Nouveau. Його герої, що вийшли із напівзабутих легенд Середньовіччя й Античності, скоріше нагадують статуї, аніж реальних людей, а обличчя є втіленням спокою і навіть зреченості від суєтного світу. Скільки картин, написаних у різні часи, відтворюють історію кохання Психеї та Ерота, — але Олена О’Лір обрала для своєї книги саме те полотно, сюжетом якого є не викрадення Психеї, не її входження у сад Амура і не пробудження бога від гарячої краплі олії — ні, найсумніший момент

цієї історії обрав для себе маляр, а слідом за ним і українська мисткиня: весілля Психеї, що фактично було жертвоприношенням. Тому Психея Берн-Джонса — не напівоголена красуня з усміхненими рожевими вустами, як, скажімо, у Бугро, а золотаво-присмеркова діва, яка потопає у тьмяних хвилях одягу й уособлює собою не яскравий еротизм, а всевітню жалобу, замисленість і відданість своєму шляху. Психея Берн-Джонса йде на прощу до власної душі... І, можливо, саме тому її постать настільки органічно вплелася в орнамент збірки поезій Олени О'Лір... Про вагу, котру авторка надає оформленню книг, безпосередньо свідчить і її вірш “До малюнка з антології японських танок “Сто поезій ста поетів””: “Шовками й золотом гаптовані світи/ (В них — все, що думаєш, що відчуваєш ти)”. Вищий сенс відкривається тому, хто має очі й наділений здатністю **бачити**, — у чорних лініях ієрогліфів криється вища суть світової гармонії, а досконале оформлення є невід'ємною — більше того, обов'язковою — ланкою тексту.

З двох частин складається витримана у строгих контурах поетичного орнаменталізму збірка — авторських поезій та перекладів, зроблених із давньоірландської, валлійської, російської поезій, а також з української — на російську. Кожен із розділів має підрозділи, перший з яких — “Поезії” — складається із тематично узгоджених осердь: “До прочан”, “Вдома”, “На роздоріжжі” та “В путь!”. Переважна більшість поезій Олени О'Лір, як і належить послідовниці неокласиків (саме з іменами Миколи Зерова та Ігоря Качуровського пов'язує поетеса власні духовні пошуки), написана у сонетарній формі. Але не форма як самоціль цементує поетичне ядро збірки: іконічність, що є визначною прикметою орнаменталізму, призводить до безпосереднього зв'язку між порядком розміщення текстів та їх змістовним начинням, створюючи особливий ритм як усередині кожного підрозділу, так і між ними. Паралелізми й складна асоціативність, метафоричність доповнюють палітру поетичного полотна: так, воно не дивує яскравими барвами, але це й не потрібно орнаменту: всього два кольори — чорний і білий — можуть виразити всю повноту бачень, згуків і присмаків. Асоціативно-алюзійний бісер нанизується на міцну нитку досконалих рим і чіткого ритму — і ось маємо візуалізацію українського села, яким воно відкрилося поетичному погляду Олени О'Лір:

*В його поставі, де орнамент  
Укрив надкрилля золоте,  
Для мене прозирає те,  
Що називають “темперамент”...  
І я відводжу погляд свій,  
Щоб це створіння легковаге  
Зненацька сповнилось відваги  
Й, шалені роблячи зигзаги,  
Летіло в світ — мерщій, мерщій...*

Про кого ці рядки? Вони — про жука, але асоціативний ряд прилучить нас до образу сфінкса, а споглядання його життєдіяльності — до складних філософських висновків. Не менш несподіваними, але, водночас, логічними й стрункими є асоціації наступної поезії — “Жуки-зеленяки”, “герої” якої — звичайні жуки, що обсіли моркв’яне суцвіття, нагадують авторці лицарів, котрі, “заробивши шрами,/ З походів повернулися хрестових”. Крім того, “жуки-зеленяки” — зразок довершеної сонетарної форми, найдіалектичнішого художнього виду поезії, що спонукає читача до роздумів, а поета кличе до самодисципліни.

Саме так — самодисципліна відчувається у кожному рядку, кожній римі цього поетичного орнаменту, запропонованого до уваги поціновувачам прекрасних ребусів та мистецьких загадок у стилі Гессе. І, до речі, саме загадки є одним із жанрів “Прочанських пісень”. Вічним мандрівником з легкої руки поетеси перед нами постає кіт, безшлюбним ченцем — кнур, самотньою княгинею — коза, прекрасними іспанками — кури. Але прикметно, що авторка аж ніяк не намагається штучно “підняти” до вершини поетичного Олімпу навмисно приземлені образи. Якраз навпаки: її село — це Баришівка Зерова, це її проща до початків — ad fontes, у яких вона вбачає ідеал довершеності й геніальної (чи то геніальної — згідно з правописом, що ним услід за неокласиками послуговується авторка) простоти:

*...А де ж гармонія — чи ж у мистецтві тільки?  
...О, як хотіла б я промовити без пози:  
“Пектиму завтра хліб, — замислитись на хвильку, —  
А як не піде дощ, то буду пасти кози...”*

Окремої уваги заслуговують переклади Олени О’Лір. Дібрані за строгими критеріями, поезії покликані продовжити місію неокласи-

ків. Вони, як та міфічна Луна, відгукуються на власні поезії авторки збірки “Прочанські пісні”, об’єднаних мотивом самотності. Сум і відвага самотності вплетені у заключні рядки твору поетеси й перекладачки Лідії Алексеєвої “На дні морським, що, полум’я ллючи...”, перекладеному вмільм пером її української колежанки: “*Так серце берегти не припиня/ Даремну вірність втраченому світу*”. Одначе, попри переконаність у начебто марній — сказати б, Сізіфовій праці — не дає підстав для творчого спокою, і вправна рука поета-перекладача все ж здійснює ще одну, дещо незвичну працю: перекладає українських неокласиків російською. Марне докладання зусиль? Хтозна. Парнас не знає політики й тимчасових глупств: можливо, ці переклади колись стануть відкриттям для російської культури.

Складна ритміка поетичної збірки вбачається не лише у тематичному добиранні віршів, а й у способі написання поезій, у їх складній версифікаційній системі. Навіть перекладаючи, авторка не лише тонко передає смислові відтінки, а й первинну ритмомелодіку, метрико-строфічні моделі оригіналу. Власне, сонет, що став найулюбленішою поетичною формою Олени О’Лір, — першовідкривачки давньоірландських поетичних творів на українських теренах — сам по собі є скарбницею смислових і формальних ритмів, оригінальним геометрично-поетичним орнаментом з простою і складною одночасно будовою, яка не передбачає обірваних фраз і незакінчених, недбало покинутих фраз. Тут усе — сама досконалість, автор же сонетів стає не просто поетом, а, за означенням професора Володимира Перетца, знавцем свого ремесла. Безперечно, у цьому контексті слово “Ремесло” варто написати з великої літери, а збірку “Прочанські пісні” Олени О’Лір назвати вершиною поетичного Ремесла, відразу ж у дужках зауваживши, що Ремесло не означає бездушності: воно означає фаховий підхід до слова, що не уявляється без занурення душі углиб кожного звука, кожної словесної тональності. Зрештою, поезія прочанки О’Лір, наче Англія та Ірландія з її вірша, поєднує у собі рацію та серце: “*Англія — країна рацію,/ А Ірландія — серце,/ Ніби скрипкове скерцо/ Невимовної грації...*”.

“Прочанські пісні” присвячені однодумцям, і хотілося б, щоб їх було якомога більше, адже для них збірка Олени О’Лір — книга, що завжди буде починатися, бо вичерпати її неможливо, як і будь-яку справжню поезію.

## *Марія Цехмейструк*



### **ДОСЛІДЖЕННЯ “ТАЄМНИЧОГО ОСТРОВУ” В ОКЕАНІ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

**Саєнко В. П. Роман-містифікація Валентина Тарнавського  
“Матріополь”: Лекція / Валентина Павлівна Саєнко. — Одеса:  
Друкарський дім, 2009. — 56 с.**

Осмислення досвіду постмодернізму стає справою і одним з основних завдань сучасного українського літературознавства. Значна кількість творів постмодерної літератури 90-х років заклала підвалини нового типу літератури і встигла адаптуватися до цієї ролі настільки, що поповнила програми середніх та вищих навчальних закладів. Втім, неухильно постає питання: як сучасним читачам, вихованим на кращих зразках вітчизняної літератури, зокрема мистецтва соцреалізму, сприйняти й адекватно оцінити художньо-естетичну вагу подібних творів?

Переконливим варіантом розв’язання цієї проблеми є лекція “Роман-містифікація Валентина Тарнавського “Матріополь”, розроблена й опублікована доцентом кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова Валентиною Павлівною Саєнко. Об’єктом дослідження обрано лише один роман, але розглянуто його зі скрупульозністю, рівною монографічній.

Дана праця, з огляду на спрямованість “не тільки на спеціальне вивчення роману “Матріополь” як яскравого зразка сучасної літератури, але й на розуміння рис постмодернізму, без якого не обійтися студентській аудиторії при опануванні “Історії української літератури” та “Теорії літератури” з елементами компаративістики, як і курсу “Сучасна українська література” [9], становить цікавий синтез навчальної тематичної лекції та літературно-критичної розвідки. Практичний аспект, виразно акцентований авторкою, доповнюють і по-

глиблюють вартісний теоретичний матеріал, раціональне викладення інформації та оригінальний філологічний коментар.

У **Вступі** В. Саєнко здійснює огляд основних представників постмодернізму в українській літературі останньої чверті ХХ століття, у колі яких В. Тарнавський (доробок письменника окреслено реферативно) посідає почесне місце. Ці роздуми додають цілий ряд важливих деталей до розуміння “Матріополя” — твору, вперше опублікованого у 1992 році, але й досі малодослідженого. Саме тому в лекції пропонується багатогранний аналіз поетики роману. Розгляд принципів побудови твору, тісно пов’язаних з його жанровою специфікою, як і письменницького міфологічно-образного структурування дійсності, спрямований на ширші узагальнення про даний роман у контексті складного та суперечливого літературно-мистецького напрямку (постмодернізму) і не менш суперечливої доби (кінця 80-х років минулого століття і межі тисячоліть).

Глибоке вивчення поетики композиції представлено у **Першому** розділі рецензованої праці. При цьому В. Саєнко звернула особливу увагу на ті прийоми й деталі, які свідчать про “новаторство на ґрунті традиційного” [10] у побудові твору автором. Композицію “Матріополя” розмежовано на *зовнішню* (принцип поділу роману на двадцять розділів та їх поєднання у структурно довершений художній текст), і *внутрішню*, яка формує складний та індивідуальний художній світ твору. Авторка лекції ґрунтовно висвітлила такі композиційні елементи, як хронотоп, співвідношення фабульно-сюжетного та нараційного часів, типи персонажів, образи, мотиви. Окреме значення у побудові розповіді, за спостереженням В. Саєнко, має мотив сну. Виконуючи функцію антиципації та художньої проекції, він знаходиться між двома представленими у романі світами — реальним та фантастичним. Доволі оригінальним виявився аналіз символіки кольорів, що значно увиразнює приховані смисли “Матріополя”.

У кінці розділу подано стислі висновки про монтажне поєднання складників композиції та її відповідність авторському задуму.

**Другий** розділ лекції присвячено міфологемі міста, яка є наскрізною домінантою поетики роману. У зв’язку з цим місто порівнюється з “міфопоетичною моделлю світу” [28]. Тому детально аналізуються наступні параметри романної моделі світу, представленої у творі містом-державою Матріополем: просторові, часові та причинні. Від-

повідно, авторка лекції загострює увагу на топографії, кількісних аспектах (числових характеристиках) та ідеологічних засадах матриопольського устрою. Зауважимо, що найбільш послідовно у цьому розділі структуровано вислови та гасла, що стосуються переконань, світогляду, побуту й культури, насаджуваних на острові Матріополь. У творі вони озвучені різними персонажами й розраховані переважно на сприйняття головного героя, Іллі. Згруповані дослідницею, вони демонструють модель тоталітарного режиму в дії, зі всіма типовими рисами. Тому не випадково “Матріополь” В. Тарнавського асоціюється з цілим рядом антиутопій ХХ століття. В. Саєнко знаходить аналогію з “Повестью непогашенной луны” Бориса Пільняка. Вважаємо, що цей контекст можна розширити у подальшому дослідженні.

Заслуговує окремої уваги трактування авторкою розвідки алюзій, ремінісценцій, принципу гри та пародіювання, важливих для літературно-художніх зразків постмодернізму. Це дозволяє В. Саєнко наприкінці розділу зробити висновок про принцип бриколажу в композиції роману.

Висновки лекції впорядковано таким чином, що не лише підсумовано ключові моменти роботи, але й чітко доведено, чому, зрештою, “Матріополь” В. Тарнавського — роман-містифікація, твір-симбіонт, а не лише фантастичний, на перший погляд, роман. Значну наукову цінність мають роздуми В. Саєнко про жанрову модель містифікації.

Лекція містить цікаво підібраний корпус додатків, схем та ілюстрацій.

Вагоме прикладне значення рецензованої праці у тому, що:

- 1) згідно з авторським задумом, вона адаптована до жанру лекції;
- 2) матеріал оброблено з урахуванням сучасних літературознавчих стратегій і представлено за класичними вимогами наукового викладу, при цьому доступно для всіх *любителів українського красного слова* (наголошено самою авторкою).

Повертаючись до вступної тези, зазначимо, що лекція Валентини Саєнко “Роман-містифікація Валентина Тарнавського “Матріополь” — вдалий альтернативний підхід до творів постмодернізму, а також тих метажанрових форм (зокрема, містифікації), які перебувають у стадії формування.

*Ярослав Поліщук*



**ПРОЕКТ НОВОГО ПРОЧИТАННЯ: “УКРАЇНСЬКА  
ДРАМАТУРГІЯ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ. МІЖ  
ТРАДИЦІЄЮ І МОДЕРНОМ”**

Навчально-методичний посібник Н. П. Малютіної справляє враження ґрунтовного за змістом та продуманого за дидактичною функцією джерела, яке стане у пригоді не тільки студентам-філологам, а й викладачам української філології. У книзі систематизовано багатий матеріал дисципліни, використано творчий досвід викладання курсу історії літератури, апробовано нетрадиційні форми аналізу літературного твору та нові методологічні аспекти тощо. Усе це дозволяє говорити про відповідність посібника сучасним науковим стандартам, а отже, зумовлює його актуальність у нинішній ситуації. Адже переважна більшість науково-методичної літератури, присвяченої історії української драматургії, на сьогодні застаріла, вона містить недопущенні ідеологічні штампи та віджилі інтерпретації творів. Незважаючи на важливу (навіть ключову в певному сенсі) роль української драматургії й театру в переломний період національної культури, сьогодні виразно бракує реалізації нових, сучасних підходів до досягнення цього явища, і вже тим паче — бракує методичних опрацювань такого типу. Рецензований посібник втілює в життя таку сучасну парадигму знання, і це перший аргумент, який промовляє однозначно за те, щоб його рекомендувати до друку.

У посібнику авторства Наталії Павлівни Малютіної системно розглядаються родо-жанрові трансформації, яких зазнала українська драматургія періоду кінця ХІХ — початку ХХ століття. Період цей тим і цікавий, що в межах одного, відносно невеликого часового відрізка він репрезентує кілька виразно відмінних моделей — від міметизму театру “корифеїв” до символістсько-модерністських та неореалістичних тенденцій, що в різний спосіб знайшли втілення у творах Лесі



Українки, Олександра Олесья, Спиридона Черкасенка, Володимира Винниченка, Гната Хоткевича, Любові Яновської, Антона Крушельницького, Якова Мамонтова та інших драматургів. Структура посібника добре віддзеркалює логіку та різноманітність подібних процесів. Цінно, що Авторка прагне чітко визначити кожне з аналізованих явищ, дати йому виразну дефініцію, що, безперечно, служитиме кращому зрозумінню матеріалу студентами.

Таким чином, у посібнику представлено добрий сплав засадничих знань з історії української літератури та теорії літератури, зокрема теорії драми і драматичних шукань літератури ХХ століття. Авторка, як видно, досконало володіє матеріалом і вміє його типологізувати. Кожен із поданих у змісті розділів містить характеристику одного з прикметних явищ української драматургії свого часу. Це, відповідно, творчість І.Карпенка-Карого (Тобілевича), що означила естетичну вершину побутово-реалістичного театру ХІХ сторіччя, потім — аналіз пошуків драматургії культурного порубіжжя, що стає відправним пунктом художнього новаторства “модерного” театру. Не випадково солідне місце у структурі праці Н. П. Малютіної займає аналіз драматургічної творчості Лесі Українки, Олександра Олесья, Володимира Винниченка, що становить зміст чергових розділів її книжки. Зрозуміло, що ці постаті втілили собою найбільш цікаві та плідні творчі пошуки, котрі, на жаль, не могли бути розвинені наступними поколіннями через згортання модернізму в умовах сталінських заборон та репресій. Структура посібника передбачає вивчення жанрових наслідків міжтекстового мімезису у творчості майстрів драматургії у двох прикметних аспектах: по-перше, в аспекті встановлення діалогу з конкретними п’єсами, жанровою традицією і тенденціями творчості драматургів (наприклад, у розділі про драму І. Тобілевича); по-друге, у сенсі уявлюваних жанрових прототипів, як це бачимо в розділі про роль слова в поетичному театрі Лесі Українки.

Характеризуючи розвиток форм української драматургії означеного періоду, Авторка акцентує увагу на динаміці та неоднозначності цього процесу. Але при цьому вона намагається побачити й проаналізувати провідні тенденції та ознаки; виявити в суперечливому матеріалі риси новизни та оригінальності. З іншого боку, Н. П. Малютіна як дослідник делікатно підходить до аналізу текстів, уникає їх однозначного маркування і, тим більше, “ієрархії”, котра присутня в окремих

працях останнього часу, коли модерністичні аспекти підносять коштом заперечення та оскарження реалістично-натуралістичних мотивів. Як свідчать творчі практики українських драматургів к. ХІХ — поч. ХХ ст., таке протиставлення виглядало би дещо спрощеним, штучним, котурновим. Отже, авторка уникає його цілком слушно, схильючись до більш гнучкої та адекватної оцінки окремих творів та імен.

На прикладі багатого аналізованого матеріалу Н. П. Малютіна стверджує, що свідченням наближення до “нової драми” стає у творах українських драматургів психологічне наповнення сюжету, гнучкість у вираженні емоцій та почуттів героїв, глибока мотивація вчинків, етапів рефлексії та внутрішнього вибору, відтворення ситуації прозріння в момент катастрофи. Впровадження цих ознак позначилося у своєрідній кризі жанру, яку пережила в цей час драматургія. Воно сприяло поступовому руйнуванню мелодраматичної колізії, а водночас створювало передумови для поглибленого психологізму та умовно-параболічних форм, що визначили обличчя новітнього театру. Ситуація “перехідності”, яку спостерігає Авторка на підставі аналізу драматургічних текстів межі століть, не виглядала на бінарну опозицію старого й нового, але проявляла цілу шкалу опосередкованих ознак та якостей. Вона засвідчила творче застосування українськими майстрами досвіду європейської “нової драми” та іманентне, зумовлене традицією, переростання “людової” п’єси в наділену пафосом трагедії чи мораліте “високу” драму або ж іронічну драму, пафос якої визначався тенденційністю автора.

Зміст посібника Н. П. Малютіна обіймає головні теми та проблеми названого курсу. У вступі авторка стисло й чітко викладає специфіку предмету, подає головні терміни та робочі поняття, вказує на актуальні аспекти порушеної проблематики в оцінці літератури кінця ХІХ та початку ХХ століття. Кожна тема супроводжується ґрунтовною бібліографією. Крім того, до кожного розділу додано питання для самоконтролю. Ці питання є присутніми й стосуються аналізу вибраних драматичних текстів. Вони сприятимуть кращому засвоєнню матеріалу. Можливо, варто було б поділити питання на кілька блоків чи рівнів складності, зазначаючи таким чином їхню специфіку? Це — побажання, виконання якого лишаємо на розмисел авторки.

Поза сумнівом, навчально-методичний посібник доц. Малютіної Н. П. “Родо-жанрова динаміка української драматургії кінця

ХІХ — початку ХХ століття: діалог з традицією та поетикою нової драми” є добре структурованою, професійно виконаною працею, свідченням добротного дидактичного рівня. Необхідність цієї праці є очевидною і актуальною в умовах браку подібних джерел на факультетах та відділеннях української філології українських вишів. Посібник послужить як під час вивчення курсу історії української літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст., так і при викладанні спеціальних курсів, пов’язаних з проблемами родо-жанрових трансформацій української драматургії. Зміст праці допоможе студентам усвідомити особливості діалогу драми межі століть із традицією, засвоєння досвіду європейської модерної драми, поєднання різних дискурсивних практик драматургії у процесі міжкультурної комунікації.

## НАШІ АВТОРИ

- Авксентьева Галина** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського
- Азеєва Валентина** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Бабаніна Ольга** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Бахтіарова Тетяна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри українського літературознавства Інституту філології та журналістики Херсонського державного університету
- Велика Анастасія** — авторка книг “Стильна жінка” та “Острови кохання”
- Вонторський Андрій Щецін** (Польща)
- Гаврилюк Надія** — кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник відділу теорії літератури Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України
- Генова Євгенія** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Городнюк Наталія** — кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені О. Гончара
- Грицкевич Михайло** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Дмитрук Ольга** — здобувач кафедри української літератури РДГУ
- Іванова Олена** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Ісаєнко Любова** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Заверталюк Нінель** — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету
- Казанова Ольга** — викладач кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Калініна Антоніна** — асистент кафедри українського літературознавства Інституту філології та журналістики Херсонського державного університету
- Кердівар Наталя** — аспірантка кафедри української філології Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського

- Колкутіна Вікторія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського
- Коробкова Наталія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Кочерга Світлана** — кандидат філологічних наук, доцент РВНЗ “Кримський гуманітарний університет” (м. Ялта), докторант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету ім. Лесі Українки
- Малютіна Наталя** — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Марчак Тетяна** — аспірантка кафедри журналістики Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
- Мініч Наталія** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Морева Тамара** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Нарівська Валентина** — доктор філологічних наук, професор Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара
- Нечиталюк Ірина**
- Оладько Таїсія** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Павлюк Надія** — студентка IV курсу історико-філологічного факультету Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
- Пашковська Ніна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Поліщук Ярослав** — доктор філологічних наук, професор кафедри україністики Ягеллонського університету, професор кафедри української філології Національного університету “Острозька Академія”
- Райбедюк Галина** — кандидат філологічних наук, доцент, зав. кафедри української літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету
- Раковська Ніна** — кандидат філологічних наук, доцент, зав. кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Рева Людмила** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету

- Саєнко Валентина** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Синявська Леся** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Сікорська Вікторія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії і загальних дисциплін ІІ Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Скидан Олександра** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Степанова Ганна** — кандидат філологічних наук, доцент Дніпропетровського університету економіки та права
- Стрельбицький Михайло** — кандидат філологічних наук, доцент Вінницького національного технічного університету
- Ткач Леся** — кандидат філологічних наук, доцент Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара
- Ткачук Олена** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Томчук Любов** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету
- Фінклер Ю. Е.** — завідувач кафедри редакторської та рекламної майстерності Галицького інституту імені В. Чорновола Національного університету “Києво-Могилянська академія”, доктор філологічних наук, кандидат соціологічних наук, член Національної спілки журналістів України
- Фокіна Світлана** — аспірантка кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Цехмейструк Марія** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Чикур Лілія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
- Чік Людмила** — аспірантка Буковинської державної фінансової академії м. Чернівці
- Чухонцева Наталія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри українського літературознавства Херсонського державного університету
- Штолько Марина** — зав. науково-інформаційним відділом Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
- Шупта-В'язовська Оксана** — кандидат філологічних наук, доцент, зав. кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

**ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ*****ВИМОГИ*****до матеріалів фахового наукового видання  
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова  
“ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ”**

1. Статті і рецензії подаються українською мовою.
2. Обсяг матеріалу — від 8 до 15 сторінок (на одній сторінці — 30 рядків, у рядку — 65 знаків).
3. Перед текстом статті подаються (українською та англійською мовами) її коротка анотація (4-7 рядків) та ключові слова.
4. Матеріали (дискета (диск) і роздрук — один примірник) подавати в комп'ютерному наборі: редактор Microsoft Word 95 і наступні версії (у 2-х форматах — .doc і .rtf), шрифт Times New Roman 14, інтервал 1,5.
5. Список використаних джерел подається за алфавітом.
6. Посилання позначаються у тексті у квадратних дужках, де вказуються: а) номер джерела, б) сторінка (наприклад: [7; 112]).
7. Дані про використане джерело оформляються таким чином:
  - а) прізвище та ініціали автора;
  - б) назва праці;
  - в) місто видання;
  - г) назва видавництва;
  - д) рік видання;
  - е) кількість сторінок.Щодо джерел, які надруковані в альманахах, журналах і збірниках, вказуються сторінки, на яких опубліковані ці джерела.
8. Аспіранти та здобувачі подають, крім тексту статті, рекомендацію наукового керівника.
9. На окремому аркуші подаються дані про автора: прізвище, ім'я, по батькові, вчений ступінь, вчене звання, місце роботи, посада, домашня адреса, контактний телефон.

**АДРЕСА РЕДАКЦІЇ:**

65058, Одеса-58,

Французький бульвар, 24/26, 3-й поверх (ауд. № 93-а)

Контактний телефон: (0482) 63-62-68, факс: (048)746-51-14

*Наукове видання*

**ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ  
ЖУРНАЛ**

**17'2010**

Відповідальний редактор

*Наталя Малютіна*

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*  
Дизайнер обкладинки *В. І. Костецький*  
Технічний редактор *М. М. Бушин*

Підписано до друку 20.05.2010. Формат 60x84/16. Папір офсетний.  
Гарнітура «Newton». Друк офсетний. Ум. друк. арк. 28,37.  
Тираж 300 прим. Зам. № 177.

Видавництво і друкарня «Астропринт»  
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21  
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, (048) 7-855-855

**[www.astroprint.odessa.ua](http://www.astroprint.odessa.ua)**

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.